



Amarílis Lage de Macedo

**Pinturas de Brueghel, imagens de Williams:
tradução comentada de poemas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2020



Amarílis Lage de Macedo

**Pinturas de Brueghel, imagens de Williams:
tradução comentada de poemas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Teresa Dias Carneiro
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. José Roberto Basto O'Shea
UFSC

Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Amarílis Lage de Macedo

Graduou-se em Comunicação Social pela UFC (Universidade Federal do Ceará) em 2000 e concluiu, em 2013, o curso de especialização em Formação de Escritores oferecido pelo ISE Vera Cruz, em São Paulo. Atua como jornalista e é pesquisadora no campo da tradução poética.

Ficha Catalográfica

Macedo, Amarílis Lage de

Pinturas de Brueghel, imagens de Williams : tradução comentada de poemas / Amarílis Lage de Macedo; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2020.

287 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Tradução de poesia. 4. William Carlos Williams. 5. Pieter Brueghel. 6. Écfrase. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

Para meu pai, Nicodemos, que me ensinou o amor pela poesia; minha mãe, Aparecida, que me ensinou que a coisa mais fina do mundo, como disse Adélia, é o sentimento; e meu filho Miguel, com quem reaprendo tudo, diariamente.

Agradecimentos

Ao professor Paulo Henriques Britto, meu orientador, cujo trabalho eu já admirava há tanto tempo. Poder ver sua generosidade e gentileza com todos no dia a dia só fez com que essa admiração ficasse ainda maior.

Aos professores Teresa Dias Carneiro, José Roberto Basto O'Shea e Helena Martins, por aceitarem o convite para compor a banca. A todos os professores da PUC Rio que conheci ao longo do mestrado, por seu entusiasmo e dedicação.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. À Chiquinha, secretária do PPGEL, pelo apoio.

A minha mãe, Aparecida, e meus irmãos, Érika, Pedro Ivo e Cássia, por serem meu porto seguro, uma fonte constante de incentivo, apoio e amor. E a Emiliano e Alice Urbim, cujo suporte e carinho foram fundamentais para a realização deste trabalho.

A Catarina Lins, Victor Squella e Ana Laura Malmaceda, que foram os primeiros a dizer que eu deveria dar este passo, de volta à vida acadêmica. E a João Gustavo Mello e Débora Cronemberger, que me impediram de recuar diante dos desafios.

A Eduardo Friedman, Maria Cecília Brandi, Marcela Lanius e Nicolas Voss. Que privilégio o meu encontrar, ao longo desse trajeto, um grupo tão generoso e criativo.

À New Directions, por autorizar a divulgação dos poemas de Williams aqui analisados, mediante os seguintes créditos: “Pictures from Brueghel” by William Carlos Williams, from THE COLLECTED POEMS: VOLUME II, 1939-1962, copyright ©1953 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp. “Book V” by William Carlos Williams, from PATERSON, copyright ©1958 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

Macedo, Amarílis Lage; Britto, Paulo Fernando Henriques. **Pinturas de Brueghel, imagens de Williams: traduções comentadas**. Rio de Janeiro, 2020. 287p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação apresenta traduções comentadas de poemas de William Carlos Williams (1883-1963), um autor de destaque no cenário literário norte-americano, mas cuja obra ainda tem pouca circulação no Brasil. Levando em conta o interesse do poeta por artes visuais, optou-se por traduzir os poemas que Williams escreveu a partir de pinturas do mestre flamengo Pieter Brueghel (c. 1525-1569). O percurso proposto começa com um esboço da biografia de Williams, situando-o em relação a alguns de seus contemporâneos, como T. S. Eliot e Ezra Pound, para contextualizar o desenvolvimento de suas premissas artísticas. Em seguida, será abordada a trajetória de Pieter Brueghel — essa parte visa, principalmente, a descoberta de possíveis pontos de contato entre um pintor do período da Renascença e um escritor do início do século XX. No capítulo dedicado à fundamentação teórica, são elencados os critérios adotados no processo de leitura e tradução, tomando como base as ideias de Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Henri Meschonnic e Charles Hartman. Nas seções dedicadas a cada poema, discutem-se as especificidades do diálogo que se estabelece entre texto e imagem, além dos desafios e soluções encontrados ao longo do processo de tradução, especialmente no que diz respeito ao uso do *enjambement*.

Palavras-chave

Poesia; tradução de poesia; William Carlos Williams; Pieter Brueghel; écfrase

Abstract

Macedo, Amarílis Lage; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **Pictures from Brueghel, images from Williams: annotated translations of poems.** Rio de Janeiro, 2020. 287p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This master's thesis features annotated translations of poems by William Carlos Williams (1883-1963), a prominent author in the North American literary scene whose work is not widely available in Brazil. Prompted by Williams's interest in the visual arts, this thesis focuses on the translation of Williams's poems that were inspired by the paintings of Flemish master Pieter Brueghel (1525-1569). The research begins with a summary biography of Williams, describing his relationships with contemporaries such as T. S. Eliot and Ezra Pound, in order to contextualize the development of his artistic vision. Next, Brueghel's life and work are discussed, in part to discover possible commonalities between a Renaissance painter and an early 20th-century writer and poet. A chapter discussing the thesis's theoretical foundation lists the criteria used to analyze and translate Williams's poems, based on the ideas of Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Henri Meschonnic and Charles Hartman. Sections devoted to each poem discuss the various connections between image and text, as well as the challenges and their corresponding solutions throughout the translation process, particularly regarding Williams's use of enjambment.

Keywords

Poetry; translation; William Carlos Williams; Pieter Brueghel; ekphrasis

Sumário

1. Introdução	12
2. Williams e a busca por uma nova forma poética	17
2.1. Williams no Brasil	30
2.1.1. <i>Poemas</i> , a coletânea organizada por José Paulo Paes	34
3. Williams e Brueghel: algumas possíveis conexões	38
3.1. Pieter Brueghel: alternativa ao ideal formal da Renascença	44
4. Fundamentação teórica	52
4.1. Sobre o verso livre	61
5. Tradução comentada de “I Self-Portrait”	72
5.1. A pintura <i>Der Ferraresische Hofnarr Gonella</i>	72
5.2. Os poemas	76
6. Tradução comentada de “II Landscape with the Fall of Icarus”	86
6.1. A pintura <i>Landscape with the Fall of Icarus</i>	86
6.2. Os poemas	91
6.3. Um quadro, três poemas: Auden, Różewicz e Williams	99
7. Tradução comentada de “III The Hunters in the Snow”	105
7.1. A pintura <i>The Hunters in the Snow</i>	105
7.2. Os poemas	108
8. Tradução comentada de “IV The Adoration of the Kings” e de um trecho de <i>Paterson</i> , livro 5, parte III	117
8.1. A pintura <i>The Adoration of the Magi</i>	117
8.2. Os poemas	123
9. Tradução comentada de “V Peasant Wedding”	141
9.1. A pintura <i>The Peasant’s Wedding</i>	142

9.2. Os poemas	146
10. Tradução comentada de “VI Haymaking”	156
10.1. A pintura <i>The Hay Harvest</i>	157
10.2. Os poemas	160
11. Tradução comentada de “VII The Corn Harvest”	167
11.1. A pintura <i>The Corn Harvest</i>	167
11.2. Os poemas	170
12. Tradução comentada de “VIII The Wedding Dance in the Open Air”	178
12.1. A pintura <i>The Wedding Dance in the Open Air</i>	178
12.2. Os poemas	181
13. Tradução comentada de “The Dance”	192
13.1. A pintura <i>The Dance of the Peasants</i>	192
13.2. Os poemas	197
14. Tradução comentada de “IX The Parable of the Blind”	206
14.1. A pintura <i>The Parable of the Blind</i>	206
14.2. Os poemas	210
15. Tradução comentada de “X Children’s Games”	222
15.1. A pintura <i>Children’s Games</i>	222
15.2. Os poemas — primeira parte	231
15.3. Os poemas — segunda parte	238
15.4. Os poemas — terceira parte	242
16. Conclusão	249
17. Referências bibliográficas	261
18. Apêndice	272

18.1. Escansão do poema “I Self-Portrait”	272
18.2. Escansão do poema “II Landscape with the Fall of Icarus”	273
18.3. Escansão do poema “III The Hunters in the Snow”	274
18.4. Escansão do poema “IV The Adoration of the Kings”	275
18.5. Escansão de um trecho de <i>Paterson</i> , livro 5, parte III	276
18.6. Escansão do poema “V Peasant Wedding”	279
18.7. Escansão do poema “VI Haymaking”	280
18.8. Escansão do poema “VII The Corn Harvest”	281
18.9. Escansão do poema “VIII The Wedding Dance in the Open Air”	282
18.10. Escansão do poema “The Dance”	283
18.11. Escansão do poema “IX The Parable of the Blind”	284
18.12. Escansão do poema “X Children’s Games”	285

Evocation is the word we must apply, evocation of the paintings's apocalyptic power. Men do not die if their attack is kept alive by their works, hence the masters secreted their meanings in their paintings to have them live, if chance favored them, forever.

William Carlos Williams,
Nicolas Cala's Illumination of Hieronymous Bosch

[Nas traduções] a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento.

Walter Benjamin
A tarefa-renúncia do tradutor
(tradução de Susana Kampff Lages)

1 INTRODUÇÃO

a splash quite unnoticed

this was

Icarus drowning

William Carlos Williams

Alguns anos atrás (não saberei precisar onde ou quando), me deparei por acaso com o poema “II Landscape with the Fall of Icarus”. Não conhecia o autor, William Carlos Williams, e fiquei imediatamente intrigada. O poema me motivou a procurar o quadro ali citado, feito por Pieter Brueghel¹ no século XVI. A pintura era igualmente surpreendente: eu via um lavrador em primeiro plano e, logo adiante, um pastor. Também conseguia avistar um pescador e um navio, que parecia se dirigir a uma cidade ao longe. Mas nem sinal de Ícaro, o protagonista. Quando enfim consegui identificá-lo na tela, voltei ao poema, tentando captar o diálogo que se desenrolava entre palavra e imagem, e passei um bom tempo nesse ir e vir entre uma obra e outra. Quanto mais relia o poema, mais chamava minha atenção a maneira como os versos eram cortados; o autor os interrompia de modo inesperado, no meio de um sintagma, por exemplo. Eu percebia que os cortes não eram aleatórios, mas não conseguia explicar o porquê.

Saí em busca de outros poemas de Williams, para entender melhor sua técnica. Bastou uma pesquisa rápida na internet para ter noção de como sua obra era vasta, incluindo, além de poemas, contos, ensaios, romances e peças de teatro. Também encontrei biografias, dissertações, teses e coletâneas que comentavam o legado do poeta norte-americano, nascido em 1883 e morto em 1963. Se essa história se passasse hoje, entre os resultados de minha busca apareceria até um filme: *Paterson* (2017). Escrito e dirigido por Jim Jarmusch, o longa-metragem se inspira em um dos livros mais ambiciosos de Williams para contar a história de um motorista de ônibus em Nova Jersey, que escreve poemas a partir de objetos e situações da vida cotidiana (tal como Williams fez em muitos de seus versos).

¹ Existem formas distintas de grafar o nome do pintor. Neste trabalho, uso a forma adotada por Williams: Pieter Brueghel. Porém, quando citar outros autores que falam sobre o mestre flamengo, adotarei, dentro da citação, a grafia que eles empregaram. O historiador Giulio Argan, por exemplo, refere-se ao pintor como Bruegel.

Estamos acostumados a ver romances e contos serem adaptados para o cinema, mas é preciso convir que esse tipo de homenagem não é tão comum quando se trata de um livro de poesia.

Tudo que lia atestava a relevância que Williams teve para a poesia americana no século XX. No início da década de 1920, graças à publicação de *Spring and All* (1923), Williams já havia se estabelecido como um dos maiores poetas modernistas dos Estados Unidos, afirma o professor Langdom Hammer em uma aula sobre o poeta, disponível no site da prestigiada universidade norte-americana Yale, que mantém uma coleção com manuscritos, fotos, cartas e documentos do artista². “Ele escreveu um poema chamado ‘The Red Wheelbarrow — vocês já ouviram falar desse?’, brinca Hammer, citando uma das obras mais famosas do autor. “Claro que é uma piada. Provavelmente esse é o poema que todo mundo leu antes de vir para esta aula.”³

Tendo em vista a importância de Williams para o desenvolvimento do verso livre no cenário norte-americano, eu esperava também encontrar um material significativo sobre sua obra em português. Contudo, naquela primeira incursão, tudo que achei foram sites que traziam alguns poemas de Williams, traduzidos por José Paulo Paes. Eles faziam referência a uma coletânea de poemas publicadas no Brasil na década de 1980 e há muito tempo esgotada.

Se compartilho aqui essa experiência particular, é porque ela se reflete diretamente no recorte, na estrutura e nos objetivos do presente trabalho. Esse encontro com “II Landscape with the Fall of Icarus” foi o ponto de partida de um processo de pesquisa que começou de forma despreziosa (e algo caótica) e que, eventualmente, me motivou a voltar ao meio acadêmico, com o intuito de estudar poesia e tradução.

Começamos pelo recorte: a curiosidade que “II Landscape with the Fall of Icarus” despertou nesta leitora foi determinante para a seleção dos poemas traduzidos nesta dissertação. Afinal, ele me remeteu à série *Pictures from Brueghel*, que apareceu em uma revista literária em 1960 e pouco depois, em 1963, foi

² O vídeo pode ser acessado em: < <https://oyc.yale.edu/english/engl-310/lecture-16> >

³ No original: “He’s the author of a poem — have you ever seen it? — called ‘The Red Wheelbarrow. [...] Of course, I’m joking. Probably that’s the one poem everybody in this class has read before they came to this class”. Salvo indicado nas referências bibliográficas, todas as traduções de citações ao longo deste trabalho foram feitas por mim. As citações que traduzi serão acompanhadas de uma nota de rodapé, com o trecho do texto fonte.

publicada em um livro homônimo. Trata-se do último livro de Williams, pelo qual ele recebeu o prêmio Pulitzer de Poesia. Como havia claramente um projeto unindo os poemas da série, tanto no ponto de vista temático como formal, o primeiro recorte proposto para esta dissertação englobava esses dez textos: “I Self-Portrait”, “II Landscape with the Fall of Icarus”, “III Hunters in the Snow”, “IV The Adoration of the Kings”, “V Peasant Wedding”, “VI Haymaking”, “VII The Corn Harvest”, “VIII The Wedding Dance in the Open Air”, “IX The Parable of the Blind” e “X Children’s Games”.

Posteriormente, pareceu interessante incluir outros dois poemas de Williams, em que ele também se volta para obras de Brueghel. O primeiro é “The Dance (in Brueghel’s great picture)”, que dialoga com “VIII The Wedding Dance in the Open Air”. Já o segundo se encontra no livro *Paterson*, mais especificamente na terceira parte do livro 5 (publicado em 1958), e se conecta a “IV The Adoration of the Kings”.

Estabelecido o recorte, passemos para a forma como a dissertação se estrutura. Na primeira parte, trago informações relativas à biografia e à produção poética de Williams, buscando apontar como essas esferas se inter-relacionam. Diferentemente de seus colegas e conterrâneos Ezra Pound e T. S. Eliot, Williams não construiu sua carreira na Europa. Formado em medicina, passou boa parte de sua vida atendendo os moradores de Rutherford, em New Jersey. E seus interesses como escritor se voltaram, cada vez mais, justamente para aquilo que era local, que dizia respeito especificamente à cultura norte-americana.

A valorização do local implicava não só uma questão temática, mas também formal. Para Williams, era primordial abrir mão dos modelos tradicionais da poesia inglesa para buscar um novo tipo de verso, guiado por outros parâmetros. Filho de uma pintora e interessado em artes visuais, Williams encontrou certa consonância entre suas ideias e as experimentações que vinham sendo realizadas, por exemplo, pelos cubistas, dadaístas etc. O cubismo, particularmente, exerceu influência significativa em seu modo de escrita.

Na primeira metade do século XX, contudo, sua empreitada em prol de novas formas acabou sendo ofuscada pelo prestígio e pela influência crescentes de Eliot, cuja obra se pautava, em grande medida, justamente no diálogo com a tradição. É a partir da década de 1950 que a obra de Williams passa por um processo de revalorização nos Estados Unidos.

Ainda na primeira parte da dissertação, busco apresentar como a poesia de Williams chegou ao Brasil. Como pude observar já naquela primeira incursão, a circulação de seus poemas por aqui foi restrita. Ainda assim, ele foi lido e traduzido por João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e José Paulo Paes, entre outros, e esse material teve valor inestimável para minha própria prática tradutória ao longo deste trabalho.

Na segunda parte, volto minha atenção para Brueghel, no intuito de entender como sua obra se situa na história da arte. Ao contextualizar seu trabalho, observando especialmente em que aspectos sua pintura se distingue das premissas formais adotadas durante o período do Renascimento na Itália, espero apontar alguns elementos que ajudem a entender por que Williams parece ter se identificado tanto com Brueghel, a ponto de dedicar toda uma série à obra do mestre flamengo.

Concluídas essas etapas, mais focadas na trajetória dos dois artistas, chegamos à terceira parte da dissertação. Nela, apresento os aportes conceituais e teóricos aos quais recorri com mais frequência durante a análise e tradução dos poemas de Williams. Minha abordagem se alinha a uma perspectiva pós-estruturalista de linguagem, ou seja, parte do princípio de que as soluções aqui apresentadas são uma dentre inúmeras alternativas possíveis, posto que nenhum texto possui um significado estável, fixo, que possa ser simplesmente recuperado e transposto para outro idioma, sem levar em conta as particularidades do tradutor e do sistema em que este se insere.

Ao mesmo tempo, considero que essa diversidade coexiste com certas normas que orientam aquilo que Paulo Henriques Britto, remetendo a Wittgenstein, chama de “jogo da tradução” (BRITTO, 2012). Nesse jogo, busquei estar atenta, por exemplo, à noção de tradução como prática isomórfica, desenvolvida por Haroldo de Campos (2006, 2008), à ideia de marcado e não marcado, de Henri Meschonnic (1972) e ao conceito de contraponto, apresentado por Charles Hartman (1980), além das reflexões de Britto acerca de uma estratégia da compensação no processo tradutório e de uma possível comparação entre as opções de verso livre existentes em inglês e em português (BRITTO, 2011).

A parte seguinte da dissertação é composta por uma série de blocos, nos quais revivo, de forma mais embasada e organizada, aquele primeiro contato que tive com Williams, quando li “II Landscape with the Fall of Icarus”, tentando

entender como o poema se relacionava com o quadro e qual seria o segredo por trás daqueles cortes.

Cada bloco começa com dados sobre a pintura à qual Williams se refere, mostrando, por exemplo, que diálogos ela estabelece com outros textos e quadros e que interpretações a obra suscitou no campo da história da arte. Em seguida, passamos para o poema e sua respectiva tradução, acompanhados por comentários, nos quais me dedico, especialmente, às convergências (e eventualmente confrontos) entre palavra e imagem e aos efeitos semânticos e sintáticos que o poeta obtém por meio de seus *enjambements*.

Os *enjambements* constituem uma das características mais importantes da obra de Williams e representaram um desafio considerável no processo de tradução, daí a atenção extra que recebem neste trabalho. Isso não significa, contudo, que sejam subestimados os aspectos semânticos ou o uso de outros recursos formais, como aliterações, assonâncias, padrões rítmicos etc. As escansões dos poemas podem ser conferidas nos anexos e serão mencionadas sempre que revelarem algo marcante no texto (como a recorrência de um determinado pé métrico).

Nas considerações finais, apresento de forma condensada os principais efeitos gerados pelo uso de *enjambement* nos poemas aqui selecionados. São treze, no total. A expectativa é de que, por meio desse tipo de análise, seja possível motivar novos insights por parte daqueles que trabalham com o novo verso livre, caracterizado pelo uso de cortes radicais, em que a dimensão gráfica do poema nem sempre corresponde à dimensão sonora do mesmo. Longe de ser uma prosa picotada, esse tipo de verso se vale de cortes precisos para obter uma série de efeitos poéticos, e é isso que pretendo mostrar, satisfazendo a curiosidade que, anos atrás, me atingiu ao ler Williams pela primeira vez.

2

Williams e a busca por uma nova forma poética

Embora seja um expoente do modernismo nos Estados Unidos, William Carlos Williams é um autor pouco divulgado no Brasil — somente uma pequena parcela de sua obra foi traduzida para o português e a maior parte desse material, produzido décadas atrás, é de difícil acesso atualmente. Diante disso, vale a pena resgatar algumas informações acerca de sua biografia e de suas premissas artísticas, para situá-lo em relação a seus contemporâneos, e, em seguida, observar como parte de sua obra chegou ao Brasil.

Nascido em 17 de setembro de 1883, em Rutherford, New Jersey, Williams era filho de imigrantes: seu pai, William George Williams, nasceu na Inglaterra, mas cresceu no Caribe, e sua mãe, Raquel Hélène, nasceu em Porto Rico, de uma família de ascendência basca e hispano-judaica. Em *I Wanted to Write a Poem: the Autobiography of the Works of a Poet*⁴, ele atribui ao pai o interesse pela literatura. “Ele amava a palavra escrita. Shakespeare significava tudo para ele. Ele lia as peças para mim, minha mãe e meu irmão. E lia bem. Eu ficava extremamente impressionado⁵”, lembra o poeta (WILLIAMS, 1978, p. 2). Da mãe, veio o gosto pela pintura — “eu poderia facilmente ter me tornado um pintor e, em certa medida, me arrependo por não ter levado isso adiante”⁶ (ibid., p. 3).

O interesse por poesia, especificamente, veio na adolescência, a partir de um problema de saúde. Depois de participar de uma corrida, Williams passou mal e foi diagnosticado com sopro cardíaco. O episódio, segundo ele, mudou sua vida por completo.

Eu vivia para os esportes, como qualquer outra criança. Permitiram que eu voltasse à escola. Mas nada mais de beisebol. Nada de correr. Eu não me importava tanto com a corrida... tinha um menino na rua de quem eu nunca poderia vencer. Mas o resto. Não estar com o pessoal depois da aula. Fui forçado a me voltar para mim mesmo. Eu tinha que pensar sobre mim, olhar para mim. E comecei a ler⁷ (ibid., p. 1).

⁴ O livro reúne as conversas que o poeta teve ao longo de cinco meses, em meados da década de 1950, com Edith Heal, então estudante da Columbia University.

⁵ No original: “He had a love of the written word. Shakespeare meant everything to him. He read the plays to mother and my brother and I. He read well. I was deeply impressed”.

⁶ No original: “I might easily have become a painter and in some ways I regret that I did not go on with it [...]”.

⁷ No original: “I had lived for sports like any other kid. They let me go to school. But no more baseball. No more running. I didn’t mind the running too much... there was a boy up the street I

A descoberta da poesia o entusiasmou, mas esse era um mundo que ele não compartilhava com ninguém, a não ser com seu irmão. Ed estudava arquitetura no MIT (Massachusetts Institute of Technology) e agendou um encontro entre seu professor de inglês, Arlo Bates, e o jovem aspirante a escritor.

O sr. Bates foi gentil. Ele folheou os sonetos e disse, “vejo que você anda lendo Keats”. “Não leio nada além dele”, respondi. “Bom, você certamente prestou atenção em como o soneto é construído [...] Você pode, talvez, se tornar um escritor, mas ainda tem muito o que aprender. [...] Continue a escrever, mas não desista da medicina. A literatura pura e simples não é uma ocupação fácil de se seguir”. Esse momento foi crucial em minha vida⁸ (ibid., p. 5).

Williams estudava medicina na Universidade da Pensilvânia, onde acabou conhecendo Ezra Pound. Na época em que os dois se encontraram, os poemas de Williams já não remetiam mais tanto aos sonetos de John Keats (1795-1821), o romântico inglês, mas sim ao trabalho de Walt Whitman (1819-1892), o norte-americano considerado o pai do verso livre. “Eu tinha lido *Folhas de relva* e não tinha gostado de quase nada ali, mas estava impressionado com os versos iniciais do poema ‘Canção de mim mesmo’⁹”, conta Williams (ibid., p. 5).

Esses poemas, que eu estava escrevendo antes de conhecer Pound, eram o que podemos chamar de verso livre, sem forma, ao estilo de Whitman. É curioso como eu estava tão preocupado com a elegância estudada de Keats, por um lado, e, por outro, com o vigor cru de Whitman¹⁰ (ibid., p. 8).

O encontro com Pound foi transformador (a ponto de Williams compará-lo a a.C e d.C), embora Williams reafirme, em suas memórias, sua independência

never could beat. But the rest. Not being with the others after school. I was forced back on myself. I had to think about myself, look into myself. And I began to read”.

⁸ No original: “Mr. Bates was kind. He perused the sonnets and said, ‘I see you have been reading Keats.’ ‘I don’t read anything else but him,’ I said. He said, ‘Well, you certainly have paid attention to how the sonnet is constructed. [...] You may, I can’t tell, develop into a writer, but you have a lot to learn. [...] Go on writing, but don’t give up medicine. Writing alone is not an easy occupation for a man to follow. This was a turning point in my life”.

⁹ No original: “I had read *Leaves of Grass* and I didn’t like most of it, but I was impressed with the opening lines of ‘*Song of Myself*’ [...] The point is I had something to show when I met Ezra Pound. He was not impressed. He was impressed with his own poetry; but then, I was impressed with my own poetry, too, so we got along all right”.

¹⁰ No original: “The copybook poems, my secret life, the poems I was writing before I met Pound, were what I can only describe as free verse, formless, after Whitman. It is curious that I was so preoccupied with the studied elegance of Keats on one hand and with the raw vigor of Whitman on the other”.

em relação ao amigo. “Eu já tinha definido as coisas que queria dizer e estava aprendendo como colocá-las no papel, de modo que parecessem sérias para mim”¹¹ (ibid. p. 6). Uma dessas questões, definidas desde o início de sua carreira como escritor, dizia respeito à busca por um ponto de vista que estivesse vinculado às próprias vivências. Em suma: não interessava a Williams parecer um poeta inglês.

Eu olhava para a poesia de um ponto de vista local; eu tinha que encontrar por mim mesmo; não possuía qualquer instrução a não ser as aulas de literatura no colégio. Quando me dispunha a escrever poemas, eu era definitivamente um garoto norte-americano, autoconfiante e independente. Desde o começo, eu senti que *não* era inglês. Se ia fazer poesia, seria do meu próprio jeito¹² (ibid., p. 12, grifo no original).

Pound observava com certa desconfiança essa atitude do amigo. E deixou isso claro em uma de suas cartas, na qual chamava Williams de “bendito estrangeiro”.

E América? O que diabos você, um bendito estrangeiro sabe daqui. Seu *père* só atravessou a beirada, e você nunca foi além de Upper Darby¹³ ou da linha férrea de Maunchunk. [...] Você tem a credulidade ingênua de um imigrante irlandês. Mas eu (*der grosse Ich*) tenho o vírus, o bacilo dessa terra em meu sangue, há quase três lastimáveis séculos. [...] Dê graças a Deus que você tem sangue espanhol o bastante para turvar sua mente e impedir que ela seja filtrada pela atual ideiação americana como se fosse uma porcaria de um escorredor¹⁴ (POUND apud WILLIAMS, 1970, p. 11, grifo no original).

Mas Williams estava decidido a encontrar um novo jeito de fazer poesia, que soasse norte-americano, próximo da maneira como as pessoas falavam nos Estados Unidos. Essa meta o levava a questionar uma série de recursos formais adotados tradicionalmente, como a rima e a letra maiúscula ao início de cada verso.

¹¹ No original: “I had my own definite things to say and I was learning how to put them on paper so they looked serious to me”.

¹² No original: “I came to look at poetry from a local viewpoint; I had to find out for myself; I’d had no instruction beyond high school literature. When I was inclined to write poems, I was very definitely an American kid, confident of himself and also independent. From the beginning I felt I was *not* English. If poetry had to be written, I had to do it my own way”.

¹³ Município da Pensilvânia.

¹⁴ No original: “And American? What the h—l do you a blooming foreigner know about the place. Your *père* only penetrated the edge, and you’ve never been west of Upper Darby, or the Maunchunk switchback. [...] You have the naive credulity of a Co. Clare emigrant. But I (*der grosse Ich*) have the virus, the bacillus of the land in my blood, for nearly three bleating centuries. [...] You thank your bloomin gawd you’ve got enough Spanish blood to muddy up your mind, and prevent the current American ideation from going through it like a blighted colander”.

É curioso observar como, nesse afã por se afastar a poesia inglesa, Williams acabava por se aproximar de uma vertente tradicional dela: o romantismo. Afinal, os preceitos adotados pelo norte-americano se assemelhavam bastante às ideias que, cerca de um século antes, tinham sido defendidas por autores como William Wordsworth (1770-1850), William Hazlitt (1778-1830) e Percy Shelley (1792-1822). Vejamos, por exemplo, como dois aspectos caros a Williams — o foco em temas do cotidiano e a valorização da linguagem coloquial — são abordados por Wordsworth em seu “Preface to Lyrical Ballads”, considerado o manifesto do movimento romântico.

O principal objetivo, então, proposto nestes poemas foi escolher incidentes e situações da vida comum e relatá-los ou descrevê-los tanto quanto possível na íntegra, numa seleção da linguagem realmente usada pelos homens, e, ao mesmo tempo, recobri-los com certo colorido da imaginação, por meio do qual as coisas banais se apresentassem à mente de um modo inesperado; e, além disso e sobretudo, foi tornar atraentes estes incidentes e situações, inscrevendo neles, com verdade, mas sem ostentação, as leis primárias da nossa natureza, principalmente no que concerne à maneira pela qual associamos ideias num estado de comoção (WORDSWORTH in SOUZA, 2017, p. 32).

Pouco adiante, prossegue Wordsworth: “O leitor verificará que a personificação de ideias abstratas raramente ocorre nestes volumes, e que ela é completamente rejeitada, como vulgar dispositivo para elevar o estilo, erguendo-o acima da prosa” (ibid., p. 35). Não é difícil associar esse trecho a um dos versos mais famosos de Williams: “no ideas but in things”.

Esses exemplos permitem supor que as conexões entre Williams e o movimento romântico inglês vão além da admiração declarada do norte-americano pela “estudada elegância”¹⁵ de John Keats, que era, por sua vez, um grande leitor de Wordsworth¹⁶. Parece promissor investigar, numa ocasião futura, que afinidades conceituais seriam essas e como elas se manifestam ao longo da obra de Williams, ainda que este reduza a influência dos românticos à adoção do soneto em seus primeiros poemas, assim como ao uso de rimas e de maiúsculas no início de cada verso — recursos que ele abandonou após se familiarizar com a poesia de Whitman.

¹⁵ Assim Williams se refere ao poeta inglês, em *I Wanted to Write a Poem*, 1977, p. 8.

¹⁶ A posição de Keats em relação a Wordsworth, que era ora de admiração, ora de rejeição, mas nunca de indiferença, é abordada por Clarence D. Thorpe no artigo “Wordsworth and Keats — a Study in Personal and Critical Impression” em *PMLA*, Vol. 42, número 4 (Dezembro., 1927), pp. 1010-1026.

Williams já detecta uma grande mudança formal entre seu primeiro livro, *Poems* (1909), e o segundo, *The Tempers* (1913). Neste, as rimas, embora ainda estejam presentes, seguem esquemas mais complexos, irregulares.

The Tempers trazia 19 poemas — um deles, “El Romancero”, era constituído por quatro canções traduzidas do espanhol. Em suas memórias, Williams conta estar o tempo todo atento à influência que sua mãe, Hélène, exerceu em seu processo de escrita nesse período. O poeta estava ciente da provação que ela vivia, “como mulher e como estrangeira”¹⁷ nos Estados Unidos (ibid., p. 16).

Como Hélène se dedicava à pintura, ele também associa a ela suas primeiras reflexões acerca da relação entre palavra e imagem — algo que se manifestou antes que esse tema se tornasse popular na poesia moderna, conta Williams. Foram as naturezas mortas de Hélène, por exemplo, que o levaram a escrever o poema “Metric Figure”¹⁸. “Eu estava buscando por uma figura métrica — uma medida nova. Não conseguia encontrá-la e não podia esperar por ela. Eu estava muito impaciente; tinha que escrever”¹⁹ (ibid., pp. 21-22).

A partir de 1914, Williams se aproxima de outros poetas, como Alfred Kreymborg, que lançou a revista *Others: A Magazine of the New Verse*, cuja lista de colaboradores incluía, além de Williams e Pound, nomes como Wallace Stevens, Marianne Moore, Carl Sandburg e T. S. Eliot. Do mesmo ano é a antologia *Des Imagistes*, organizada por Pound, com textos de Williams, Hilda Doolittle, Ford Madox Ford e James Joyce.

No ano anterior, Pound havia publicado, na revista *Poetry*, o texto “A Few Dont’s by an Imagiste”, em que o termo “imagem” é definido como um complexo intelectual ou emocional que dura apenas um instante. Entre os “dont’s” estavam: não usar palavras supérfluas, incluindo adjetivos que não revelassem algo; evitar abstrações; não descrever, e sim apresentar etc. Destaco uma delas:

Não pique seu trabalho em jambos separados. Não deixe cada verso cair morto ao fim, para então começar o seguinte se reerguendo. Permita que o começo de

¹⁷ No original: “I was conscious of my mother’s influence all through this time of writing, her ordeal as a woman and as a foreigner in this country”.

¹⁸ “Metric Figure (Veils of Clarity)” foi publicado em 1916, em *Others*. Trata-se do primeiro poema em que Williams abre mão de começar cada verso com uma letra maiúscula; a partir daí, essa estratégia estaria presente em toda sua produção poética, segundo informa Christopher MacGowan nas notas de *The Collected Poems of William Carlos Williams Volume 1 - 1909-1939* (p. 491).

¹⁹ No original: “I was looking for a metric figure — a new measure. I couldn’t find it and I couldn’t wait for it. I was too impatient; I had to write”.

cada verso aproveite a elevação da onda rítmica, a não ser que você queira uma pausa longa bem definida²⁰ (POUND, 1914, p. 204).

Podemos reconhecer nessas orientações uma série de aspectos presentes na obra de Williams, como o uso do *enjambement*, ou seja, desse corte abrupto ao fim do verso, contrariando a expectativa do leitor por uma pausa. Esse recurso desempenha um papel central em todos os poemas que vamos analisar ao longo deste trabalho.

Vale destacar que, quando o movimento Imagista teve início, suas premissas estavam associadas a um debate mais amplo, que já estava em curso, sobre novas formas de estabelecer uma relação entre imagem e palavra. Por exemplo: Pound atribui ao estudo de Ernest Fenollosa sobre a escrita e a arte orientais um papel decisivo para a disseminação de novas modalidades de pensamento que impactaram fortemente a produção artística ocidental.

Em “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Fundamento para a Poesia”, Fenollosa defende que, na escrita por meio de ideogramas, há algo “da qualidade de um quadro em movimento contínuo” (FENOLLOSA, 1994, p. 115). A poesia chinesa, segundo ele, reúne “a vividez da pintura e a mobilidade dos sons”, algo que estaria relacionado à ideia de que “grande parte dos caracteres chineses primitivos (...) constituem pinturas abreviadas de ações ou processos” (ibid.). Embora a percepção de Fenollosa sobre essa característica dos ideogramas tenha sido questionada posteriormente, suas ideias encontram um terreno fértil junto a artistas do início do século XX, dispostos a explorar novas possibilidades da escrita.

Em 1914, um texto assinado por Gabriel Arboin²¹ associava os poemas de Guillaume Apollinaire (1880-1918) a ideogramas. Comentando a publicação de “Lettre-Océan”, ele justifica assim a comparação:

²⁰ No original: “Don’t chop your stuff into separate iambs. Don’t make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave. Let the beginning of the next line catch the rise of the rhythm wave, unless you want a definite longish pause”.

²¹ Há dúvidas sobre a real autoria do texto. No artigo “pontos-periferia-poesia concreta”, disponível em www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=4, Augusto de Campos aborda esse problema: “Quem atribuiu o texto a Apollinaire foi o poeta André Salmon, seu amigo íntimo, que organizou uma coletânea de poemas inéditos do autor dos “caligramas”, dando-lhe o título *Le gueilleur mélancolique* (Paris, Gallimard, 1952). Ao reestampar o texto “Devant l’Idéogramme d’Apollinaire”, em apêndice, afirmou ele: “Gabriel Arboin fut un pseudonyme utilisé par Guillaume Apollinaire pour publier et article dans le Soirées de Paris de juillet/aôut de 1914”. Parece que existiu, porém, um jornalista na mesma época com o nome de Gabriel Arboin ou Arboin. A coincidência das iniciais, aliada à relevância conceitual do escrito, sugere uma interferência do poeta, deixando pairar dúvidas sobre a real autoria”.

Digo ideograma porque, depois dessa produção, já não há dúvidas de que certas escritas modernas tendem a entrar na ideografia [...]. Em “Lettre-Océan”, o que se impõe é o aspecto tipográfico, precisamente a imagem, ou seja, o desenho. Que essa imagem seja composta por fragmentos da linguagem falada, isso não importa psicologicamente, porque a união entre esses fragmentos não é mais aquela da lógica gramatical, mas sim a de uma lógica ideográfica que conduz a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva”²² (Arbouin, 1914, s.p).

Por caminhos distintos do adotado por Apollinaire, Williams também explora as potencialidades da disposição da mancha gráfica sobre o papel. E podemos encontrar em sua obra vários exemplos em que esse recurso contribui para a elaboração de sentido, como ocorre no poema “The Loving Dexterity”, em que a posição dos versos nas duas últimas estrofes insinua a curvatura de uma haste de flor — não por acaso, o último verso do poema fala em “its stem”, “sua haste”.

Outro artista a se inspirar na potencialidade da escrita ideogramática foi Serguei Eisenstein. Na verdade, o cineasta identifica em várias esferas da cultura japonesa (no kabuki, no haikai e na composição das pinturas, assim como na escrita) um raciocínio próximo ao da montagem cinematográfica. Em “O princípio cinematográfico e o ideograma”, de 1929, Eisenstein explica como, por meio da colisão de imagens, é possível promover uma representação no plano psicológico. A montagem cinematográfica, a seu ver, equivale a esse choque entre tomadas — “concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores, surge um conceito” (EISENSTEIN, 1929, p. 159).

Assim como no caso de Fenollosa, não se trata de avaliar até que ponto a percepção de Eisenstein é acurada em relação aos princípios artísticos que regem a cultura japonesa, mas sim o quanto seus comentários iluminam seu próprio fazer artístico. Por exemplo: ao citar as várias maneiras por meio das quais é possível promover a “colisão” de diferentes planos, Eisenstein menciona o choque entre linhas (estáticas ou dinâmicas), escalas, volumes, massas, profundidade e mesmo entre um acontecimento e seu tempo de duração (basta imaginar o efeito que uma

²² No original: “Je dis idéogramme parce que, après cette production, il ne fait plus de doute que certaines écritures modernes tendent à entrer dans l'idéographie. [...] dans la Lettre-Océan, ce qui s'impose et l'emporte c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composé de fragments de langage parlé, il n'importe *psychologiquement*, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive”.

cena em câmera lenta pode ser sobre o espectador, postergando uma ação ou acentuando o estado emocional de um personagem).

A associação entre o cinema de Eisenstein e a poesia de Williams é abordada no artigo “Enjambment and the Erotics of the Gaze in William’s poetry”, de Sharon Dolin, onde ela analisa, entre outros poemas, um que faz parte de “Spring and All” (poem XI, “In passing with my mind...”). Nele, o eu lírico descreve as cenas que observa enquanto dirige. O percurso culmina nos dois versos seguintes:

I saw a girl with one leg
over the rail of a balcony

Por meio do *enjambement*, portanto, Williams propõe duas imagens, que colidem: primeiro, a de uma moça sem uma das pernas e, em seguida, a que mostra uma moça com uma perna apoiada na grade de uma varanda. Escreve Dolin:

O conceito de montagem cinematográfica funciona bem como modelo para a forma “enjambada” de Williams. Serguei Eisenstein descreveu a montagem como um “conflito” entre perspectivas que produz uma catálise emocional no espectador: duas tomadas separadas são aproximadas por um “link associativo” — a metáfora. [...] Tal como na montagem cinematográfica o espectador observa uma sucessão de tomadas que são unidas por cortes secos, no poema de Williams “In Passing with my Mind”, graças à forma como a quebra isola um discreto momento visual do verso, o leitor é instigado a observar obsessivamente um pequeno fragmento, antes de suturar a sintaxe dele com a do próximo verso, por meio do *enjambement*²³ (DOLIN, 1993, p. 32).

Mais frequente que esse paralelo com cinema é a associação que se faz entre a obra de Williams e movimentos no campo das artes plásticas, em particular o cubismo. Williams expressou seu interesse por artes visuais ao longo de toda a sua carreira, não apenas por meio de poemas sobre artistas e obras específicas — como ocorre em seu último livro, *Pictures from Brueghel* — como também por meio de ensaios, reunidos no livro *A Recognizable Image: William Carlos Williams*

²³ No original: “The concept of cinematic montage works well as a model for Williams’s enjambmental form. Sergei Eisenstein (1949) has described montage as a ‘conflict’ between perspectives, which produce an ‘emotional dynamization’ in the viewer: two separate shots are brought together by an ‘associative link’ — a metaphor. [...] Just as in cinematic montage a spectator gazes at a succession of camera shots that are jump-cut together, so in Williams’s ‘In passing with my mind’, because the line breaks isolate one discrete visual moment on a line, a reader is compelled to gaze obsessively at a small fragment before suturing its syntax to the next line through enjambment”.

on Art and Artists (2008). Como observa Bram Dijkstra na introdução dessa coletânea, o poeta buscava inspiração especialmente na pintura francesa produzida entre os séculos XIX e XX.

[Williams] sempre se referia a ela como um dos padrões de excelência para a expressão artística. [...] Cézanne e Picasso (que era francês, para Williams, já que pintava em Paris) são os artistas que ele mais frequentemente cita como trabalhadores exemplares no campo da imaginação. Braque, Duchamp, Gris, Matisse e alguns outros seguem de perto. Competindo com esses artistas estão os grandes nomes da arte europeia ocidental: Rembrandt, El Greco, Michelangelo, Brueghel, Bosch²⁴ (DIJKSTRA in WILLIAMS, 2008, p. 10).

Ainda segundo Dijkstra, o que Williams aprendeu com os franceses, particularmente com Duchamp, Picasso e o cubismo em geral, “foi que, na vida moderna, a realidade consistia numa junção de observações incompletas, de imagens ‘quebradas’, não a falsa coerência que pintores menores sempre pareceram tão tentados a oferecer em seu trabalho”²⁵ (ibid., p. 40). A pintura, para Williams, dizia respeito a cor, design — seu significado residia na informação visual.

Ao quebrar a sequência normal da experiência, até mesmo quebrando a própria imagem quando necessário, o artista poderia chegar ao verdadeiro reconhecimento das estruturas que constituem os objetos de nossa percepção. A força da desconstrução era, no fim das contas, o agente estruturante que conduzia a um modo de olhar novo e mais preciso²⁶ (ibid., p. 41).

No artigo “Cubism in Words: Broken Pieces in the Poetry of William Carlos Williams”, Jason Menzin também associa a presença do fragmento e da descontinuidade na obra do poeta à “perda de coerência do século XX, a perda de um centro e de uma noção nuclear de significado”, que leva à busca por “um novo

²⁴ No original: “For Williams the last one hundred years of French painting were an enduring inspiration, and he time and again referred to it as one of the standards of excellence in artistic expression. [...] Cézanne and Picasso (French, for Williams, because he painted in Paris) are the artists he mostly frequently mentioned as exemplary workers in the realm of the imagination. Braque, Duchamp, Gris, Matisse and a number of others follow close behind. Competing with these artists are the great names of Western European Art: Rembrandt, El Greco, Michelangelo, Brueghel, Bosch”.

²⁵ No original: “One of the most important, and earliest stylistic considerations Williams had learned from the French, from Duchamp, Picasso, and Cubism in general, was that in modern life reality consisted of a gathering of incomplete observations, of ‘broken’ images, not of the false coherence lesser painters always seemed so tempted to give to their work”.

²⁶ No original: “But by breaking the sequence of normal experience, by even breaking the image itself when necessary, the artist could come to a genuine recognition of the structures which constitute the objects of our perception. The force of deconstruction was that it was ultimately the structuring agent toward a new and more accurate mode of vision”.

sentido e consolo em uma reconfiguração criativa do real²⁷” (MENZIN, 2014, pg. 125). Nesse processo, o poema emerge como uma dança de cacos, compara Menzin. O processo de escrita passa, assim, pelo trabalho de “coletar e reordenar, reconfigurar e renovar os componentes da realidade em um novo e ‘amplo ser’, uma unidade complexa que consiste por si mesma em uma nova realidade” (ibid., p. 127). Naturalmente, essa estratégia remete ao que os cubistas estavam desenvolvendo nas artes visuais.

É interessante ver como Menzin, partindo dessa reflexão acerca do sentimento de descontinuidade na sociedade moderna, chega a uma questão filosófica muito mais ampla, que vem desde a Antiguidade Clássica.

Williams apresenta a si mesmo como o arguto poeta da diferença em vez da mesmice, um poeta que trabalha para encontrar e enfatizar as “inimitáveis partículas de dissimilaridade [...] que configuram as perfeições peculiares da coisa em questão”. Com essas palavras, ele ajuda a subverter uma sensibilidade tradicionalmente dominante na poética e na história das ideias, e que remonta pelo menos até Platão, em sua preferência pela noção de ser de Parmênides em detrimento do conceito de mudança de Heráclito. É em *Timeu* que Platão concebe o grande círculo do Mesmo e o círculo do Outro, cada um girando em direções opostas, ambos subjacentes à estrutura da realidade e à possibilidade de compreensão do cosmos [...]. Na concepção de Platão, o círculo do mesmo domina, servindo sempre, em qualquer lugar, como referente primário e fundamental. Em *Kora*, Williams anuncia uma mudança de prioridades, vendo a diferença como algo mais importante nas coisas e, por conseguinte, na poesia. As “inimitáveis partículas de dissimilaridade” apontam para a ideia aristotélica de diferença específica — aquela característica que torna uma coisa o que ela é e a distingue de todo o resto. A sensibilidade de Williams é uma versão poética e moderna da antiga lógica da diferença específica²⁸ (ibid., p. 126).

²⁷ No original: “Amidst the great variety within his poetry, William Carlos Williams returns repeatedly to the fractured, fragmented, and discontinuous aspects of the modern world. He faces in his art the loss of coherence in the twentieth century, the absence of a centering and central sense of meaning. His response to the challenge is to embrace the broken pieces, unfalsified by sentimentality and naïve nostalgia for the illusion of artificial wholeness, to seek new meaning and consolation in a creative refiguring of the real”.

²⁸ No original: “Williams presents himself as the keen poet of difference instead of sameness, one who works to find and emphasize the “inimitable particles of dissimilarity [. . .] which are the peculiar perfections of the thing in question.” He contributes with these words to the upending of a long-dominant sensibility in poetics and the history of ideas, one that goes back at least to Plato’s preference for Parmenides’ idea of being over Heraclitus’s conception of change. It is in the *Timaeus* that Plato conceives of the great circle of “The Same” and the circle of “The Different,” each rotating in opposite directions, as underpinning both the structure of reality and the possibility of understanding the cosmos, both metaphysics and epistemology (Plato 49). In Plato’s conception, the circle of the same dominates, serving always and everywhere as the necessary and primary referent. In *Kora*, Williams announces a reversal of this priority, seeking to see difference as more essential in things and therefore poetry. The “inimitable particles of dissimilarity” point to Aristotle’s idea of the specific difference—that characteristic of a thing which makes it what it is and distinct from everything else. Williams’s sensibility is a modern poetic version of the ancient logical idea of the specific difference”.

As “inimitáveis partículas da dissimilaridade” mencionadas por Menzin estão no prólogo de *Kora in Hell*, que Williams lançou em 1920. Trata-se de um livro marcadamente fragmentário. Durante um ano particularmente difícil, Williams decidiu que iria escrever todas as noites, ao chegar em casa. Ao fim desse período, tinha um volume considerável de notas, que refletiam os acontecimentos do dia a dia — algumas delas, porém, eram ininteligíveis²⁹. Buscando uma maneira de agrupar esse material, Williams se deparou com um livro que Ezra Pound havia deixado em sua casa: *Varie Poesie Dell’Abate Pietro Metastasio*, de 1795. Ali, o poeta encontrou uma forma de organizar seus textos (separando um trecho de outro por meio de uma linha na página), sem perder a descontinuidade característica do material, que chamou de improvisações. Por fim, Williams acrescentou algumas interpretações em itálico, nas quais buscava elucidar trechos mais obscuros.

Lançado três anos depois, *Spring and All* também é explicitamente fragmentário, conjugando poemas com prosa poética, comentários sociais, narrativas íntimas, reflexões filosóficas, manifestos artísticos e, em alguns momentos, puro nonsense. Esse aspecto fica ainda mais evidente quando o leitor se depara com capítulos fora da ordem (o primeiro a ser apresentado é o 19), parágrafos que terminam em uma vírgula ou sem pontuação alguma.

Nesse livro, Williams cita diretamente uma obra que considera exemplar da tendência moderna nas artes: um quadro do cubista Juan Gris. Trata-se de “Flowers” (que também já teve como título “Bouquet”, “Roses” e “Roses in a Vase”), uma natureza-morta produzida em 1914, que mistura materiais como guache, óleo, pastel e colagem (com pedaços de papel de parede, fragmento do jornal “Le Matin”, entre outros tipos de papel). Nas telas de Gris, diz Williams, é possível identificar uma série de elementos familiares (um vaso, uma xícara) e, ao mesmo tempo, graças à composição fragmentada, experimentar certa estranheza em relação a esses objetos. Williams valorizava essa sensação de deslocamento. As novas obras de arte, a seu ver, se destacavam por dispensar estratégias ilusionistas que lhes conferissem uma aparência realista. Elas reivindicavam existência própria.

A escrita — ou melhor, a arte de modo geral, ressalta Williams — “sempre foi uma busca pela ‘bela ilusão’” (WILLIAMS, 1970, p. 89). É em oposição a isso

²⁹ Conforme descrito em Williams (1970, p.3)

que ele convoca a imaginação, que seria capaz de nos apresentar algo novo, intensificando assim nossa consciência do momento presente. Em vez de imitar a natureza, ela deveria ser como a natureza: uma força criadora. Para alcançar esse efeito, segundo ele, era fundamental a invenção de novas formas artísticas.

Spring and All tinha algo de manifesto, defendendo uma concepção de arte e reagindo a outras, como afirma o próprio Williams em *I Wanted to Write a Poem* (WILLIAMS, 1978, pp. 37-38). Nessa época, Williams já estava ciente de uma tendência que se tornaria dominante na poesia nos Estados Unidos. Em suas memórias, ele comenta como ficou aturdido com o lançamento de *Prufrock*, de T. S. Eliot, em 1915. “Senti de forma violenta que ele [Eliot] tinha traído tudo em que eu acreditava. Ele estava olhando para trás; eu estava olhando para a frente. (...) Sabia que ele iria influenciar todos os poetas americanos subsequentes e atraí-los para longe de minha esfera”, contou Williams, acrescentando: “isso me obrigou a ser bem-sucedido”³⁰ (ibid., p. 30).

Seria simplista resumir a questão a “olhar para trás” x “olhar para a frente”, mas é possível entender por que Williams recorre a essa dicotomia, pois havia realmente projetos distintos em disputa. Enquanto Williams questionava a tradição e se voltava para as particularidades da linguagem falada nos Estados Unidos, T. S. Eliot propunha um diálogo intenso com poetas do passado.

“Certamente o grande poeta, entre outras coisas, é aquele que não somente restaura uma tradição que estivera temporariamente inativa, mas que, em sua própria poesia, volta a entrelaçar o maior número possível de fios soltos”, disse Eliot em uma palestra que proferiu em Harvard, em 1932 (ELIOT, 2015, p. 91).

Como previra Williams, Eliot dominou o cenário na primeira metade do século XX. Mas, no fim dos anos 60, o fiel dessa balança começou a mudar de posição: a popularidade de Eliot entrou em declínio, ao mesmo tempo em que o trabalho de Williams começou a receber mais atenção, como observa William Pritchard em *Lives of the Modern Poets*³¹. A percepção popular na época, ainda segundo Pritchard, era a de que Williams era um poeta ligado ao real:

³⁰ No original: “I had a violent feeling that [T.S.] Eliot had betrayed what I believed in. He was looking backward; I was looking forward (...). I knew he would influence all subsequent American poets and take them out of my sphere. (...) It forced me to be successful”.

³¹ O livro reúne biografias de nove poetas: Thomas Hardy, W. B. Yeats, E. A. Robinson, Robert Frost, Ezra Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Hart Crane e William Carlos Williams.

O médico que testemunhou partos e sofrimentos de verdade, e morte. Logo, sua poesia correspondia ao ‘real’, impregnada pela aceitação democrática da vida ordinária e imperfeita, enquanto Eliot havia respondido à vida com um distanciamento meticuloso³² (PRITCHARD, 1980, p. 265).

Contudo, seria esse resgate, ainda que positivo, justo em relação ao projeto estético de Williams? Para Pritchard, a resposta é não, dado que o poeta frequentemente defendia a autonomia da esfera artística em relação ao real. A arte, para Williams, era uma força regida pela imaginação, com valores intrínsecos.

Um poema é uma máquina feita de palavras, essa era uma outra maneira excessiva que ele [Williams] tinha de formular a questão, e essa máquina era construída pela imaginação. Se essas metáforas forem levadas a sério, elas advertem os leitores para que não passem confiantemente de um poema de Williams para a vida, pressupondo que ele se refira a ela e a descreva de forma direta e coerente. É Williams que, em resposta à questão filistina “Sobre o que é seu poema?” mais que depressa replicaria que o poema é seu próprio mundo, um mundo da imaginação, uma máquina que deve ser entendida em e por si mesma. Apesar de toda sua diferença com Hart Crane [...], ambos concordariam que o poema era uma nova palavra e um novo mundo³³ (ibid., p. 265).

Para José Paulo Paes, que traduziu parte da obra de Williams para o português, um dos fatores que retardaram o reconhecimento do poeta no que tange à construção da modernidade na poesia norte-americana diz respeito à banalidade dos temas que ele abordava, assim como à ausência de pompa em sua dicção. De modo geral, Williams usa termos coloquiais e estruturas sintáticas simples para falar de coisas prosaicas, tais como os movimentos de um gato ao escalar um armário (“The Poem”) ou uma idosa comendo ameixas (“To a Poor Old Woman”).

“Mas por trás dessa à primeira vista decepcionante pobreza esconde-se uma arte cuja sutileza e originalidade constituem motivo de permanente deleite para quantos consigam sintonizar a sensibilidade para o comprimento de sua música

³² No original: “[...] the popular understanding had it that Williams was the poet who knew life, who experienced real people; the physician who witnessed real births and sufferings and death. Therefore his poetry was correspondingly ‘real’, infused with democratic acceptance of ordinary and imperfect life, whereas Eliot had responded to life with fastidious recoil”.

³³ No original: “A poem is a machine made out of words, was another excessive way he had of putting it, and the imagination made the machine. If these metaphors are taken seriously, then, readers would be cautioned not to move confidently from a Williams poem back to life, presuming that it refers to and describes that life in direct, untenuous ways. It is Williams who in response to the philistine’s question ‘What is your poem about?’ would mostly quickly come back with the retort that the poem is its own world, a work of imagination, a machine which must be understood in and for itself. For all his unlikeness to Hart Crane [...], they were agreed that the poem was a new word and a new world”.

secreta” (PAES in WILLIAMS, 1987, p. 11). O reconhecimento demorou, mas veio, diz Paes, e Williams passou a ser visto como influência importante para uma nova geração de poetas nos Estados Unidos.

Em 1963, Williams foi agraciado com o prêmio Pulitzer, graças a *Pictures from Brueghel*. Esse foi, porém, um prêmio póstumo: Williams morreu naquele mesmo ano, em março, devido a uma hemorragia cerebral. Sua saúde já estava deteriorada há anos, em decorrência de uma série de derrames. Em abril de 1962, quando Stanley Koehler entrevistou Williams para a *Paris Review*, o escritor já apresentava muita dificuldade para falar e se locomover.

O esforço que ele tinha de fazer para pronunciar as palavras não pode ser descrito aqui. Muitas das frases simplesmente acabavam com um aceno, quando a sra. Williams não estava presente para completá-las. Mas, qualquer que fosse o assunto, o poeta voltava às questões técnicas que despertaram seu interesse ao longo dos últimos anos. Uma delas era sua preocupação com o “idioma”, os movimentos da fala que, para ele, eram especialmente norte-americanos, em oposição aos da Inglaterra³⁴ (KOEHLER, 1963, s.p.).

2.1. Williams no Brasil

No Brasil, o novo verso livre (que Williams ajudou a desenvolver) também ganhou popularidade a partir da década de 1960 (BRITTO, 2011). Mas o poeta continuou pouco conhecido, em parte, devido ao fato de seu trabalho ser pouco traduzido.

As primeiras traduções de Williams para o português que conseguiu localizar datam de 1955 e estão no livro *Videntes e sonâmbulos*. Focado em autores norte-americanos, o livro inclui poemas de Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Marianne Moore, Langston Hughes, entre outros, traduzidos por escritores renomados no Brasil, como Machado de Assis, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Cecília Meireles. A coletânea, publicada pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação, traz dois poemas de Williams: “Metric Figure”, cuja tradução coube a Joaquim Cardoso, e “Flowers by the Sea”³⁵, traduzido por João

³⁴ No original: “The effort it took the poet to find and pronounce words can hardly be indicated here. Many of the sentences ended in no more than a wave of the hand when Mrs. Williams was not present to finish them. But whatever the topic, the poet's mind kept coming back to the technical matters that interested him in his later years. One of these was his concern with ‘idiom,’ the movements of speech that he felt to be especially American, as opposed to English”.

³⁵ Há duas versões desse poema; Cabral traduziu a segunda. Ambas podem ser conferidas em *The Collected Poems of William Carlos Williams — Volume I (1909-1939)*.

Cabral de Melo Neto (trabalho que aparece com destaque em uma nota sobre o livro no jornal *Correio da Manhã*³⁶). Abaixo, reproduzo a tradução de Cabral, acompanhada pelo texto fonte.

- 1 When over the flowery, sharp pasture's
2 edge, unseen, the salt ocean
- 3 lifts its form — chicory and daisies
4 tied, released, seem hardly flowers alone
- 5 but color and the movement — or the shape
6 perhaps — of restlessness, whereas
- 7 the sea is circled and sways
8 peacefully upon its plantlike stem
- 1 Quando, acima dos canteiros, agudo
2 gume do prado, impresentido, o amargo oceano
- 3 ergue seu vulto — chicória e margaridas
4 (maré!) libertas, já não são apenas flôres
- 5 mas côr e movimento — ou a imagem
6 talvez — do próprio movimento, ao passo que
- 7 o mar, envolvido, se inclina
8 docemente, árvore sôbre seu tronco

Quase uma década depois, em 1964, foi publicada no país uma biografia do poeta (*William Carlos Williams*, de John Malcolm Brinnin, pela editora Martins). E, após outro intervalo de aproximadamente dez anos, em 1976, Williams apareceu em outra coletânea: *Poetas Norte Americanos — antologia bilíngue*,

³⁶ No jornal, não há espaço entre os dísticos. A nota está disponível no link: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=50882&url=http://memoria.bn.br/docreader#

lançada pela Lidador. A tradução é de Paulo Vizioli, que na mesma época, publicou pela USP um estudo sobre *Paterson*³⁷, poema mais longo e ambicioso de Williams.

Também na década de 1970, a *Revista de Letras*, vol. 17 (1975), publicada pela UNESP, trouxe três estudos críticos sobre o autor, produzidos por grandes nomes da poesia no Brasil, que também traduziram alguns poemas para a edição.

Haroldo de Campos assina “William Carlos Williams: Altos e Baixos”, que (como o título sugere) apresenta duas facetas no poeta. O Williams que interessa, segundo Haroldo, é aquele cuja estética se aproxima dos preceitos defendidos por Pound e que roça o limiar de uma poesia-objeto, o “dono de uma apurada técnica de cortes, que serve a um contínuo negacear com o espaço gráfico”, cuja linguagem “retém a inflexão do coloquial, porém minimizada” (CAMPOS, 1975, p. 293). Contudo, Haroldo critica duramente o “outro Williams”, aquele que “atacado da mania de ‘grandeur’”, tenta fazer uma épica americana em *Paterson* e acaba por imitar desajeitadamente *Os Cantos* de Pound (CAMPOS, 1975, p. 294).

Os cinco poemas traduzidos por ele são: “The Red Wheelbarrow”, provavelmente a peça mais famosa de Williams; “Between Walls”; “Nantucket”; “Rain” (fragmento); e “The Jungle”, que Haroldo compara a uma montagem ideogrâmica.

Em “Williams Carlos Williams: Anotações de um multi-percurso”, de Iumna Maria Simon e Luiz Antônio de Figueiredo, encontramos um olhar mais favorável ao poeta, apresentado como dono de uma “obra resistente a categorizações, um conglomerado de procedimentos heterogêneos onde, no entanto, encontramos as direções mais consequentes das poéticas do século XX” (SIMON e FIGUEIREDO, 1975, p. 313). A dupla destaca, por exemplo, as reduções pré-concretas, as estruturas coloquiais e a força imagética dos poemas. Além disso, comenta de forma mais detalhada o processo de tradução dos textos que escolheram, dez ao todo: “Poem”, “The Locust Tree in Flower”, “Love Song”, “Between Walls”, “To a Poor Old Woman”, “The Wind Increases”, “Proletarian Portrait”, “The Botticellian Trees” e “The Lily”, além de “This is Just to Say”. Deste último, por exemplo, destacam o aspecto prosaico do tema e a importância dos *enjambements* e da não pontuação, “únicos recursos poéticos palpáveis”.

³⁷ Trata-se de “Paterson e o problema do poema épico americano moderno”.

WCW submete uma estrutura cristalinamente hipotática (com um tema de ostensiva trivialidade) a um tratamento “de choque”, “metonímico”, e assim exhibe, à medida que executa, um problema central da linguagem poética: a simultaneização do contínuo, a ideogramatização da língua enquanto “conjunto discreto” (em matemática, o que não tem pontos de acumulação, como, por exemplo, o conjunto dos números inteiros). Sofrendo o assédio de um tratamento por colagem, cubista, um típico papo-de-cozinha se insere num espaço que lhe é estranho (ibid., pp. 316-317).

Por fim, temos “William Carlos Williams: Variantes e Vertentes”, estudo em que José Lino Grünewald elenca vários aspectos positivos que identifica na obra do norte-americano. Isso inclui:

Predomínio do *phanos* (*imagism, not amygism*); numa visualização sintética; um quase haikai [...]; a logopeia: nele cristalizada pela técnica da repetição de palavras [...]; apelo a recursos, como parênteses, tmeses, travessões, o *enjambement* constante, numa função objetivante, orgânica, na busca de uma adequação isomórfica ao sentido das palavras [...] o título à Klee: em analogia à concepção das telas de Paul Klee, o título entra em conflito, por justaposição, com o próprio poema (GRÜNEWALD, 1975, p. 301, grifo no original).

Mas, assim como Haroldo, Grünewald não se furta a algumas críticas a Williams (“delirante ecletismo”, “sem método para construir uma obra coerente em seu todo”), tampouco o poupa de uma comparação com Pound. A seu ver, a obra de Williams foi marcada pela invenção, mas esta se deu por meio de achados ocasionais, pela “solução de momento”, e, por isto, não trouxe tantas contribuições quanto a “invenção estrutural” de Pound ou a de e.e. cummings, que apostou em algumas constantes (por exemplo, no uso expressionista da letra) (ibid).

O estudo de Grünewald inclui a tradução de dez poemas: “The Thing”, “The Dish of Fruit”, “The Poem”, “The Mind Hesitant”, “The Red-Wing Blackbird”, “The Storm”, “Prelude to Winter”, “To Have Done Nothing”, “Portrait of a Lady”, “A Sort of Song”.

Oito anos depois, em setembro de 1983, por ocasião do centenário de nascimento de Williams, Grünewald voltou a escrever sobre o poeta norte-americano. Dessa vez, com um artigo na *Folha de São Paulo*, “Fanopeia de ideias”³⁸, acompanhado por 10 poemas traduzidos. No texto, além de reiterar elementos que havia abordado no estudo de 1975, Grünewald acrescentava outros

³⁸ Como explica o próprio Grünewald ao longo do artigo: “fanopéia é uma das três modalidades de poesia detectadas por Ezra Pound, sendo que, nela, predomina o aspecto imagético”.

paralelos: um deles, de Williams com Eisenstein, por exemplo. A unir ambos, o laconismo. “Aquele laconismo que tanto exaltou Eisenstein em relação à poesia oriental, no seu famoso ensaio ‘O Princípio Cinematográfico e o Ideograma’” (GRÜNEWALD, 1983, s.p.). Além disso, Grünewald também comentava no artigo outra faceta da obra de Williams, frequentemente esquecida: sua prosa, que inclui ensaios, romances, contos, peças de teatro etc.

Pouco depois, em 1987, foi publicada pela Companhia das Letras a primeira (e, até o momento, única) coletânea dedicada exclusivamente a Williams no Brasil. Nas próximas páginas, vamos nos deter um pouco sobre esse livro.

Para concluir essa parte, basta dizer que, de 1987 para cá, podemos encontrar, de forma esparsa, traduções de poemas de Williams em revistas literárias, tal como *Sibila*³⁹ e *Germina*⁴⁰. Além disso, um de seus contos foi incluído na coletânea *Vida crônica* (Companhia das Letras, 2005). Mas, de modo geral, como esse breve levantamento permite observar, a obra de Williams ainda é pouco traduzida no Brasil, ainda mais quando se leva em conta que, além de poesia, ele se aventurou em vários gêneros literários e muitas vezes fez questão de borrar as fronteiras entre eles.

2.1.1. *Poemas*, a coletânea organizada por José Paulo Paes

“Williams torce o pescoço da estética tradicional; a arte não imita a natureza, imita seus procedimentos criativos.” O comentário de Octavio Paz está na contracapa da coletânea *Poemas* (1987), entre as aspas de Wallace Stevens e as de Hans Magnus Enzensberger. Na orelha do livro, outros nomes de peso são convocados para (re)apresentar Williams ao leitor brasileiro: Eugenio Montale, Nobel de Literatura em 1975, e T. S. Eliot, que recebeu o mesmo prêmio em 1948. Enquanto Enzensberger conecta os poemas de Williams aos desenhistas orientais, “especialmente por sua justa economia e a técnica dos espaços em branco”, Montale identifica no poeta a “recusa a todo conteúdo que se possa dizer poético por sua virtude natural”.

³⁹ Luis Dolhnikoff divulgou traduções de alguns poemas, como *The Red Wheelbarrow* e *Nantucket* na *Sibila* (sibila.com.br/critica/as-palavras-e-as-coisas-de-william-carlos-williams/4984).

⁴⁰ Podemos encontrar traduções de Alcir Pécora e Paulo Franchetti na *Germina* (www.germinalliteratura.com.br/enc_pecorafranchetti_out5.htm)

A coletânea, bilíngue, reúne 55 poemas, provenientes de 15 livros de Williams: *Al que Quiere!* (1917), *Sour Grapes* (1921), *Spring and All* (1923), *Collected Poems 1921-1931* (1934), *An Early Martyr* (1935), *Adam and Eve and the City* (1936), *The Complete Collected Poems 1906-1938* (1938), *The Broken Span* (1941), *The Wedge* (1944), *The Clouds* (1948), *The Collected Later Poems* (1950), *The Desert Music and other Poems* (1954), *Journey to Love* (1955), *Pictures from Brueghel* (1962) e *Paterson* (1946-1958). A seleção e a tradução são de José Paulo Paes, assim como o estudo crítico de 23 páginas que abre o livro, intitulado “WCW: A arte de ficar em casa”.

“Na poesia norte-americana do século XX, William Carlos Williams desempenhou papel semelhante ao do irmão mais velho na parábola do filho pródigo”, escreve Paes, já no primeiro parágrafo do texto. Os irmãos mais novos seriam, nessa analogia, Ezra Pound e T. S. Eliot. Ambos, diz Paes, optaram por viver como poetas europeus, e pelo menos um deles, Eliot, sempre foi mais festejado na “casa paterna” (os Estados Unidos) que Williams, descrito como o irmão sedentário (PAES in WILLIAMS, 1987, pp. 9-10). Apesar disso, prossegue Paes, era possível observar uma valorização crítica da obra de Williams nas décadas mais recentes, assim como sua influência sobre as novas gerações de poetas.

Após contextualizar Williams no panorama norte-americano, Paes fornece uma breve biografia do escritor, comentando sua participação no grupo dos imagistas e, posteriormente, no dos objetivistas. “Objetivista significava, não um ponto de vista objetivo, mas a preocupação de objetivar o poema, de fazer do poema um objeto. Significava forma”, escreve George Oppen, apud Paes (ibid, p. 17).

O tradutor pondera, contudo, que o termo vinha de “objetiva”, lente da câmera fotográfica. Com base nisso, acrescenta: “Ninguém desconhece o importantíssimo papel desempenhado pela fotografia, depois continuado pelo cinema e pela televisão, no sentido de afeiçoar a *sensibilidade eminentemente visual do século XX*” (ibid., grifo meu). A prática de William estava em consonância com essa sensibilidade, como mostra o famoso poema “The Red Wheelbarrow”, observa Paes, que encontra pontos de contato entre a teoria da composição adotada pelo poeta e a fenomenologia, “entendida como o estudo descritivo dos fenômenos conforme são dados à experiência imediata” (ibid).

A intensidade da percepção é solidária da consciência daquela “bela imediatez” de que Nietzsche falava e a cujo serviço o poema se põe, o poema que, para Williams, tem por função “refinar, clarificar, intensificar esse momento eterno, o único em que vivemos”. Eis por que devemos guardar-nos do equívoco de conceber os poemas mais “fotográficos” de Williams como cópias fiéis, mas passivas, de coisas da realidade. Não são cópias, são homólogos delas e, nessa condição, objetos estéticos dotados de vida própria que se adicionam à realidade para enriquecer-lhe o repertório (ibid., p. 19).

Com esse comentário, Paes resume muito bem algo que pude constatar ao longo deste trabalho, ao traduzir parte de *Pictures from Brueghel*. A impressão inicial, de que os poemas descrevem as pinturas a que se referem, gradativamente dá lugar a outra percepção: os poemas interagem ativamente com as imagens, estabelecendo com elas uma teia de relações, na qual encontramos, inclusive, situações de confronto.

É curioso observar que, nesse estudo introdutório, Paes não se aprofunda tanto na questão do *enjambement*, que é um recurso marcante na obra de Williams, quanto se dedica à questão da metáfora. A escolha me parece curiosa porque, como o próprio tradutor observa, Williams perseguia aquelas “inimitáveis partículas de dissimilaridade” e via a metáfora como algo capaz de “dissolver a individualidade das coisas comparadas” (ibid., p. 20).

De acordo com Paes, embora as metáforas sejam raras nos primeiros trabalhos de Williams, elas se tornam mais frequentes em sua poesia com o passar do tempo — uma mudança, que, para o tradutor, está ligada a um processo de pessoalização: “a presença do poeta, não mais como olho impessoal, mas como voz auto-referente, tende a crescer cada vez mais” (ibid., p. 23).

Um exemplo disso, segundo Paes, é o poema “These”, em que o eu lírico, solitário, “se debruça sobre as trevas do seu imo [...] para lá descobrir uma ‘fonte de poesia’. Fonte metafisicamente fora do tempo, a julgar pela alusão ao relógio parado na penúltima estrofe” (ibid., p. 26). Outro, o poema “The Term”, em que uma grande folha de papel pardo, mais ou menos do tamanho de um homem, é arrastada pelo vento, atropelada por um carro e (diferentemente do que faria um homem) se reergue e retoma seu caminho — Paes destaca as conotações metafísicas dessa imagem, associando-a ao canção pensante de Blaise Pascal.

Essa dialética entre o literal e o alusivo ou metafórico está sugerida noutro metapoema de Williams, “O Poema”, onde fala ele da “canção [...] centrífuga, centrípeta”, dois adjetivos antitéticos que se pode entender como designativos das

duas linhas de força de sua poesia: a que aponta para a coisa em si como imanência e plenitude de significado e a que leva para além dela, para o metafórico, o alusivo, o transcendente (ibid., p. 21).

Esse insight de Paes me motivou a voltar aos poemas de *Pictures from Brueghel*, na tentativa de identificar neles essa possível dialética. O último poema da série, “X Children’s Games”, de fato parece conjugar essas forças centrífugas e centrípetas, propondo, por meio da descrição de jogos infantis, uma série de alusões relativas ao comportamento humano. E mais: os jogos também podem ser vistos como metáforas dos outros poemas que compõem a série — mas sobre isso falaremos mais adiante.

Dentre os 55 poemas da coletânea brasileira, encontramos cinco do livro *Pictures from Brueghel*, dentre os quais apenas dois integram a série que homenageia diretamente o pintor flamengo (e que é foco do presente trabalho). São eles: “II Landscape with the Fall of Icarus” e “IX The Parable of the Blind”. Ao analisar e traduzir esses dois poemas, comentarei também as traduções de Paes, para avaliar em que medida nossas soluções convergem ou divergem.

3

Williams e Brueghel: algumas possíveis conexões

O interesse de Williams por artes visuais é patente ao longo de toda sua carreira literária. Entre seus poemas, há vários dedicados a pinturas, que dialogam, portanto, com a longa tradição da “écfrase”. Esse termo vem do grego e remetia, inicialmente, à noção de clareza ou transparência, mas “passou a corresponder, progressivamente, a ‘descrição’. Na origem, o sentido de ‘evidência’ prendia-se ao grego *enárgeia*, que apontava para tudo que se expunha à percepção dos sentidos, notadamente o visual”, escreve Massaud Moisés no *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2004, p. 135). A écfrase era entendida, pois, como uma descrição que buscava fazer com que o ouvinte “visualizasse” aquilo que estava sendo narrado.

No campo da retórica, a estratégia estava associada à amplificação das emoções, buscando a persuasão da audiência. Além disso, havia uma questão mnemônica envolvida: a écfrase era um recurso que ajudava o orador a memorizar seu discurso: ao acessar uma imagem mental, ele teria mais facilidade para se lembrar dos vários aspectos associados a ela⁴¹. Mas esse sentido retórico foi sendo alargado, até que a écfrase foi associada à expressão latina *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura), usada por Horácio em sua *Ars poetica*.

Dois lugares comuns, um de Horácio, o outro de Simonides de Cós, vêm desfrutando indiscutível autoridade há séculos: a expressão *ut pictura poesis*, da *Ars poetica*, que foi interpretada como um preceito, embora o poeta intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso; e um comentário, atribuído por Plutarco a Simonides de Cós, no sentido de ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante. Em textos que tais fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais, ter-se-ia pensado, poderiam adequadamente oferecer (PRAZ, 1982, pp. 2-3).

Se nos voltarmos, especificamente, à representação poética de obras de arte, encontraremos exemplos famosos de écfrase já em Virgílio (que apresenta o escudo de Enéas na *Eneida*), em Ovídio (que fala, nas *Metamorfoses*, sobre as tapeçarias criadas por Aracne e Atenas, em sua disputa para ver quem fazia a peça

⁴¹ Conforme indicado na *Princeton Encyclopedia of Poetry*, 2012, p. 393.

mais bela) e em Homero (com a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*). Vejamos um trecho deste, mostrando a fabricação da peça:

Fez primeiro um escudo, grande, robusto, bem trabalhado em todos os sentidos. À sua volta, adaptou uma bordadura brilhante, trilha, reluzente, e nela suspendeu um talim de prata. Havia cinco placas no escudo propriamente dito; e Hefaísto⁴² nelas entalhou, com sábia artefaria, primorosos ornatos (MOISÉS, 2004, p. 136).

Ora, nem os escudos nem as tapeçarias citadas acima existiram realmente. Ou seja, a éfrase não se refere, necessariamente, à descrição de um objeto concreto. Além disso, Felipe Simas Rabello chama a atenção, em sua dissertação “Ut pictura poesis: um panorama das relações entre poesia e pintura”, para mais um aspecto importante no poema de Homero: a ênfase que é dada na beleza das peças.

A descrição que segue a aceitação de Hefesto é, sobretudo, a descrição de um artefato artístico. Isso coloca a *ekphrasis* homérica em um lugar ainda mais alto do que o de simples manifestação descritiva primordial, pois estabelece, para muito além da forma retórica utilizada, o gênero dessa forma, que iria se perpetuar — e perdurar até os dias de hoje — como a definição daquilo que seria reconhecível como *ekphrasis*. Homero inaugura então a *ekphrasis* como fato estético — mais precisamente poético — distanciado de suas limitações retóricas e implicações puramente oratórias ou pedagógicas, e distanciando também o futuro da *ekphrasis* de uma interpretação puramente descritiva (...). Dos esforços fundamentais da *ekphrasis*, ao menos um se confunde com uma das metas fundamentais do efeito poético, pois consiste em representar com palavras uma presença física de modo que essa presença, não podendo ser corporificada pela palavra, seja *substituída pelo impacto estético* — uma tentativa de superação que há de prevalecer inclusive nos exemplos de *ekphrasis* mais recentes (RABELLO, 2016, pp. 78-79, grifo meu).

Mesmo quando a éfrase se refere a um objeto concreto, ela estabelece com ele uma relação muito mais complexa do que o termo “descrição” pode sugerir. Tomemos como exemplo o poema “Musée des Beaux Arts”, de Auden, em que o poeta faz referência direta a uma pintura de Brueghel, *Landscape with the Fall of Icarus*, além de referências indiretas a outras duas telas do artista, *The Census at Bethlehem* e *Massacre of the Innocents*. Como observa Rabello, “a pintura existe factualmente, os fragmentos descritivos são patentes (...), mas a descrição é, estruturalmente, como que um adendo à reflexão primeira sobre o sofrimento

⁴² Deus grego do fogo, também conhecido como Hefesto e, na mitologia romana, como Vulcano.

humano. O conteúdo retratado é, na verdade, *ilustração de uma meditação*” (RABELLO, 2016, p. 312, grifo meu).

Com essas breves reflexões em torno do conceito de *écfrase*, espero reforçar a seguinte ponderação: quando Williams escreve um poema sobre uma pintura, o resultado vai muito além de uma mera descrição do quadro. Há um atrito entre palavra e imagem, que merece ser analisado caso a caso.

Isto posto, também pareceu pertinente investigar, neste trabalho, a frequência com que Williams se voltou, em suas *écfrases*, para a obra do mestre flamengo Pieter Brueghel.

A primeira referência ao artista aparece em *The Wedge* (1944). Trata-se de “The Dance (in Brueghel’s great picture)”. Williams volta a remeter a Brueghel em sua obra mais ambiciosa: *Paterson*, poema publicado em cinco volumes, entre 1946 e 1958⁴³. Na terceira parte do livro 5, escrita em 1958, Williams aborda um dos três quadros que Brueghel dedicou ao tema da Natividade. Na imagem, vemos o menino Jesus no colo da mãe, durante a visita dos três reis magos.

Pouco tempo depois, em 1960, Williams publica na revista literária *The Hudson Review* uma série composta por dez poemas, intitulada *Pictures from Brueghel*. Um deles, “IV The Adoration of the Kings” retoma o quadro da Natividade, citado em *Paterson*. Outro, “VIII The Wedding Dance in the Open Air”, estabelece um diálogo com “The Dance”, tanto no campo temático como no sonoro. Nos oito poemas restantes, Williams aborda outros quadros, como *Children’s Games* e *Landscape with the Fall of Icarus*. Em 1962, a série é publicada em um livro (o último de Williams): *Pictures from Brueghel and Other Poems*, que também inclui os poemas de *The Desert Music* (1954) e de *Journey to Love* (1955).

Ao traduzir os poemas inspirados em quadros de Brueghel, uma questão recorrente era: por que Williams dedicou tamanha atenção à obra de um pintor flamengo do século XVI? Como vimos no capítulo anterior, o poeta demonstrava estar alinhado principalmente aos artistas cubistas e conferia um valor especial à pintura produzida na França no século XIX e início do XX. Por que não, então, “Pictures from Picasso” ou “Pictures from Cézanne”?

Algumas respostas — não necessariamente excludentes — surgiram ao longo do caminho. Uma consideração pertinente a se fazer diz respeito à

⁴³ Em 1963, os cinco volumes foram publicados juntos, com fragmentos do Livro VI. Estes foram escritos por volta de 1961, segundo Christopher MacGowan, responsável pela edição revista da obra.

revalorização da obra de Brueghel num contexto mais amplo. O historiador Joseph Leo Koerner analisa esse processo no artigo “Unmasking the World: Bruegel’s Ethnography” (2004). “Essa nova abordagem em relação a Bruegel, que coincide com sua ascensão ao seletivo grupo dos maiores artistas de todos os tempos, substituiu uma avaliação prévia que o via como um artista popular, que vinha dos camponeses e a eles se dirigia”⁴⁴ (KOERNER, 2004, p. 222).

Essa percepção tinha sido estabelecida no século XVII e derivava, segundo Koerner, da enorme quantidade de cópias ruins que existia então das composições de Brueghel. À medida em que a obra original foi sendo delimitada, essa avaliação começou a mudar. Outros fatores também ajudaram nesse sentido, dentre os quais o historiador elenca: (i) a crescente valorização de estilos não clássicos, (ii) a popularização (via reproduções) das obras-primas expostas em Viena, que até então eram pouco conhecidas, (iii) a constatação de que a maior parte das pinturas autografadas por Brueghel havia pertencido à influente Casa de Habsburgo, que dominava o Sacro Império Romano-Germânico.

Tudo isso contribuiu para uma virada na forma como se imaginava o contexto cultural do artista, passando de um campesinato pré-moderno para uma elite progressista, educada e urbana. Descobriu-se que Bruegel pertencia ao exclusivo círculo de humanistas da Antuérpia e que, entre seus amigos e colaboradores, estavam o cartógrafo Ortelius [criador do *Theatrum Orbis Terrarum*, considerado o primeiro Atlas moderno]; o artista [...] e teórico político Dirck Coornhert; e os editores Hyeronimus Cock e Christopher Plantin. A arte de Bruegel era agora vista como erudita no sentido original da palavra: ela contribuía para a eliminação da rudeza (Latim e- + *rudis*) por meio da instrução. Apreciar sua erudição demandava a capacidade de discernir entre a aparente rudeza temática e estilística do assim chamado “Bruegel Camponês” e a apresentação, mais profunda e discreta, de uma aprendizagem humanista⁴⁵ (ibid., p. 223).

A partir dessa reavaliação do status social do artista, as pinturas que ele havia produzido começaram a ganhar novas interpretações. Imagens que até então

⁴⁴ No original: “This newer approach to Bruegel, which coincides with his elevation to the ranks of the ‘very great’ artists of all time, has replaced an earlier assessment of him as a folk artist from, of, and for the peasantry”.

⁴⁵ No original: “[...] all contributed to a shift in the artist’s imagined cultural context from the premodern peasantry to a progressive, educated, urban elite. Bruegel, it was discovered, belonged to the innermost circle of Antwerp humanists and included among his friends and collaborators the cartographer Ortelius; the artist, poet, playwright, and political theorist Dirck Coornhert; and the publishers Hyeronimus Cock and Christopher Plantin. Bruegel’s art was now seen to be erudite in the original sense of the word: it aimed at eliminating rudeness (Latin e- + *rudis*) through instruction. Appreciating his erudition involved discerning beneath the apparent thematic and stylistic rudeness of so-called Peasant Bruegel a deeper, hidden display of humanist learning”.

eram vistas como registro da vida comum passaram a ser entendidas como algo dotado de valor alegórico, diz Koerner. Ele contrasta essa abordagem, mais presente no meio acadêmico, com uma outra leitura que a obra de Brueghel começou a receber, desta vez por parte de artistas modernistas.

Adotada por acadêmicos, ansiosos por exibir o próprio conhecimento, essa abordagem se choca com outra forma como o humanismo de Brueghel foi entendido. Poetas modernos, que celebraram suas cândidas representações da vida comum — assim como pintores modernistas e críticos de arte, que exaltaram o caráter direto de suas simplificadas formas pictóricas —, reconheceram um humanismo semelhante ao que eles mesmos tinham. Para eles, a importância de Bruegel está na forma como ele humanizou a arte⁴⁶ (ibid., p. 224).

Exemplificando o exposto acima, Koerner comenta o modo como Brueghel retrata figuras míticas e religiosas em seus quadros. Pelas mãos do artista, essas figuras se aproximam da condição humana. Quando William Carlos Williams e W. H. Auden escrevem poemas sobre *Landscape with the Fall of Icarus*, ambos demonstram se interessar justamente pelo modo como Brueghel transformava o alegórico em um registro da vida comum, observa Koerner.

Some-se a toda essa contextualização mais um fato: duas pinturas de Brueghel foram adquiridas por museus norte-americanos na primeira metade do século XX. O Metropolitan Museum, em Nova York, arrematou *The Corn Harvest* em um leilão, pensando tratar-se de uma cópia feita por Jan Brueghel a partir de uma pintura do pai. Em um boletim da instituição, em maio de 1921, o museu compartilhava sua descoberta: trata-se de uma pintura original, até então desconhecida. Pouco depois, em 1930, foi a vez de o Detroit Institute of Arts adquirir *The Wedding Dance in the Open Air*. Naturalmente, essas aquisições foram noticiadas com entusiasmo por veículos norte-americanos, como o *New York Times*, o que não passou longe do radar de Williams, atento ao que ocorria no mundo das artes visuais.

Tudo isso estabelece um pano de fundo muito relevante, mas me parece que o interesse de Williams por Brueghel passa por mais uma questão, que diz respeito à maneira como ambos reagiram às convenções estilísticas de suas

⁴⁶ No original: “Pursued by academics eager to demonstrate their own learning, this approach clashes with quite another understanding of Bruegel’s humanism. Modern poets, who celebrated his candid portrayal of ordinary life - as well as modernist painters and art critics, who extolled the matter-of-fact character of his simplified pictorial forms - recognized a humanism kindred to their own. By their account, Bruegel’s importance lay in how he humanized art”.

respectivas épocas. Proponho essa leitura com base nos próprios poemas que integram a série de *Pictures from Brueghel*. Em “IV The Adoration of the Kings”, por exemplo, o poeta comenta que a pintura de Brueghel poderia parecer uma cópia dos mestres italianos, mas guarda, em relação a eles, uma diferença. Em “Haymaking”, Williams diz que a Renascença tentou absorver a pintura de Brueghel, mas não conseguiu.

A leitura que proponho também foi explorada por Joel Conarroe, no artigo “The Measured Dance: Williams’ Pictures from Brueghel” (1971). A seu ver, a despeito da distância temporal e geográfica, Williams encontrou em Brueghel alguém com quem dividia um panorama estético parecido. A série de poemas seria uma homenagem de Williams ao colega que, “[...] compartilhando (e moldando) algumas de suas convicções mais firmes sobre arte, foi uma fonte de prazer e inspiração por anos”⁴⁷ (CONARROE, 1971, pp. 565-566). Que convicções seriam essas? Conarroe começa falando do já citado humanismo.

Cada um deles era o que Williams chamava de “homem celestial”⁴⁸, um ser humano com profundo respeito por seu lado animal, aberto a experiências de todos os tipos, em contato direto com sua terra natal, um homem que não se deixa diminuir por convenções, apto a inventar, a rir, a afirmar⁴⁹ (ibid., p. 566).

Desse ponto, Conarroe chega à questão formal: tanto Williams como Brueghel, afirma, evitaram se entregar à tradição herdada (“refinamento românico, no caso de um, prosódia britânica, no caso do outro” (ibid.)) e avançaram rumo à inovação técnica, buscando formas únicas, que estivessem alinhadas ao modo como viam o mundo e os homens. “Assimilando modelos estrangeiros, em vez de imitá-los, cada um deles rejeitou uma perspectiva de exílio, optando por documentar integralmente o cenário local, atingindo o universal por meio de uma delimitação meticulosa do particular”⁵⁰ (ibid., p. 567).

⁴⁷ No original: “In the ‘Pictures from Brueghel’ sequence [...] Dr Williams again pays tribute, this time to a fellow craftsman who, sharing (and shaping) some of his strongest convictions about art, had been a source of pleasure and inspiration for years”.

⁴⁸ Williams usa a expressão “Heavenly Man” no livro II de Paterson (1992, p. 58).

⁴⁹ No original: “Each was what Williams called a ‘Heavenly man’, a humane being with profound respect for his animal self, open to experience of all sources, in close contact with his native soil, a man not diminished by conventions, able to invent, to laugh, and to affirm”.

⁵⁰ No original: “Assimilating rather than imitating foreign models, each rejected an exile’s perspective, choosing to document fully the local scene, arriving at universals through a painstaking delineation of a particular place”.

Já vimos no capítulo anterior como esse comentário se aplica a Williams: em sua escrita, o norte-americano questiona uma série de recursos poéticos tradicionais na língua inglesa, como o pentâmetro jâmbico e o uso de rimas. Para que possamos observar como essa relação se dá no caso de Brueghel, comparando o trabalho do flamengo com as premissas adotadas pelos mestres italianos, um bom guia parece ser o historiador italiano Giulio Argan.

Não é minha intenção sugerir que Williams estivesse a par das ideias de Argan sobre o pintor flamengo. De acordo com Christopher MacGowan (responsável pela edição revisada de *Paterson*, assim como pela organização de *The Collected Poems of William Carlos Williams*), a principal base de referência para o poeta, quando este escreveu os poemas sobre Brueghel, foi o livro do historiador alemão Gustav Glück, *Pieter Brueghel the Elder* (1951). Na obra de Glück, encontramos, além de um longo estudo sobre o mestre flamengo, reproduções de suas pinturas, com comentários específicos sobre cada uma delas.

Mas a forma como Argan analisa a obra de Brueghel tem vários pontos em comum com a leitura proposta por Williams, como veremos ao longo desse trabalho; a começar pela diferença que ambos identificam entre Brueghel e os mestres italianos. Para contextualizar as inovações que o pintor flamengo trouxe, convém um breve resgate acerca do conceito de forma durante a época da Renascença.

3.1. Pieter Brueghel: alternativa ao ideal formal da Renascença

Quando Argan informa, no subtítulo de *Clássico anti-clássico*, que seu foco é abordar o Renascimento no período que vai de Brunelleschi a Brueghel, uma expectativa já se forma no leitor. Os dois nomes evocados assumem uma relevância imediata, como se suas obras pudessem ser associadas ao início e à conclusão de um arco, embora seja sempre arriscada a busca por origens ou finais quando falamos de processos históricos longos e abrangentes. O olhar de Argan, particularmente, não se presta à ideia de começos e finais estanques, pois a análise que ele propõe está fortemente associada ao *Aufhebung* hegeliano, ou seja, à “superação conservante”, na qual a tensão proporcionada por forças opostas, interdependentes, promove o avanço do conhecimento, fazendo com que o anterior seja ultrapassado mas, em certa medida, incorporado. Sem cair, portanto, num esquema que presuma

“começo, acumulação de conhecimento e fim”, podemos buscar no subtítulo do livro um convite à aproximação dialética entre Brunelleschi e Brueghel, ou melhor, entre as premissas que a obra de cada um reflete.

Com isso em mente, vejamos o que, na visão de Argan, é inaugural na obra do arquiteto Filippo Brunelleschi, ou seja, que forças esse artista coloca em ação, ajudando a moldar a produção artística ao longo do Renascimento. Em seguida, vejamos que aspectos associados a Brunelleschi são redimensionados em Brueghel, entendendo assim por que Argan o escolhe, se não como ponto final, como ponto de inflexão significativo nesse processo histórico. A redução a esses dois nomes não visa, é claro, subestimar a intensa rede de forças que perpassa o período. As questões aqui abordadas convivem com uma série de outras questões e propostas fundamentais que foram formuladas ao longo do Renascimento por outros artistas (como Botticelli, Leonardo, Rafael e Michelangelo).

O que caracteriza Brunelleschi como ponto de partida para a análise de Argan? A resposta surge no primeiro parágrafo do texto “Brunelleschi”: “No início de uma época que define a arte como invenção, Filippo Brunelleschi surge como o grande inventor, aquele que abre à arte não apenas uma nova dimensão do espaço, a perspectiva, mas também uma nova dimensão do tempo, a história” (ARGAN, 1999, p. 81).

Falar na invenção de “uma nova dimensão do espaço” é algo que soa estranho aos nossos ouvidos, assim como é difícil visualizá-la, dado que estamos acostumados a considerar a perspectiva uma simples representação natural do mundo (ainda que ela não corresponda à maneira como efetivamente nossos olhos enxergam). Para entender como se dá a criação dessa dimensão espacial, convém resgatar algumas informações.

Brunelleschi aprendeu geometria com o matemático Paolo dal Pozzo Toscanelli e, segundo Argan, suas primeiras obras já mostram que, “desde os últimos anos do século XIV, [ele] estava refletindo sobre *a relação entre forma artística e visão ou conhecimento da realidade*” (ibid., p. 82, grifo meu). A partir da observação de esculturas antigas, em Roma, Brunelleschi começou a pesquisar sobre as simetrias adotadas pelos antigos, identificando uma certa ordem no que diz respeito à representação de ossos e membros. Essa constatação o impeliu a redescobrir as proporções “musicais” e os métodos adotados pelos construtores da Antiguidade. Como comenta Manetti, em “Vida de Filippo Brunelleschi” (2013),

esse processo parece ainda mais difícil quando se leva em conta que havia poucos registros sobre o assunto aos quais o arquiteto pudesse recorrer.

Não se sabe se aqueles pintores antigos de centenas de anos atrás, os quais acredita-se que tenham sido bons mestres naquele tempo de bons escultores, conheciam a regra da perspectiva e a usavam com a razão. Mas ainda que tenham feito com a regra (...) quem poderia ensiná-la estava morto havia centenas de anos, e em escritos não se encontra, e se encontra não é compreendida; mas a sua indústria e argúcia ou a reencontraram, ou foram suas inventoras (MANETTI, 2013, p. 162).

Que não nos escape a dúvida apresentada sutilmente por Manetti: a teoria apresentada por Brunelleschi significava de fato o reencontro com um saber ancestral ou consistia numa invenção? O discurso de Brunelleschi se apoiava na ideia de resgate. A experiência da Antiguidade, a seu ver, não era aquela que vinha sendo transmitida pela tradição — esta havia se transformado em uma versão deturpada, decadente, que, na arquitetura, se manifestava na profusão de elementos decorativos. Fazia-se necessário, portanto, uma pesquisa voltada “ao estudo documentado e filológico das formas e dos processos da arte clássica” (ARGAN, 1999, p. 95) para identificar as leis ali presentes.

Essas leis, cabe ressaltar, eram vistas como naturais. Estudar os antigos equivalia, para Brunelleschi, ao estudo da natureza. Do ponto de vista religioso, tratava-se de uma tarefa aceitável, já que a relação dos antigos com a natureza era interpretada como uma preparação da humanidade para o que, depois, seria a revelação da verdade divina.

A postura crítica de Brunelleschi em relação ao estilo de seus contemporâneos foi recebida com resistência. O que estava em jogo era a definição do verdadeiro “espírito latino” nas artes — para muitos, como Ghiberti, esse legado estava na obra de Giotto, por exemplo, e a busca de Brunelleschi por um classicismo histórico era interpretada como algo racionalista e frio, desprovido de poesia.

Mas o tempo se mostrou favorável a Brunelleschi. Seu reencontro com a arte clássica (ou sua invenção, como pontuou Manetti) culminou na elaboração de uma proposta extremamente inovadora para a cúpula de Santa Maria del Fiore, em Florença. E essa cúpula apresentou à sociedade florentina uma ideia que não poderia ser expressa em palavras: a de que é possível criar racionalmente uma forma que corresponda à ordem subjacente à criação da natureza.

A inovação estava no uso de uma estrutura de alvenaria que não necessitava de cimbramentos (armação de madeira, utilizada como molde para arcos ou abóbadas). Com isso, ele oferecia “uma forma capaz de se segurar sozinha durante seu crescimento, de produzir a força que a sustenta, de se manter e se situar em virtude de sua própria coerência interior e vitalidade estrutural, pela proporção natural de seus ‘membros e ossos’” (ibid., p. 98). Destaco as menções a uma “coerência interior” e à “proporção natural”, assim como a comparação com o corpo humano — o status do homem está prestes a mudar. E para melhor.

A cúpula completava uma construção preexistente, e um dos desafios do projeto consistia em vincular as duas partes, fazendo com que o vão da cúpula apresentasse na vertical “a profundidade que as naves desenvolviam na horizontal”, além de reproduzir “a convergência perspectiva das linhas das naves” (ibid., p. 99). Ao optar por uma forma ogival, Brunelleschi permitiu que a construção inteira se coordenasse com a cúpula. Assim, a basílica obteve novo valor: o de uma estrutura, que “constrói esse espaço segundo relações proporcionais límpidas e define-o como espaço perspectivo” (ibid., p. 100). Em outras palavras, para que possamos avaliar com calma o que define esse espaço: a perspectiva “reúne as forças em grupos, determina os pontos de equilíbrio entre pesos e impulsões, faz com que, a elementos iguais, correspondam intervalos iguais” (ibid., p. 106) e, dessa maneira, consegue criar a ilusão de proporcionalidade.

Essa noção estava ausente da arquitetura gótica, a qual, segundo Argan, poderia parecer “um amontoado de minuciosos pormenores expandido ao infinito” (ibid., p. 106). No espaço perspectivo, o que transparece não é a exuberância do pormenor, mas a beleza da ideia que comanda a estrutura espacial. Estamos falando, portanto, de uma abordagem intelectual, que está associada a um objetivo cognitivo.

Tudo isso converge para alçar a capacidade humana a um novo status. O homem, por meio da racionalidade, pode almejar mais que a imitação da natureza: ele pode ocupar o papel de criador, de inventor. E o que ele cria é o espaço: conceito puro, onde encontramos uma entidade geométrica, o plano, que serve de base para a projeção das medidas espaciais. As formas perfeitas da arquitetura de Brunelleschi refletem, para Argan, “não tanto uma concepção nova e grandiosa do mundo, mas uma nova condição da mente humana, um novo valor do sujeito diante da realidade, vista como objeto” (ibid., p. 85).

Brunelleschi foi o primeiro a pensar a arquitetura como espaço, ou seja, como manifestação — e a única possível — de uma lei construtiva interior do universo, que pode ser revelada apenas ao homem, porque é dotado de razão, e aquela lei, que afinal é a lei da criação (a *divina proportione*), é racional por excelência (...). O espaço, portanto, não pode ser visto ou representado, porque não é anterior ao ato que representa; só pode ser construído, mediante um processo de desenho que, *eliminando o acidental da matéria, descobre o universal do valor* (ibid., p. 118-119, grifo meu).

Naturalmente, essa nova posição acerca da racionalidade humana e do papel da arte como instrumento cognitivo coloca em ação uma série de forças que vão entrar em conflito ao longo das décadas seguintes, dando origem a um debate abrangente entre os próprios mestres italianos. Ainda assim, escreve Argan, o flamengo Brueghel aparece como “o único artista que, em pleno século XVI, propõe uma alternativa ao ideal formal que os italianos fundavam na certeza lógica de uma teoria e na autoridade dos antigos” (ibid., p. 459).

Brueghel estudou pintura na Itália, numa viagem entre 1552 e 1553, que incluiu passagens por Roma, Nápoles e Sicília. Em seu trabalho, ele incorporou vários dos fundamentos lá desenvolvidos, tais como o equilíbrio das massas e a simplificação das formas por meio da supressão de detalhes supérfluos, conforme comenta Charles de Tolnay (1981). Após uma primeira fase, em que demonstrava interesse principalmente por paisagens, Brueghel se volta para a vida humana, e aí, recorre ao estilo arcaico de seu conterrâneo, Hieronymus Bosch (1450-1516).

Em sua análise, Tolnay fala em “marionetes” e identifica um contraste entre a forma como a vida humana e a natureza são retratadas por Brueghel: às linhas rígidas da cena, contrapõem-se os movimentos quase instantâneos das personagens. “A vida humana é para ele um mundo de ponta-cabeça, reino de loucos — inverso àquele da natureza, reino da razão” (TOLNAY, 1981, p. 5). Neste ponto, Tolnay traça um paralelo entre Brueghel e Erasmo de Roterdã: o pintor “contempla como que de outro planeta, com a mesma desconexão que Erasmo em seu *Elogio à Loucura*, os eventos da vida humana”. Essa ideia ressurge em outro momento do texto: “A contemplação serena e estoica da vida da natureza, sua concepção do universo humano como sendo aquele da loucura, corresponde ao pensamento dos principais humanistas de sua época” (ibid., p. 7).

Argan discorda da ênfase que Tolnay confere à ideia de Brueghel como um humanista, “na esteira de Erasmo de Rotterdam, e até como um neoplatônico” (ARGAN, 1999, p. 459). Para ele, Brueghel é humanista, por exemplo, na

percepção de um mundo que está em constante movimento, no desinteresse pela técnica tradicional e pelo valor que atribui ao tratamento literário do tema. “É erasmiano, quase um decalque de ‘Elogio da Loucura’, o tema do mundo de ponta-cabeça, que Tolnay corretamente escolheu como chave para a interpretação da maior parte das figurações de Bruegel”, comenta o italiano (ibid., p. 461). Porém, Argan acha que algo fundamental os distingue.

Erasmus escrevera os *Adágios*, Bruegel pinta os *Provérbios*; mas a intenção é muito diferente. Os *Adágios* eram máximas antigas, às quais pretendia dar novo curso na vida moderna; além disso, havia em Erasmo o pensamento recôndito de soldar o pensamento e a moral cristã ao pensamento e à moral dos antigos, porque a humanitas antiga fora preparação e espera da pietas cristã. Os *Provérbios Flamengos* que Bruegel recolhe da voz do povo e ilustra com perfeita fidelidade ao texto, não são exemplos da sabedoria antiga, mas da eterna ignorância (ibid., p. 463-464).

E aqui, vale a pena lembrarmos a confiança de Brunelleschi no poder da racionalidade humana, para ressaltar o contraste com a visão de Brueghel. A obra do pintor flamengo, diz Argan, não se apoia na ideia de um homem ideal, da mesma maneira como “está longe da ideia de uma realidade ordenada, proporcional e simétrica, que poderia ser concebida por esse tipo ideal de homem — uma realidade harmônica e edificante, como a ‘natureza’ dos pintores italianos” (ibid., p. 464).

É útil, também, retomar um aspecto que talvez não tenha recebido destaque suficiente quando falamos de Brunelleschi: a associação entre forma, espaço e saber divino.

Pelas premissas platônicas da teoria artística italiana, Deus é também forma por excelência [...] [não só porque] a forma é a qualidade permanente das coisas para além da aparência contingente e ocasional, mas porque [...] a forma ideal das coisas atesta que, antes de estar na criação, elas estiveram numa mente criadora e que possuem uma tendência natural a voltar à causa, isto é, a Deus (ibid., p. 464).

O raciocínio de Argan prossegue alinhavando o conceito de forma ao de espaço. Afinal, o espaço também diz respeito a algo que precede as coisas: é por meio de sua geometria que conseguimos conferir um valor universal aos elementos e perceber, por exemplo, que duas árvores têm o mesmo tamanho, embora uma esteja muito menor que a outra na pintura (a estrutura subjacente nos diz que a diferença de tamanho se deve à distância, a menor está mais longe de nós).

Na pintura de Brueghel, contudo, essas relações são subvertidas. Isso se manifesta visualmente, naquele que é, para Argan, “o mais típico dos processos diferenciados empregados por Bruegel, o que mais especificamente contrasta com a instância italiana oposta, a da proporcionalidade”: o pintor flamengo altera aquela que seria a relação normal entre as figuras e o espaço, voltando-se ora para o registro daquilo que é muito pequeno, ora para o que é muito grande, ora trabalhando no adensado, ora no vazio (ibid., p, 466).

No realismo de Brueghel, não faz sentido o apelo à forma, e a realidade pode até mesmo ser vista como caos. Isso significaria uma aposta na loucura? Em uma passagem particularmente inspirada, Argan nos apresenta a uma outra definição para essa palavra: loucura seria, diante de uma realidade ilimitada, a tentação de abranger o todo numa visão unitária. Loucura seria acreditar na separação total entre sujeito e objeto. Afinal, como escreve Argan: “o homem não está fora dela, espírito contra a matéria, mas pertence inteiramente a ela, e move-se dentro e com ela. Todo fato que caia sob seu olhar e chame sua atenção é (...) por um átimo, o centro do espaço e do tempo” (ibid., p. 470-471).

Bem, se na obra de Brueghel não há o apelo à mente criadora de Deus, e Deus é causa, não cabe o apelo à ideia de causalidade. Diante disso, Brueghel se volta em suas telas para o acontecimento, que transcorre sem o encadeamento de causas e efeitos. Essa escolha lança uma nova luz sobre o conceito de história. Acompanhemos o que diz Argan sobre a relação entre história e humanismo, em um trecho de *Imagem e persuasão* (2004):

Na concepção realmente humanista da arte, todo ato exige uma justificação na história, isto é, na cultura do artista; pois aquele ato inicial de consciência e a própria renúncia a um fim transcendente implicam um interesse efetivo do artista pela história humana, por aquela tradição que, não mais dogmática nem normativa, é interior ao espírito e, com ele, permanentemente ativa, se desenvolve, cresce e se desempenha na ação (ARGAN, 2004, p. 12).

O comentário acima está em um texto sobre Caravaggio. Mas, ao voltar para *Clássico anti-clássico*, podemos facilmente associá-lo a um comentário sobre Brueghel: “A qualificação que Bruegel nega, tanto a si mesmo como às personagens de suas figurações, é justamente a qualificação de ‘homem histórico’, que era, ao contrário, a aspiração suprema dos artistas italianos” (ARGAN, 1999, p. 465).

O pintor flamengo introduz, pela primeira vez na história da arte, o “tipo” do homem médio, diz Argan, aquele que transmite certa uniformidade em relação às demais pessoas e, ao mesmo tempo, é exemplo das ilimitadas possibilidades de variação que existem no gênero humano. Essas personagens dão corpo à noção da mutabilidade contínua que, no fim das contas, não leva a lugar a nenhum, não implica um verdadeiro progresso, até que a Morte venha e iguale a todos. Essa figura, observa Argan, é simplesmente normal, “não pode ser objeto de um juízo histórico de superioridade ou inferioridade, de nobreza ou infâmia” (ibid., p. 469).

Contudo, num gesto que, a princípio, pode soar paradoxal, Argan defende que não há, na postura de Brueghel, uma rejeição à instância histórica. Há, isso sim, a superação e ampliação de uma noção de história específica, que servia de base ao humanismo. Brueghel colocou as premissas do homem “real”, aquele que “age na história como um homem e não mais como um herói” (ARGAN, 1999, p. 471). Com a fusão entre sujeito e objeto, “todos os fatos que o historiador julgaria fúteis e insignificantes adquirem repentinamente uma força, uma urgência e uma verdade que não poderiam ter, ainda que sublimes, os fatos da história, que são sempre fatos do passado” (ibid., p. 471). Estamos falando de uma história que se volta para o aqui e agora.

Reação frente às convenções dominantes, atenção ao que é local, foco no detalhe e no momento presente — quatro aspectos que também podemos associar à obra de William Carlos Williams.

4 Fundamentação teórica

Neste capítulo, pretendo discorrer sobre as referências teóricas às quais recorri com mais frequência durante o processo de leitura e tradução dos poemas de William Carlos Williams que compõem este trabalho. São elas: Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Paulo Henriques Britto e Charles Hartman.

Começemos por Haroldo de Campos, cuja ideia de tradução como prática isomórfica serviu de meta constante em meu processo tradutório. Essa ideia prevê, em linhas gerais, que o texto fonte e o texto de chegada “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34). Tomando as traduções de Ezra Pound como exemplo, Haroldo associa o aspecto semântico a uma “baliza demarcatória”, não mais importante que outros elementos do texto, como suas propriedades sonoras e visuais. Cabe ao tradutor, portanto, ser sensível à presença de aliterações, rimas, assonâncias, mancha gráfica etc. para criar, por meio da tradução, um texto que seja permeado pelos mesmos parâmetros.

Essas ideias são desenvolvidas em “Tradução como criação e crítica”, que Haroldo escreveu para o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade da Paraíba, em 1962, e publicou no ano seguinte, na revista *Tempo brasileiro*. Como se trata de um texto bastante conhecido, o que promovo aqui é um breve resgate. O ponto de partida de Haroldo é a suposta intraduzibilidade da poesia, posto que, nesta, o que é dito está intrinsecamente relacionado à forma como se diz. O primeiro autor a ser citado por Haroldo é o alemão Albrecht Fabri, que aponta o caráter tautológico da arte, na qual “é impossível distinguir entre representação e representado” (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 31). Fabri, ainda segundo a leitura proposta por Haroldo, afirma que a linguagem literária, especificamente, não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de separar sentido e palavra” (ibid.).

Em seguida, Haroldo traz para o debate outro filósofo alemão: Max Bense. Da obra deste, Haroldo resgata as noções de “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”. A primeira é um registro, diz respeito a algo observável. A segunda acrescenta algo que não pode ser observado (Haroldo cita como exemplo a noção de falso ou verdadeiro). Assim, a sentença “a

aranha tece a teia” é apresentada como exemplo de informação documentária, enquanto “a aranha tece a teia é uma proposição verdadeira” serve como exemplo de informação semântica.

Bom, resta a “informação estética”. Para exemplificá-la, Haroldo cita um poema de Cabral sobre uma aranha, onde encontramos, por exemplo, a palavra “vida” conectada, graças a uma rima toante, à palavra “fia”, que, por sua vez, se conecta a “fio”, por meio da aliteração do /f/. Há várias outras relações tecendo o poema, como a rima entre “cortinados” e “privado” e a sibilância que aparece em “passa” e “tecendo”. “Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (ibid., p. 33).

Ora, sabemos que Haroldo não considera a poesia intraduzível — o próprio legado que ele e seu irmão, Augusto de Campos, deixaram como tradutores é prova disso. O percurso construído no início do texto abre caminho para a proposta que ele deseja apresentar: a de que a tradução do texto poético constitui uma atividade criativa. “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (ibid., p. 34). Esse processo passa, diz ele, pela questão da forma.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (ibid., p. 35, grifo no original).

Em outro texto bem conhecido de Haroldo, “Transluciferação mefistofáustica”, de 1980, ele leva essa ideia além. Partindo da noção de tradução como “modo de re-produção” (CAMPOS, 2008, p. 179) e associando suas reflexões às ideias de Walter Benjamin sobre tradução e língua pura, Haroldo clama por uma subversão da “relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido [...])” (ibid.) e defende um novo de pacto, em que o original serve à tradução, para que essa possa se ocupar de outro tipo de fidelidade: a da reprodução da forma.

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra — uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico — quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (ibid., p. 181).

O texto segue com vários exemplos que têm como base a obra *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, explorando, entre outros recursos presentes na obra, a paronomásia e os jogos aliterativos. Ao contemplar esses elementos, a análise extrapola o que, segundo Haroldo, constituiria uma tradução mediana, que guarda “da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação (a medida métrica) e de um deliberado empenho rítmico (a rima terminal, consoante)” (ibid., p. 184).

Ao mesmo tempo em que as reflexões de Haroldo sobre tradução poética se mostraram fundamentais para a leitura e tradução dos poemas aos quais me dediquei neste trabalho, considero importante pontuar dois aspectos: (i) a percepção de que, nas traduções realizadas pelos irmãos Campos a atenção ao componente semântico é, sim, muito marcante; (ii) o estranhamento que sinto diante de algumas soluções formais presentes em “Transluciferação mefistofáustica”. Refiro-me, particularmente, às aglutinações neológicas, tais como “flamirrompe”.

Não se trata, aqui, de avaliar as soluções encontradas por Haroldo e para as quais, aliás, ele apresenta bons argumentos, dentre os quais destaco um: a capacidade que a tradução tem de inserir no idioma de chegada recursos que iluminem outras potencialidades da língua. Ao “invés de apertuguesar o alemão, germanizo o português, deliberadamente”, diz Haroldo, “para o fim de alargar-lhe as virtualidades criativas” (ibid., p. 194). Minha questão, aqui, foi mensurar como esses exemplos se aplicam à minha própria prática tradutória.

Cabe pontuar que tanto a teoria como a prática tradutória desenvolvidas por Haroldo guardam muitas afinidades com seu projeto autoral, à frente do movimento da poesia concreta. No manifesto “Plano piloto para poesia concreta”⁵¹, publicado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari em 1958 (ou seja, cinco anos antes de *Tradução como criação e crítica*), lemos, por exemplo, que a poesia concreta “começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente

⁵¹ Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/texto.php#>

estrutural” e busca uma composição baseada “na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos”. Ao desenvolver seu paideuma, o trio busca, por exemplo, em Mallarmé, a ideia de “espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição”, e em João Cabral de Melo Neto a ideia de arquitetura funcional do verso. O poema concreto, afirma o trio, busca “uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” e, “ao conflito de fundo-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo”.

Em meio a essa proposta, a tradução trazia não só a oportunidade de inserir no sistema literário brasileiro as principais referências do movimento (Mallarmé, Pound, e. e. cummings, futurismo, dadaísmo) como a chance de destacar a importância de elementos formais no fazer poético desses autores, reforçando assim as próprias premissas artísticas dos poetas concretos.

Marcos Siscar comenta essa questão no texto “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”, ao diferenciar a estratégia adotada por Haroldo ao traduzir o poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, na década de 1970, da abordagem adotada por Álvaro Faleiros, que publicou uma nova tradução do poema francês em 2013.

Segundo Siscar, um ponto polêmico na atividade tradutória dos poetas concretistas foi a busca por uma equivalência entre o sentido da tradição e a estratégia poética e política do presente. “Não há como evitar, em tradução, que esse tipo de perspectiva em relação ao passado acabe estimulando e ao mesmo tempo legitimando, não apenas a criatividade, mas também as excentricidades e cacoetes pessoais do tradutor” (SISCAR, 2013, p. 10). Em “Un coup de dés...”, prossegue Siscar, a visão tradutória de Haroldo acabou dando destaque aos problemas de macroestrutura visual e sintática, assim como a aspectos léxicos e morfológicos que estivessem relacionados à valorização do significante.

Em Haroldo, o uso de palavras raras e inusuais, o gosto pelo preciosismo lexical e por uma certa estranheza sintática, presentes em praticamente toda sua prática poética, indicam um esforço contínuo de elevar o grau de impacto do caráter digamos ‘não comunicativo’ da poesia (SISCAR in MALLARMÉ, p. 10).

Evidentemente, não se defende aqui a “invisibilidade” do tradutor⁵², tampouco a ideia de uma tradução que possa ser “neutra”, dissociada dos interesses de quem realiza essa tarefa. Nesse trabalho, me alinho a uma perspectiva pós-estruturalista de linguagem, que refuta a noção de que um texto tenha um sentido estável e único e que a tradução consista apenas na substituição de termos em um idioma por termos equivalentes em outra. Estou de acordo com Rosemary Arrojo quando ela diz que “qualquer tradução, por mais simples e despreziosa que seja, traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador. [...] Nenhuma tradução será, portanto, ‘neutra’ ou ‘literal’” (ARROJO, 1992, p. 78).

Meu interesse é refletir justamente sobre minhas circunstâncias, objetivos e referências nesse processo. Uma dessas referências, que me parece contrabalançar a estratégia adotada por Haroldo, é o francês Henri Meschonnic. Mais especificamente, o conceito desenvolvido por ele de marcado e não marcado, que me serviu várias vezes como baliza ao longo do processo de tradução.

Antes de mais nada, cabe dizer que Meschonnic também se alinha ao que foi exposto acima, sobre a impossibilidade de uma relação “neutra” com o texto. Em “Propositions pour une poétique de la traduction”, que reúne 36 postulados relativos à tradução poética, ele afirma que: “Se a tradução de um texto é estruturada e recebida como um texto, ela funciona como texto, ela é a escrita de uma leitura-escrita, aventura histórica de um sujeito. Ela não é uma transparência em relação ao original⁵³” (MESCHONNIC, 1972, p. 50). Ao fim desse texto, no penúltimo postulado, Meschonnic define assim o paralelismo entre marcado e não marcado:

A relação poética entre um texto e uma tradução envolve a construção de um rigor não composto, caracterizado por sua própria equivalência (a equivalência tem como limite o caráter sintático do léxico) e pela relação do marcado pelo marcado, do não marcado pelo não marcado, da figura pela figura, e da não figura pela não figura. Esse paralelismo teorizado substitui a noção subjetiva, variável extensível, de “fidelidade”, característica justamente da ideologia estetizante que acabamos de definir⁵⁴ (ibid., p. 54).

⁵² A respeito do conceito de invisibilidade, ver: VENUTI, Lawrence. “Invisibility”. In VENUTI, Lawrence, *The Translator’s Invisibility – A History of Translation*. 2ª edição. Londres e Nova York. Routledge, 2008.

⁵³ No original: “Si la traduction d’un texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne comme texte, elle est l’écriture d’une lecture-écriture, aventure historique d’un sujet. Elle n’est pas transparente par rapport à l’original”.

⁵⁴ No original: “Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d’une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le

Poderíamos ponderar que também há uma subjetividade no próprio processo de identificação do que seria marcado ou não marcado em cada idioma. Independentemente disso, essa premissa se mostrou muito útil ao nortear algumas escolhas em minha prática tradutória.

Voltando ao exemplo de aglutinações neológicas citadas anteriormente (“conjurogesticulante” e “flamirrompe”), minha ponderação seria: esses trechos parecem marcados para quem lê *Fausto* em alemão, tal como soam marcados para quem lê a tradução de Haroldo para o português? Destaco, mais uma vez, que esse questionamento se dirige não às escolhas de Haroldo, mas sim às minhas próprias. Como Williams é pouco presente no mercado editorial brasileiro, e a maior parte dos poemas que compõem esse trabalho ainda não tinham sido traduzidos para o português, foi meu desejo me ater a certos parâmetros (rítmicos, imagéticos) para proporcionar ao leitor da tradução uma experiência próxima da que tem o leitor do texto em inglês.

A título de exemplo das questões abordadas até agora, vejamos duas traduções de “The Locust Tree in Flower”, de Williams. Uma delas foi feita por Iumna Maria Simon e Luiz Antônio de Figueiredo; a outra, por José Paulo Paes.

The Locust Tree in Flower (Williams)	Acácia em flor (Simon e Figueiredo)	A acácia- meleira em flor (Paes)
1 Among	En-	Por
2 of	tre	entre
3 green	verde	verde
4 stiff	rijo	velho
5 old	velho	claro
6 bright	brilho	rijo

caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure par figure, et non-figure pour non-figure. Cette correspondance théorisée remplace la notion subjective, variable extensible, de ‘fidélité’, caractéristique justement de l’idéologie esthétisante qu’on vient de définir” (tradução de Ana Luiza Baesso Moreira).

7	broken	quêbro	roto
8	branch	ramo	ramo
9	come	vem	outro
10	white	branco	branco
11	sweet	doce	doce
12	May	Maio	Maio
13	again	mais	vem

Trata-se de um poema particularmente difícil de traduzir, devido a sua extrema concisão, resultando numa mancha gráfica que chega a lembrar e.e. cummings. Os tradutores demonstram estar atentos a isso e se limitam a usar monossílabos e dissílabos. Mas suas soluções diferem em aspectos importantes.

Simon e Figueiredo começam o poema com um *enjambement* muito violento, que divide a palavra “entre” em dois versos — recurso que não está presente, com tal intensidade, no texto em inglês. Desde já, devo antecipar que fiz o mesmo em algumas de traduções deste trabalho, inserindo novos *enjambements* no poema, por entender que este recurso, de modo geral, é uma das características da poética de Williams. Ao mesmo tempo, levando em conta o princípio de marcado e não marcado de Meschonnic, tenho ciência de que, ao proceder assim, faço com que um trecho do texto soe mais marcado do que o original, e busco justificar isso.

O mesmo raciocínio vale para outra solução adotada por Simon e Figueiredo: o uso de um neologismo, “quêbro”, na tradução “broken”. A dupla comenta assim suas escolhas:

Atentamos [...] para a estrutura notadamente monossilábica dos versos [...], já que apenas o primeiro e o último (“among”, “again”) são dissilábicos. Seccionamos, assim, o vocábulo “entre” em dois versos, resolução que se de um lado não encontra respaldo imediato no original, encaixa-se perfeitamente no artesanato poético de WCW. Em dois momentos defrontamo-nos com o perigo de abandonar o esquema monossilábico, caso nos mantivéssemos na linha de tradução servil ao referencial estrito: a tradução literal de “broken” por “quebrado”, e de “again” por “novamente”, atomizaria a organização em shots sucessivos que caracteriza o original. No primeiro caso, optamos por um neologismo, “quêbro” [...]. Ao traduzirmos “again” por “mais”, retivemos o núcleo sêmico de “repetição”, de “acréscimo”, conseguindo a reverberação “Maio/mais”, não constante do original (SIMON e FIGUEIREDO, 1975, pp. 315-316)

A opção por “quêbro” também permitiu, segundo a dupla, trazer para o português a repetição do mesmo grupo consonântico /br/ que aparece em inglês: dialogando com “bright”, “broken” e “branch”, temos “quêbro”, “branco” e “brilho” (adjetivo substantivado).

Observando a tradução de Paes, podemos notar que o texto soa menos marcado. Ele também se ateu a monossílabos e dissílabos, mas recorrendo a soluções mais familiares. Traduziu “broken” por “roto”, por exemplo, dando conta da carga semântica e formal sem recorrer a um neologismo. Paes também contemplou o aspecto sonoro do poema, mas substituindo o /br/ pelo /r/. Graças a algumas inversões, ele conseguiu localizar “rijo”, “roto” e “ramo” um seguido do outro (versos 6, 7 e 8), obtendo efeito parecido com o do poema em inglês. Na tradução de Simon e Figueiredo, esse aspecto sonoro não é tão perceptível, pois, em um dos casos, “quêbro”, o /br/ cai na sílaba átona, e em outro, “branco”, cai em outra estrofe (verso 10).

Em relação ao aspecto sintático, a tradução de Simon e Figueiredo também promove certa estranheza ao final (“vem / branco / doce / Maio / mais”), enquanto a de Paes segue uma ordem padrão (“outro / branco / doce / Maio / vem”). Como dito antes, não se trata de suprimir a estranheza do poema ao traduzi-lo, em prol de uma sintaxe que remeta à “transparência” a qualquer preço. Frequentemente, a estranheza será justamente o ponto forte do texto. Isso posto, ao analisar essas duas traduções, tendo em mente a tradução como prática isomórfica, de Haroldo de Campos, e a noção de marcado e não marcado de Meschonnic, minha tendência é a de me alinhar à estratégia tradutória realizada por Paes. Vale mencionar, porém, que Paes (assim como Simon e Figueiredo) deixou marcado na tradução algo que não é marcado no texto fonte: refiro-me à grafia de maio. Em inglês, o nome dos meses é escrito com maiúscula, mas, em português, com minúscula. Quando os tradutores optam por escrever “Maio”, com maiúscula, isso contraria o padrão e, conseqüentemente, confere ao termo ainda mais destaque.

Essas reflexões me remetem a Paulo Henriques Britto quando este fala em “jogo da tradução”, remetendo, por sua vez, à noção de “jogos de linguagem” desenvolvida pelo filósofo alemão Ludwig Wittgenstein. Como qualquer jogo, este também conta com regras compartilhadas pelos participantes, e uma delas prevê que o texto traduzido “deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de

estilo, de som (no caso de tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original” (BRITTO, 2012, pp. 28-29). Levar essa regra em consideração não significa aderir a um conceito essencialista de linguagem, como diz Britto, mas sim reconhecer a existência de convenções sociais que norteiam o que se entende por tradução de poesia hoje, no Brasil.

Diante da impossibilidade de considerar numa tradução todos os elementos que a constituem, o que ele propõe é a identificação e hierarquização dos elementos semânticos e formais presentes no poema, para que a tradução seja realizada no sentido de recuperar aquilo que parece central.

O tradutor literário deve ter consciência de que seu objetivo — produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literariedade do texto original — é, em última análise, inatingível. Sua tarefa, portanto, é determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características. É importante colocar os elementos do original numa escala hierárquica, e concentrar-se naqueles itens que ocupam o topo da hierarquia (BRITTO, 2012, p. 54).

Assim, segue Britto, na tradução de um poema que tem versos rimados e medidos, a meta será produzir um texto tão regular quanto o original, ainda que essa regularidade seja de natureza distinta daquela que rege o texto fonte. Em relação às perdas, entra em campo um esquema de compensações: o tradutor estaria apto a acrescentar novos elementos, já que retirou alguns no processo de tradução.

Toda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema; e as eventuais omissões e acréscimos também devem se dar sobre elementos que não sejam cruciais. [...] O máximo que o tradutor pode fazer é utilizar uma estratégia de *compensação*: lançar mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir. A compensação por vezes justifica um acréscimo: como foi impossível recriar um determinado efeito, o tradutor cria um outro, que não está no original, para compensar a perda (BRITTO, 2012, pp. 145-146, grifo no original).

Quando falamos em elementos formais na poesia, é fácil pensar em métrica e rimas, por exemplo. Mas o que acontece quando se trata de um poema em verso livre, como é o caso de Williams? Na próxima seção, abordaremos as particularidades desse tipo de verso, com foco no tipo (ou melhor, nos tipos) que Williams adotou ao longo de sua carreira.

4.1. Sobre o verso livre

Falar sobre verso livre implica, de partida, enfrentar algumas questões problemáticas. A começar pela multiplicidade de sentidos que podemos encontrar em “livre”. Como coloca Beyers, em *A History of Free Verse* (2001), T. S. Eliot e William Carlos Williams, ou seja, dois poetas que costumam ser associados ao verso livre, discordavam enfaticamente da terminologia.

[Eliot] foi provavelmente o poeta mais influente no período moderno, e [Williams] emergiu como um dos mais influentes desde então. Em 1917, Eliot disse a seus leitores que “Verso livre não existe”⁵⁵. Vinte e cinco anos depois, ele continuou a argumentar que “nenhum verso é livre para alguém que quer fazer um bom trabalho”⁵⁶. Williams, que escreveu o verbete sobre verso livre para a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), disse em 1913: “Eu não acredito em verso livre, isso é uma contradição”. E continuou: [...] “O verso livre já acabou — Whitman fez tudo que era necessário fazer com ele”⁵⁷ (BEYERS, 2001, p. 14).

Tal qual Eliot, Williams também não mudou de ideia com o passar do tempo. Em 1961, disse em uma entrevista a Walter Sutton: “O verso é medido. Nenhuma medida pode ser livre. Podemos dizer que o verso de Whitman é um exemplo típico do que costuma ser chamado de verso livre. Agora, Whitman nunca o nomeou como tal”⁵⁸ (ibid.). Ou seja, a única coisa que parece ter mudado nesse período de 48 anos que separam as duas declarações de Williams, brinca Beyers, é que, com o passar do tempo, o poeta chegou à conclusão de que nem mesmo Whitman havia escrito verso livre (ibid.).

⁵⁵ Essa afirmação de Eliot aparece no ensaio “Reflections on Vers Libre”, publicado na revista britânica *New Statesman* em 1917 e, posteriormente, no livro *To Criticize the Critic*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 1965. O texto está disponível no link: http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html

⁵⁶ O trecho consta de ELIOT, T. S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber Limited. 1957.

⁵⁷ No original: “[Eliot] was probably the most influential poet during the modern period, and the latter [Williams] has emerged as one of the more influential since. In 1917, Eliot told his readers that ‘Vers libre does not exist’ (To Criticize 183). Twenty-five years later, he continued to argue that ‘no verse is free for the man who wants to do a good job’ (On Poets 31). Williams, who wrote the entry on free verse for *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), said in 1913, ‘I do not believe in vers libre, this contradiction in terms’. He continued, [...] ‘Vers libre is finished — Whitman did all that was necessary with it’”.

⁵⁸ No original: “The verse is measured. No measure can be free. We may say Whitman’s verse is a typical example of what is spoken of free verse. Now Whitman never called it free verse”.

Para Beyers, a reação de Eliot e Williams pode ser vista como uma resposta à percepção de que o verso livre seria desprovido de forma, algo sem controle. É possível ainda ponderar (como faz Brian Swail, na dissertação “The Triadic Line of William Carlos Williams”) que, por trás desse esforço de Williams para diferenciar seu trabalho do de Whitman, houvesse o desejo de se apresentar como uma figura tão inovadora que não encontrava precedentes no meio literário dos Estados Unidos.

Williams via a si mesmo quase como um sucessor a contragosto de Whitman, pois embora compartilhassem tanto a crença na “democracia do verso” como a desconfiança acerca de regras estabelecidas (e europeias) que restringiam forma e tema, Williams achava que Whitman corria solto demais [...]. Para Williams, a rebelião formal de Whitman se tornou inócua porque parecia desprovida de forma; e é o embate com a forma que produz a tensão necessária em um bom poema⁵⁹ (SWAIL, 1990, p. 17).

Paralelamente a esse possível desejo de Williams por criar uma persona artística, está o fato de que existem, realmente, várias diferenças no modo como ele, Whitman e Eliot estruturam seus respectivos versos. Como observa Beyers, uma das razões pelas quais a definição de “verso livre” é tão difícil é que as tentativas nesse sentido tentaram abarcar num único grupo categorias que são diferentes.

De *The Guide to Modern World Literature* (1972), Beyers extrai a seguinte definição: verso livre “engloba qualquer coisa, desde prosa até o verso considerado irregular no sentido métrico restrito”⁶⁰ (BEYERS, 2001, p. 15). De *The Writer's Encyclopedia* (1983), vem outra: o verso livre diz respeito à poesia “em que o comprimento dos versos não é medido por um número específico de unidades”⁶¹ (ibid.). Definições como essas, diz Beyers, acabam focando naquilo que o verso livre não é, em vez de explicar o que ele de fato é. Uma das justificativas para isso seria sua extrema diversidade — a percepção de que cada poema conta com suas próprias regras impossibilitaria a construção de uma descrição precisa.

Diante desse problema, Beyers propõe três categorias distintas de verso livre. A primeira abrange o que ele chama de versos longos — significativamente

⁵⁹ No original: “Williams saw himself as an almost unwilling successor to Whitman, for though they share both a believe in the ‘democracy of the line’ and a distrust of established (European) rules limiting form and subject, Williams felt Whitman ran too free [...]. For Williams, Whitman’s formal rebellion became harmless because it seemed formless; it is the struggle within a form that produces the tension necessary in a good poem”.

⁶⁰ No original: “free verse ‘embraces anything from prose to a verse that is only fairly irregular in a strictly metrical sense’”.

⁶¹ No original: “a poetry ‘in which the length of lines is not measured by a specific number of units’”.

mais extensos que o tradicional pentâmetro jâmbico. Esse tipo de poema ficou associado a Whitman, embora, pondera Beyers, não tenha sido criado pelo norte-americano: a forma é associada a traduções da Bíblia (especialmente o livro de Jó e os Salmos) e, mesmo dentro dos Estados Unidos, tinha sido utilizada antes por outro poeta, Christopher Pearse Cranch, no poema “Correspondences” (ibid., p. 39). Em todo caso, é graças a Whitman (e sua influência sobre poetas como Allen Ginsberg e Carl Sandburg) que esse tipo de verso ganhou visibilidade.

Além da extensão, outras características desse tipo de verso são, segundo Beyers: o uso de recursos como anáfora, enumeração, mistura de registros (associando gírias a linguagem elevada, por exemplo) e ausência de rimas. Além disso, vale a pena destacar que o fim de cada verso coincide com o fim do enunciado, estrutura que confere ao verso uma espécie de unidade.

O segundo tipo de verso livre vai no sentido oposto. Nesse tipo de poema, os versos são curtos e fortemente enjambados. A mistura de registros, citada na categoria anterior, já não é tão marcante aqui. “De modo geral, o verso longo incorpora, o poema curto exclui”, afirma Beyers (ibid., p. 42), que vincula esse gênero à obra de Williams e de Hilda Doolittle.

A terceira categoria a ser citada por Beyers engloba aqueles poemas em que é possível identificar um metro fantasma — tal como Mallarmé identificou na poesia de Jules Laforgue, no ensaio “Crise de Vers”. Em linhas gerais, trata-se de um tipo de poema cujos versos gravitam em torno de um metro tradicional. Como observa Beyers, essa opção prevê um leitor que seja suficientemente familiarizado com a metrificação tradicional, capaz de perceber, por trás da aparente flexibilidade do texto, a remissão a um padrão fixo, e apreciar a dissonância que isso gera. Na poesia em inglês, esse tipo de verso ficou associado a Eliot.

Com pequenas variações, a classificação acima equivale à adotada por Britto no artigo “Por uma tipologia do verso livre em português e inglês”, na qual ele propõe correspondências estruturais a essas três categorias na língua portuguesa.

No Brasil, o verso livre foi uma das principais armas adotadas pelos poetas modernistas, em oposição declarada ao verso parnasiano, afirma Rogério Chociay no artigo “A noção do verso livre, do *Prefácio interessantíssimo* ao *Itinerário de Pasárgada*” (1993). Apesar disso, ele não foi acompanhado pelo desenvolvimento de uma teoria clara, que ajudasse a entender o que estava sendo praticado.

Deste modo, depois que o movimento revolucionário iniciado pelos modernistas fluiu pelo delta das manifestações de vanguarda — e algumas questionaram o próprio verso (como o Concretismo, por exemplo, que trocou o verso, quer tradicional, quer livre, pelo traço verbal —, os novos poetas, que buscam aprender, e os novos críticos, que buscam explicar, ainda não sabem exatamente o que é e como se faz o *verso livre*” (CHOCIAY, 1993, p. 43, grifo no original)

No artigo, Chociay identifica algumas vertentes distintas no verso livre praticado no país, tomando como base a obra de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que se dedicaram não só a praticar como a teorizar o verso livre. Ambos, comenta Chociay, eram marcados por uma aprendizagem do verso segundo a tradição parnasiano-simbolista e estavam empenhados na experimentação de novas soluções. Mas diferiam nas estratégias adotadas: “enquanto Mário não se preocupa demasiadamente em fazer com que cada verso seu seja inconfundível com os tradicionais, [...] Bandeira [...] mostra-nos que sua pesquisa do verso livre ‘genuíno’ foi uma espécie de busca do ‘antiverso’, ou melhor, do ‘anti-ritmo’” (ibid., p. 47).

Na busca por afastar resíduos de metro de poemas, Bandeira recorria a elementos dessensibilizantes, tais como receitas e fórmulas farmacêuticas, mas, como ele mesmo admitiu “não sei se não ficou sempre uma como saudade a repontar aqui e ali...” (BANDEIRA apud CHOCIAY, 1993, p. 48). Bandeira defendia, ainda, a necessidade de um princípio organizador no poema e a autonomia do verso, ou seja, que a linha pudesse ser apreciada isoladamente.

Com esses breves comentários em mente, voltemos à comparação proposta por Britto, reconhecendo que há diferenças importantes nas trajetórias adotadas por poetas de língua inglesa e de língua portuguesa no que diz respeito ao desenvolvimento do verso livre, mas que isso não impede a busca por paralelos.

Referindo-se ao verso popularizado por Whitman como “verso livre clássico”, Britto destaca, como elementos estruturantes, a anáfora, a enumeração, o paralelismo, a contração e expansão e o encaixotamento sintático. Ao traduzir esse tipo de poema para o português, sugere como referência a obra de Fernando Pessoa e Manuel Bandeira.

O verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação do verso de Whitman, utilizando alguns dos mesmos elementos formais empregados por Whitman; os modernistas brasileiros valem-se com frequência do contraste entre passagens marcadas por algum tipo de estruturação rítmica artificial e outras que se aproximam da fala coloquial (BRITTO, 2011, p. 143).

Passemos para o que Britto chama de verso liberto, que tem como ponto de partida o tradicional verso inglês medido em pés e que pode ser encontrado nos poemas de Eliot e Wallace Stevens. Ao analisar um poema de Stevens, “The Emperor of Ice-cream”, Britto observa que, dos 41 pés ali presentes, 26 são jâmbicos. “Podemos dizer, pois, que o tetrâmetro jâmbico é o ‘metro fantasma’ por trás do poema, para empregar um termo proposto por Eliot” (ibid., p. 132).

Ora, como observa Chociay, Mário de Andrade frequentemente fazia, em seus poemas, alusão a metros padrão, como alexandrinos que eram rapidamente identificados e criticados por Bandeira. A resposta de Mário? “Saiu assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente? [...] no prefácio⁶² já afirmava não desdenhar do balouço de versos comuns. A comoção muitas vezes está num ritmo comum” (ANDRADE apud CHOCIAIY, 1993, p. 45).

Faz sentido, portanto, que Britto proponha uma correspondência entre o verso liberto, caracterizado pelo afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional, e a poesia de Mário de Andrade — outro poeta que, segundo Britto, também vale a pena termos em mente ao pensar nesse tipo de verso é Jorge de Lima. Contudo, pondera, “esse verso parece ter sido bem menos importante na poesia modernista de língua portuguesa do que na anglófona” (BRITTO, 2011, p. 144).

Por fim, chegamos à categoria que Brito denomina “novo verso livre”, associada por ele à poesia de Williams e de e. e. cummings, onde encontramos, ao fim de cada linha, *enjambements* violentos, em vez da esperada pausa natural na sintaxe. Em português, esse tipo de verso foi popularizado a partir dos anos 1960, seguindo as mesmas características dos poemas em língua inglesa, diz Britto, citando como exemplo a poesia de Claudia Roquette-Pinto.

Ao abordar esse tipo de verso, Britto traz uma noção importante: a de contraponto rítmico, ou seja, “as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força)” (ibid., p. 143).

Esse conceito vem de Charles Hartman (1980), cujas reflexões acerca do verso livre também foram de extrema relevância em meu processo de leitura e tradução dos poemas de Williams. O termo contraponto remete ao universo

⁶² Mário se refere ao “Prefácio Interessantíssimo”, texto de 1922, considerado o manifesto inaugural do modernismo no país.

musical, mais especificamente à forma como duas ou mais vozes avançam em trajetórias individuais, mas, ao mesmo tempo, interagem de maneira harmônica. Extrapolado para outras áreas, esse conceito alude a dois movimentos independentes que estabelecem entre si certa articulação. Ao levar esse conceito para a análise do novo verso livre, Hartman chama a atenção para a tensão que ocorre entre padrões formais distintos e os efeitos poéticos que isso gera. Ele compara esses efeitos ao padrão moiré — aquele tipo de imagem que surge quando duas estruturas periódicas (como grades) se movimentam sobrepostas. O resultado é um padrão semelhante a ondas.

Para exemplificar esse conceito, vejamos um trecho da análise que Hartman faz do poema “Musée des Beaux Arts”, de W. H. Auden. Mais especificamente, dos versos iniciais, apresentados a seguir.

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position, how it takes place

A forma como Auden corta o verso resulta, segundo Hartman, em efeitos de ordem semântica, pois a estranheza confere mais ênfase a alguns elementos, o que não aconteceria se o fim de cada verso correspondesse ao fim de um enunciado. Nesse trecho, particularmente, Hartman mostra como o termo “human” ganha força graças ao *enjambement* do segundo para o terceiro verso. Uma força que não estaria presente se estivéssemos diante de uma estrutura em prosa: “how well they understood its human position”.

Essa força nos torna cientes daquilo que o poeta exclui. O sofrimento, por exemplo, não tem uma posição animal. (Os animais que ele menciona posteriormente na estrofe ajudam a sugerir essa alternativa). Os animais sofrem; mas não, assim pressupomos, da mesma forma que os humanos. Falta à dor deles a complexidade imaginativa da dor humana. E sofrer um martírio, morrer por uma ideia religiosa, é algo que nenhum animal escolheria para si mesmo ou pensaria em infligir a outro. Da mesma forma, o sofrimento não pertence ao divino. O salvador cujo “miraculoso nascimento” prefigura seu eventual “horrendo martírio” precisa ser essencialmente humano. Essas exclusões ajudam a definir precisamente o significado que Auden quer atribuir a “sofrimento” no

poema. A informação deriva de uma ênfase derivada da lineação⁶³ (HARTMAN, 2014, p. 77-78).

Em outro momento da análise, Hartman avalia um *enjambement* que termina por destacar a palavra “children”, o que, por contraste, reforça também a menção às figuras envelhecidas, à espera de um milagre. Exemplos como esses ajudam a ver como o *enjambement* pode interagir com o campo semântico do poema, e isso evita que na tradução, os cortes sejam reproduzidos visando apenas uma mancha gráfica parecida. “O tom que afinal emerge do poema de Auden excede em complexidade qualquer coisa que as palavras pareçam oferecer por si mesmas. O efeito moiré do contraponto cria padrões de sentido cujos componentes [do poema] não dão conta de explicar isoladamente”⁶⁴ (ibid., p. 80).

Outro conceito interessante que surge no livro de Hartman é o de “forma descoberta”. Ela “não é uma forma, mas um modo de pensar sobre formas poéticas. Ela apresenta a forma não como um produto, mas como um processo, não uma estrutura, mas uma operação” (ibid., p. 86). Hartman busca diferenciar esse conceito do de “forma orgânica”, adotado pelos poetas românticos, em sua busca por estruturas mais flexíveis que as adotadas por seus predecessores — a forma orgânica seria aquela que emerge e se desenvolve a partir das propriedades de seu material (COLERIDGE apud HARTMAN, 2014, p. 92). Para Hartman, a expressão “forma orgânica” acabou perdendo sua força com o passar do tempo, até ser restrito, na crítica moderna, à percepção do poema como uma unidade (conteúdo e forma), o qual o leitor observa, mas do qual não participa. Ao propor a opção “forma descoberta”, Hartman busca aludir a uma experiência que é compartilhada pelo leitor e pelo poeta (ou eu lírico), ou seja, a um texto cuja estrutura busca dar a impressão de que ambos avançam juntos numa progressão de ação e/ou reflexão.

⁶³ No original: “The division of ‘how well they understood / Its human position’ gives ‘human’ a force it would not claim in prose. That force makes us aware of what the poet excludes. Suffering, for instance, does not have an animal position. (The animals he mentions later in the stanza help to suggest this alternative.) Animals suffer; but not, we assume, in the same way as humans. Their pain lacks the imaginative complexity of human pain. And to suffer martyrdom, death for a religious idea, is something no animal would either choose for itself or think to inflict on another. By the same token, suffering does not belong to the divine. The savior whose ‘miraculous birth’ prefigures his eventual ‘dreadful martyrdom’ must be essentially human. These exclusions help to define precisely what Auden wants ‘suffering’ to mean in the poem. The information derives from an accent created by lineation”.

⁶⁴ No original: “The tone that finally emerges from Auden’s poem exceeds in complexity anything his words themselves seem to offer. The moiré effect of counterpoint creates patterns of meaning which its components alone cannot explain”.

Só um adendo: por “descoberta”, diz ele, podemos entender tanto a criação de novas formas como o resgate daquelas já em desuso — Whitman, como foi dito anteriormente, buscou inspiração no formato dos versículos bíblicos. O importante é que o poema estabeleça algum esquema prosódico geral:

uma moldura dentro da qual os gestos de versos individuais adquirem sentido. É assim que a prosódia do contraponto funciona [...]. A lineação e a sintaxe provêm a prosódia geral do poema ao contraporem-se uma à outra; mas lineações específicas são determinadas pelas exigências do contexto e, no fim, pelo ouvido do poeta⁶⁵ (HARTMAN, 2014, pp. 92-93).

Falar sobre forma, no caso de Williams, demanda ao menos algumas considerações acerca daquela que era, segundo o próprio poeta, sua principal descoberta: o verso triádico, que é indissociável do conceito de pé variável. As considerações a esse respeito não serão muito longas por dois motivos. Em primeiro lugar, porque esse não é o formato adotado por Williams na série *Pictures from Brueghel*, que é o foco deste trabalho. Em segundo, por reconhecer que a própria noção de pé variável permanece controversa.

Williams adotou o verso triádico pela primeira vez em *Paterson II* (1948), que depois foi reeditada como *The Descent*. A seção começa assim:

The descent beckons
 as the ascent beckoned
 Memory is a kind
 of accomplishment
 a sort of renewal
 even
 an initiation . . .

Como podemos ver, a mancha gráfica, que no início está alinhada à esquerda, vai sendo gradativamente deslocada para a direita. Esse movimento se repete duas vezes, fazendo com que o texto assuma a forma de degraus. Em seguida,

⁶⁵ No original: “[...] the poem as a whole must establish some general prosodic scheme, a framework within which the gestures of individual lines take on meaning. This is how the prosodies of counterpoint work [...]. Lineation and syntax provide the poem’s general prosody by counterpointing each other, but specific lineations are determined by the exigencies of context and, finally, by the poet’s ear”.

o texto volta a se alinhar à margem esquerda, e a manobra se repete. Cada linha corresponde a um pé variável, e cada conjunto com três pés variáveis constitui o que se chama de verso triádico.

Williams acreditava que ao escrever essa seção [...] ele havia descoberto algo chamado pé variável, e que agora ele poderia fazer um uso consciente de sua descoberta de modo a evitar a ausência de forma do verso livre. Em uma carta a Richard Eberhart em 1954, ele tenta explicar em mais detalhes o que queria fazer: “não que eu tenha contado enquanto escrevia mas [...] os versos podem ser contados, isto é, *medidos* — (acredite se quiser), e deve-se contar uma só batida a cada verso: ao longo do poema, isso cria um padrão para o metro que pode ser sentido como uma nova medida”⁶⁶ (PRITCHARD, 1980, p. 290, grifo no original).

O que entender como “batida”? De modo geral, a interpretação dada é que cada um dos pés variáveis deva contar com o mesmo tempo de duração. Isso soa estranho, já que, como vimos no trecho acima, um pé pode conter quatro palavras, enquanto outro contém apenas uma. No verbete dedicado ao tema na *Princeton Encyclopedia of Poetics and Poetry* (2012), aponta-se a inconsistência da definição apresentada pelo poeta:

O pé variável, assegurava [Williams], suplantava o pé fixo da prosódia inglesa tradicional para representar de forma mais acurada os ritmos da fala do idioma norte-americano moderno. Tentando demonstrar sua medida do pé variável, Williams explicou que ele contava “uma batida” para cada linha de suas estrofes de três versos de forma a regular o “ritmo musical” do verso, muito embora, de fato, cada linha contenha um número variável de acentos e sílabas. Mas, como mostra a sequência “Some Simple Measures in the American Idiom and the Variable Foot”, composta por nove poemas, nem sempre Williams associava o pé variável à estrofe triádica. Como frequentemente faltam precisão e consistência a suas próprias explicações sobre o recurso, críticos questionaram a legitimidade do conceito de pé variável⁶⁷ (2012, p. 1503)

⁶⁶ No original: “As for the question of form, Williams believed that in writing the section from Paterson II [...] he had discovered something called the Variable Foot, and that he could now make conscious use of this discovery as a way to avoid the shapelessness of free verse. In a letter to Richard Eberhart in 1954 he tried to explain in more detail what he was up to: ‘not that I ever count when writing but, at best, the lines must be capable of being counted, that is to say, measured —(believe it or not), and that one is to count a single beat to each line: Over the whole poem it gives a pattern to the meter that can be felt as a new measure”.

⁶⁷ No original: “The variable foot, he asserted, supplanted the fixed foot of traditional Eng. prosody in order to represent more accurately the speech rhythms of the mod. Am. idiom. Attempting to demonstrate his measurement of the variable foot, Williams explained that he counted “a single beat” for each line of his three-line stanzas so as to regulate the “musical pace” of his verse, though, in fact, his lines contain varying numbers of stresses and syllables. But, as his nine-poem sequence “Some Simple Measures in the American Idiom and the Variable Foot” shows, Williams did not always identify the variable foot with the triadic stanza form. Because his own explanations of the device often lack precision and consistency, subsequent critics have questioned the legitimacy of the concept of the variable foot.

Mas nem todos se sentem desencorajados diante das imprecisões que cercam o assunto. Em sua dissertação “The Triadic Line of William Carlos Williams”, Brian Swail se detém não apenas sobre essa forma como também sobre os temas que predominam quando Williams a utiliza. Segundo ele, quando o poeta passa a adotar o pé variável, o tom de seus poemas também muda.

“A descida” diz respeito ao próprio declínio de Williams rumo à velhice e, eventualmente, à morte, mas também fala do poder da memória para superar a morte. A descida ao Inferno para resgatar Kora (Kore, ou Perséfone), a imaginação, é fundamental na poesia de Williams, e a tipografia do verso triádico é um lembrete constante dessa descida; o olho do leitor desce pela página ao acompanhar a poesia triádica. Essa lineação permite que o verso tenha comprimento suficiente para sugerir uma poesia de tom elevado, formal, ao mesmo tempo em que ainda permite a frequência de pausas típicas da fala, por meio das lacunas entre os pés variáveis⁶⁸ (SWAIL, 1990, pp. 32-33).

Nesses poemas, o uso de *enjambements* é muito menos frequente do que no resto da poesia de Williams, avalia Swail — a maior parte dos pés variáveis corresponde a uma unidade sintática. Além disso, eles também se distinguem de outros poemas do autor graças ao emprego de pontuação convencional. Isso leva a outra questão: os *enjambements* e a falta de pontuação geram ambiguidades que convocam o leitor a participar ativamente da estruturação do texto, decidindo, por exemplo, quando subordinar uma ideia a outra. Quando Williams passa a pontuar seus poemas, essa interação muda: “[...] no verso triádico, a questão de como escrever poesia (e, conseqüentemente, a indagação acerca da natureza da linguagem e do sentido) deixa de ser o tema frequente do poema; este é mais diretamente uma relação das ideias e experiências de Williams para o leitor”, escreve Swail (ibid., p. 42), que identifica ainda uma presença mais acentuada de metáforas nos poemas em que Williams adota o verso triádico.

Essa é a forma predominante nos livros *The Desert Music and Other Poems* (1954) e *Journey to Love* (1955). Porém, em *Pictures from Brueghel and*

⁶⁸ No original: “‘The Descent’ is about Williams’s own descent into old age and, eventually, death, but it is also about the power of memory to overcome death. The descent into Hell to rescue Kora (Kore, or Persephone), the imagination, is fundamental to Williams’s poetry, and the typography of the triadic line is a constant reminder of this descent; the reader’s eye descends across the page while reading triadic poetry. This lineation allow the line sufficient length to suggest the high tone formal, elevated poetry while still allowing the frequency of pauses typical of speech, through the gaps between variable feet”.

other poems (1962), que vem a ser o último livro de Williams, encontramos apenas dois poemas escritos em versos triádicos: “The Gift” e “The Turtle”. Deste último, escrito para o neto do poeta, trago o trecho abaixo:

Not because of his eyes,
 the eyes of a bird,
 but because he is beaked,
 birdlike, to do an injury,
 has the turtle attracted you.
 He is your only pet.

Basta ler esse trecho, com os comentários de Swail em mente, para constatar a presença da pontuação e a ausência de *enjambements*. Esse formato difere muito do que encontraremos na série de poemas que Williams escreveu a partir da obra de Brueghel. Estes também são compostos por estrofes com três versos cada, mas a semelhança acaba por aí.

Os poemas de *Pictures from Brueghel*, de modo geral, apresentam boa parte das estratégias sintáticas elencadas por Erle Patrick Moore como sendo características da obra de Williams, a saber: (i) a recorrência de *enjambements*, ou seja, versos quebrados de modo a interromper o fluxo do sentido e os padrões de ênfase; (ii) a preferência pelo particípio em orações relativas, em vez de formas finitas; (iii) o uso extensivo de parataxe, em vez de conectivos que permitam estabelecer relações lógicas entre as diferentes partes de um enunciado; (iv) a adoção de verbos de ligação para empilhar uma série de atributos a um determinado substantivo; (v) o uso de pontos de exclamação ou de interrogação para afirmar a prioridade do instinto e do sentimento em relação ao discurso analítico; (vi) a inserção de orações subordinadas antes do sujeito ou entre o sujeito e o verbo de uma frase como forma de suspender temporariamente a construção do sentido (MOORE apud SWAIL, 1990, p. 7).

Veremos a partir de agora, por meio da análise e tradução comentada dos poemas, como as questões teóricas aqui apresentadas se manifestam na prática.

5 Tradução comentada de “I Self-Portrait”

O primeiro poema da série foca no artista por trás das pinturas. Não será o único. Brueghel vai aparecer várias vezes ao longo dos próximos poemas, seja por meio de uma menção direta (como em “II Landscape with the Fall of Icarus”), seja por uma alusão indireta (como em “VI Haymaking”). Mas é curioso que neste, intitulado “I Self-Portrait”, Williams se refira a um quadro que não foi feito por Brueghel, tampouco se trata de um autorretrato. Se o poeta estava ou não ciente disso, essa é uma questão em aberto, que abordaremos nas próximas páginas.

5.1. A pintura⁶⁹ *Der Ferraresische Hofnarr Gonella*⁷⁰



⁶⁹ ©KHM-Museumsverband. A imagem é proveniente do site do Kunsthistorisches Museum, assim como as das obras *The Hunters in the Snow*, *The Peasant's Wedding*, *The Parable of the Blind*, *The Dance of the Peasants* e *Children's Games*. As demais foram obtidas no site Wikimedia Commons.

⁷⁰ Por uma questão de padronização, será adotado neste trabalho o título que a pintura recebe no livro *Pieter Brueghel the Elder*, de Gustav Glück, que serviu de referência para Williams enquanto este escrevia a série *Pictures from Brueghel*. Como a tela acima não consta do livro (afinal, não foi feita por Brueghel), optou-se por adotar, excepcionalmente, o nome que a obra recebe no Kunsthistorisches Museum, em Viena, onde está exposta.

A pintura que acabamos de ver integra o acervo do Kunsthistorisches Museum, em Viena, que vem a ser a mesma instituição onde está grande parte das obras de Pieter Brueghel. Williams visitou o local em 1924, acompanhado de sua mulher, Florence⁷¹.

Hoje, esse quadro, intitulado *Der Ferraresische Hofnarr Gonella* (que pode ser traduzido como Gonella, o bobo da corte de Ferrara), é atribuído ao francês Jean Fouquet, que viveu no século XV (1420-1481). Durante muito tempo, porém, não se sabia ao certo quem era o homem retratado nem quem era o autor da obra. No inventário do arquiduque Leopoldo, em 1659, o retrato “do bufão Gonella, com a barba curta, um gorro vermelho e um robe vermelho e amarelo” é apresentado como “uma pintura original de Giovanni Bellini, feita à maneira de Albrecht Dürer”⁷² (COLANTUONO, 2010, p. 220). Depois, cogitou-se que o trabalho fosse do flamengo Pieter Brueghel. Na década de 1950, especulava-se que o autor fosse outro artista flamengo, anterior a Brueghel: Jan van Eyck (1390-1441); e em 1960, a suspeita era de que a pintura houvesse sido feita por um seguidor de van Eyck (MACGOWAN in WILLIAMS, 2001, p. 504). Posteriormente, testes com reflectografia de infravermelho (uma análise que permite ver através das camadas de tinta) trouxeram indícios de que a obra era francesa (ibid.).

Gonella era famoso na corte de Nicolau III d’Este, marquês de Ferrara, e seu fim trágico é contado por Anthony Colantuono no ensaio “Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance, c. 1395 - 1598”⁷³.

Em certa ocasião, quando o marquês estava com uma febre muito forte, Gonella decidiu empurrá-lo no rio Pó, na expectativa de que o choque repentino pudesse curá-lo. Para vingar-se de Gonella, Nicolau mandou prendê-lo e armou uma execução fictícia; porém, acreditando que seria mesmo decapitado, Gonella teria morrido de medo. Gonella era muito amado pela população de Ferrara e pelo próprio Nicolau, e sua morte foi recebida com muita tristeza. [...] Parece claro que foi Nicolau quem encomendou a pintura⁷⁴ (COLANTUONO, 2010, p. 220).

⁷¹ Conforme MacGowan nas notas que acompanham *The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II - 1939-1962*, 2001, p. 504.

⁷² No original: “A mid-fifteenth-century painting now in Vienna [...] is described in a 1659 inventory of the collections of Archduke Leopold as ‘a small portrait in oil on panel of the buffon Gonella, with a short beard, a red cap, and a red and yellow robe... an original painting by Giovanni Bellini in the manner of Albrecht Dürer’”.

⁷³ Essa história, diz Colantuono, é narrada em *Jean Fouquet. Ritratto del buffone gonella*, de Carlo Ginzburg (Módona: Franco Cosimo Panini, 1996).

⁷⁴ No original: “On one occasion, when the marchese was suffering from a high fever, Gonella decided to push him into the river Po, hoping that the sudden shock might cure him. In order to repay Gonella, Niccolò had him imprisoned and arranged a mock-execution; but fully believing that he was really about to be beheaded, Gonella is said to have died from sheer fright. Gonella was much

Há registros de que Fouquet estava em Roma na metade da década de 1440 e é provável que tenha passado pelo norte da Itália pouco tempo antes, escreve Colantuono. Estima-se, diz ele, que o pintor tenha feito o quadro antes de 1441, ano da morte de Nicolau.

Chama a atenção nesse retrato a forma como Gonella parece premido pelas bordas da tela, ocupando quase todo o espaço disponível. Williams comenta esse aspecto da composição no poema que veremos a seguir. Na segunda estrofe, ele diz que a figura está “crowded on the canvas”.

Embora a representação possa nos parecer estranha, ela se alinha a um modelo tradicional na história da arte, na leitura proposta pelo historiador italiano. “[Carlo] Ginzburg associou essa pose com o tropo pictórico do *Imago Pietatis*, no qual as mãos feridas do Cristo morto são exibidas numa pose similar; e ele explica essa semelhança como uma forma de paródia religiosa⁷⁵”, escreve Colantuono (ibid., p. 221, grifo no original). Em seu ensaio, Ginzburg remete a um mosaico bizantino na igreja Santa Croce in Gerusalemme, em Roma. Reproduzo essa imagem abaixo, seguida pela *Imago Pietatis* de Giovanni Bellini, que integra o acervo do Museo Poldi Pezzoli, na Itália. Nascido em 1430, morto em 1516, Bellini foi contemporâneo de Fouquet.

beloved by the Ferrarese populace and by Niccolò himself, and much sadness was occasioned by his passing. [...] It seems clear that it was Niccolò who commissioned the portrait of Gonella”.

⁷⁵ No original: “Ginzburg associated this pose with the pictorial trope of the *Imago Pietatis*, in which the dead Christ’s wounded hands are shown in a similar posture; and he explains this similarity as a form of religious parody”.



Embora possamos identificar semelhanças entre essas três obras no que diz respeito à pose, é válida a ponderação que Colantuono faz acerca do peso simbólico que uma associação desse tipo teria. “Se a história da morte de Gonella for verdadeira, a comparação entre o sofrimento dele e o de Cristo só poderia levar à

ligação de Nicolau III a Pilates. Evidentemente, Nicolau III estava bem a par das sutilezas da retratística”⁷⁶ (ibid.).

5.2. Os poemas

I SELF-PORTRAIT

1 In a red winter hat blue
 2 eyes smiling
 3 just the head and shoulders

 4 crowded on the canvas
 5 arms folded one
 6 big ear the right showing

 7 the face slightly tilted
 8 a heavy wool coat
 9 with broad buttons

 10 gathered at the neck reveals
 11 a bulbous nose
 12 but the eyes red-rimmed

 13 from over-use he must have
 14 driven them hard
 15 but the delicate wrists

 16 show him to have been a
 17 man unused to
 18 manual labor unshaved his

I AUTORRETRATO

Rubro o gorro azuis
 os olhos sorrindo
 só cabeça e ombros

 meio espremidos na tela
 braços cruzados uma
 orelha a direita à mostra

 o rosto um pouco inclinado
 um casacão de lã
 com botões bojudos

 franzido na gola revela
 um nariz bulboso
 mas os olhos avermelhados

 de cansaço ele deve
 tê-los forçado
 mas os punhos delicados

 mostram que ele foi pouco
 afeito a
 afazeres braçais a

⁷⁶ No original: “However, if the story of Gonella’s death is indeed true, the comparison between his sufferings and those of Christ can only be completed by likening Niccolò III to Pilate. Evidently, Niccolò III was well attuned to the subtleties of portraiture”.

19	blond beard half trimmed	barba loira mal aparada
20	no time for any-	sem tempo para na-
21	thing but his painting	da que não sua arte

O primeiro poema já coloca em cena uma série de elementos temáticos e formais que vamos reencontrar nos demais integrantes da série. Mas também apresenta uma diferença crucial em relação a eles: afinal, este é o único dos poemas que (deliberadamente ou não) aborda uma pintura que não foi feita por Brueghel.

Começamos por este aspecto, resgatando um pouco da história da série. Antes de serem publicados em livro, os poemas que compõem *Pictures from Brueghel* saíram em uma revista literária chamada *The Hudson Review*, na primavera de 1960. De modo geral, não há grandes alterações de uma versão para a outra⁷⁷. Mas uma das mudanças existentes diz respeito aos títulos de cada poema. Na revista, Williams chamou o primeiro de “Self Portrait: The Old Shepherd”; todos os demais receberam um título que consistia no sobrenome do pintor, associado ao número correspondente a sua posição na série (“Brueghel: 1”, “Brueghel: 2” etc.). Isso isolava o primeiro poema dos demais. Essa diferença fica suavizada no livro, quando todos os poemas ganham novos títulos, compostos por um número e por uma alusão à obra homenageada. Assim, “Self Portrait: The Old Shepherd” é renomeado como “I Self-Portrait”; “Brueghel: 1” vira “II Landscape with the Fall of Icarus” etc.

Por que Williams teria optado por um título destoante para o primeiro poema na versão da *Hudson Review*? Seria esse um indício de que ele sabia (ou desconfiava) que o quadro não era um autorretrato, tampouco havia sido feito por Brueghel? Nas notas que acompanham *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962, Volume II*, o editor Christopher MacGowan sugere que o poeta tinha elementos para crer que a obra fosse mesmo de Brueghel.

Quando WCW visitou o Kunsthistorisches Museum em Viena, em 1924, a pintura ainda era atribuída a Brueghel, embora essa informação sempre tivesse sido questionada, e já não constasse no catálogo de 1928. Em todo caso, embora a autoria de Brueghel não fosse mais aceita por pesquisadores após meados dos anos 1920, pelo menos um livro popular, *The Elder Peter Bruegel* (New York: Willey Book Co., 1938) apresentava o trabalho como sendo do pintor, a

⁷⁷ Essas mudanças serão pontuadas a cada capítulo, no início da seção sobre os poemas.

reprodução estava na capa e era intitulada *The Old Shepherd* — que é parte do título dado por WCW na *Hudson Review*⁷⁸ (MACGOWAN, 2001, p. 504).

MacGowan observa, ainda, que a pintura não aparece no estudo de Gustav Glück sobre o pintor — o livro de Glück foi uma das principais fontes de Williams durante a escrita dos poemas, conforme a esposa do poeta, Florence Williams, contou ao fundador da editora New Directions, James Laughlin, no início dos anos 1960. Tempos depois (no início dos anos 1970), ela comentou com Joel Conarroe e Allen De Loach⁷⁹ que Williams também havia recorrido ao livro *A Treasure of Art Masterpieces, from the Renaissance to the Present Day* (1939, edição editada de 1952) em busca de informações sobre algumas das pinturas de Brueghel (ibid.).

Essa é uma questão. Outra, igualmente pertinente, é a seguinte: supondo que Williams atribuísse o quadro a Brueghel, será que o poeta acreditava que aquela pintura trazia um autorretrato do mestre flamengo? Para Conarroe, a resposta é não.

Williams estava ciente de que não era Brueghel quem ele descrevia, e sim um velho em cuja face ele discerniu força criativa. Brueghel nunca pintou seu próprio retrato, até onde se sabe, e, caso o tivesse feito, o resultado seria muito diferente dessa obra: de acordo com uma gravura feita por Dominicus Lampsonius, o pintor tinha uma barba crespa, bastante elegante, um bigode encorpado, e um nariz chamativo, levemente aquilino. Curiosamente, contudo, se alguém olhar para a pintura de Brueghel com a impressão de que ela é um autorretrato, a figura, a despeito de seu “nariz bulboso” e do queixo “mal barbeado”, parecerá bem-humorada, mesmo um pouco irônica, e bastante inteligente. Por outro lado, se alguém souber que se trata de um velho pastor, o rosto vai parecer simpático, mas grosseiro, os modos meio canhestros, e os “punhos delicados” meio nodosos, na verdade. Esta é a força da sugestão⁸⁰ (CONARROE, 1971, pp. 570-571, grifo no original).

⁷⁸ No original: “When WCW visited the Kunsthistorisches Museum in Vienna in 1924 the painting was still being ascribed to Brueghel, although the attribution had always been questioned and was no longer made in the 1928 catalog. Nevertheless, although Brueghel’s authorship was no longer accepted by scholar after the middle 1920s, at least one popular volume, *The Elder Peter Bruegel* (New York: Willey Book Co., 1938) reproduced the work as by the painter, the reproduction serving as a frontispiece and titled *The Old Shepherd* — which is a part of WCW’s title in *The Hudson Review* printing”.

⁷⁹ Conarroe escreveu livros e artigos sobre literatura norte-americana, assim como editou antologias poéticas. É autor de *William Carlos Williams' "Paterson": Language and Landscape*, publicado pela University of Pennsylvania Press, 1970. Loach editou a revista literária *Intrepid*.

⁸⁰ No original: “Williams was aware that it was not Brueghel he was describing, but rather an old man in whose face he discerned creative strength. Brueghel never painted his own portrait, so far as is known, and had he done so, it would have been very different from this work: according to an engraving from Dominicus Lampsonius, the painter had a curly, rather elegant beard, a full mustache, and a strong, slightly aquiline nose. Curiously, however, if one looks at Brueghel’s painting with the impression that it is a self-portrait, the subject, in spite of his “bulbous nose” and “unshaved” jaw, seems good-humored, even faintly ironic, and rather intelligent. If, on the other hand, one knows he is looking at an old shepherd, the face seems good-natured but gross, the carriage

Embora se refira à obra como se esta fosse de Brueghel e retratasse um pastor, Conarroe acerta ao mencionar o poder da sugestão. Estaria Williams jogando deliberadamente com isso, ao intitular seu poema como “I Self-Portrait”?

Soa meio improvável que Williams tenha decidido iniciar um livro de poemas inspiradores na obra de Brueghel atribuindo ao pintor um autorretrato falso. Mas essa hipótese nos conduz a mais uma reflexão legítima sobre o olhar: a ideia de que o artista pode ser visto em sua obra, independentemente do tema efetivamente retratado nela. Quem diz isso é o próprio Williams, em um de seus ensaios sobre artes visuais. No texto, o poeta narra a experiência de posar para um retrato, feito pelo pintor italiano Emanoel Romano (1897-1984). Durante o encontro, Williams chega à conclusão de que Romano está, no fim das contas, reproduzindo na tela o próprio rosto.

“O que o artista vai pintar é sua criação, o trabalho oculto de sua própria imaginação; o que ele é — pintado nos contornos sutilmente modificados do rosto do modelo. É seu próprio rosto nos termos de outro rosto”⁸¹ (Williams, 2008, pp. 198-199). Ou, como define na página seguinte: “o amálgama de duas imagens: a do pintor e a do modelo”⁸².

Bom, se concordarmos com Williams quando este diz que, ao pintar alguém, o pintor pinta a si mesmo, então faz sentido supor que, ao escrever sobre alguém, o poeta também escreve sobre si mesmo. Esse poema revelaria, então, a forma como Williams se vê (ou desejaria ser visto) como artista. E talvez até possamos entender o número “I” do título como um pronome: “eu”.

Dada a natureza da série, é óbvio que Williams queria introduzir as pinturas com uma imagem do artista como criador. [...] O que Williams vê nesse retrato é um homem que não tinha tempo para nada alguém do seu trabalho, e essa ênfase na criação e no trabalho prepara o caminho para os poemas seguintes. O estilo de “Portrait” também estabelece o modo básico de toda a série, pois ao criar sua própria “pintura”, Williams faz com que o olhar do leitor se mova para cima e

somewhat clumsy, and the “delicate wrists” actually slightly lumpy. Such are the powers of suggestion”.

⁸¹ No original: “What the artist will paint is his creation, the hidden work of his own imagination; what he is — painted in the subtly modified contours of the sitter’s face. It is his own face in the terms of another face”.

⁸² No original: “It is the imagination [...] representing extraordinary co-minglings between two images: — the painter and the sitter”.

para baixo numa tela imaginária [...], de uma maneira condizente com a forma como realmente examinamos uma pintura⁸³ (ibid., p. 571).

Partindo desse comentário de Conarroe, passemos para uma análise mais detalhada do poema, destacando as questões envolvidas no processo tradução.

1	In a red winter hat blue	Rubro o gorro azuis
2	eyes smiling	os olhos sorrindo
3	just the head and shoulders	só cabeça e ombros

Não seria errado dizer que o primeiro elemento a ser apresentado no poema é um chapéu ou um gorro. Mas, se nos aproximarmos do texto em câmera lenta, perceberemos que o primeiro elemento na verdade é uma cor, “red”, como se uma pincelada aparecesse diante de nossos olhos. Essa cor é seguida por “winter”, ou seja, após a menção a uma cor quente, vem o contraste com um termo que remete ao frio. Só então visualizamos um objeto propriamente dito: “hat”. Ora, poderia-se argumentar que essa é uma construção padrão no inglês, já que nesse idioma o adjetivo sempre precede o substantivo que modifica. O que me motiva a isolar momentaneamente o “red” é o fato de que, no mesmo verso, de repente surge outra cor, claramente isolada: “blue”. O *enjambement* ao fim do primeiro verso deixa o azul temporariamente suspenso, sem se fixar em nada, até que no verso seguinte conseguimos associá-lo a “eyes”. Que isso não passe despercebido: a primeira parte do corpo a ser apresentada no poema são os olhos.

O segundo verso se completa com “smiling”, o que já indica uma interpretação da imagem por parte do eu lírico (que, aliás, não se apresenta diretamente). Como estamos vindo de uma sequência de adjetivos (“red”, “winter”, “blue”), podemos esperar que “smiling” seja mais um nessa lista, separado do substantivo pelo *enjambement*. Porém, quando essa expectativa é frustrada (pois esse possível complemento não aparece no verso seguinte), confirmamos que “smiling” é um verbo.

⁸³ No original: “Given the nature of the sequence, it is obvious that Williams wanted to introduce the pictures with an image of the artist as creator. [...] What Williams sees in this portrait is a man who had time for nothing but his work, and this emphasis on creation and labor prepares the way for the poems that follow. The style of the “Portrait” also establishes the basic mode of the entire series, for in creating his own ‘picture’ Williams causes the reader’s eye to move up and down the imagined canvas, from detail to detail, in a manner appropriate to the actual examination of a painting”.

Isso traz uma questão: quem é o sujeito? Podemos entender que os olhos estão sorrindo. Mas, como Williams deixa para o leitor a tarefa de pontuar seus poemas, também é válido imaginar uma vírgula no meio do verso, o que resultaria em outra leitura: “Com gorro vinho, olhos azuis, sorrindo”. Nesse caso, o sujeito do verbo é o homem no retrato.

Ao redor dos olhos aparece, no terceiro verso da estrofe, o contorno da cabeça e dos ombros. A impressão, portanto, é de que as palavras do poema vão dando forma a uma figura em nossa imaginação.

Quatro aspectos já presentes nesse início caracterizam todos os poemas da série: (i) o uso de uma estrofe composta por três versos, (ii) a presença de cortes abruptos (*enjambements*), (iii) ausência de pontuação e (iv) mancha gráfica extremamente concisa. Além disso, outra característica frequente, ainda não evidente nessa primeira estrofe, é o uso de aliterações. Por enquanto, temos uma assonância entre “eyes” (/aɪs/) e “smiling” (/ˈsmaɪ.lɪŋ/).

A tradução desse trecho também já é uma boa amostra de algumas das dificuldades que serão encontradas ao longo da série. Muitas vezes, o uso de *enjambements* e a ausência de pontuação contribuem para a criação de diversos efeitos poéticos. Ao fim do primeiro verso, por exemplo, temos esse “blue” que, por instantes, é pura cor. Reproduzir esse efeito na tradução nem sempre é possível ou adequado, pois em português o adjetivo costuma vir depois do substantivo. Quando invertemos essa ordem, o texto ganha um registro menos coloquial. Às vezes, isso implica até uma mudança de sentido. Basta compararmos a opção “ela é uma grande mulher” com “ela é uma mulher grande”, ou ainda “ele se desfez das velhas ferramentas” com “ele se desfez das ferramentas velhas” (a primeira versão se refere ao todo; a segunda, a um subgrupo).

Na tradução desse trecho, a solução se deu por meio de uma elipse. Em “rubro o gorro azuis / os olhos sorrindo”, subentende-se a omissão do verbo “ser” no enunciado. Cabe pontuar, ainda, a opção por “rubro”, em vez de “vermelho”. Essa escolha também está associada a outro desafio recorrente nessa série. O idioma inglês dispõe de uma grande variedade de palavras monossilábicas, e Williams lança mão disso para obter não só uma mancha gráfica estreita como diferentes efeitos rítmicos. Em português, nosso vocabulário tende a ser polissilábico. Diante disso, um dos exercícios que acompanharam a tradução de cada poema foi a busca por termos relativamente curtos: “vermelho” tem três sílabas; “rubro”, duas.

Às vezes, em prol da manutenção da mancha gráfica, foi preciso suprimir alguma informação — tentei recorrer a essa medida o mínimo possível, mas isso acabou ocorrendo na segunda estrofe desse poema. Traduzir “big ear” como “orelha grande” deixaria o verso muito longo. “Orelhona”, por sua vez, traria uma comicidade que não aparece no texto fonte. Diante disso, optei por suprimir o “big”.

4	crowded on the canvas	meio espremidos na tela
5	arms folded one	braços cruzados uma
6	big ear the right showing	orelha a direita à mostra
7	the face slightly tilted	o rosto um pouco inclinado
8	a heavy wool coat	um casacão de lã
9	with broad buttons	com botões bojudos

Em raras ocasiões, o desafio foi o oposto: prolongar o verso. Isso ocorreu no verso 4. Em “I Self-Portrait”, o verso central de cada estrofe é sempre mais curto que os demais. Na primeira versão da tradução, esse esquema não era contemplado: o verso 4 (“apertados na tela”) estava mais curto que o 5 (“braços cruzados uma”). Foi isso que motivou a opção atual: “meio espremidos na tela”.

Outra característica dos poemas da série, como dito antes, é o uso de aliterações. No verso 9, temos “broad” e “buttons”, que traduzi inicialmente como “baita botões”. Porém, isso causava uma quebra no registro do texto, razão pela qual aceitei de bom grado quando me foi sugerido colocar “botões bojudos”. Ainda no campo sonoro, fiquei atenta para evitar rimas que acabavam surgindo naturalmente em português (no verso 8, por exemplo, adotei “casacão” em vez de “casaco pesado” para não ecoar a palavra “inclinado” que aparece no verso 7). Williams evitava rimas deliberadamente. “Bem cedo eu comecei a questionar se deveria rimar ou não e decidi: não. [...] Descobri que não poderia dizer o que eu tinha pra dizer usando rimas. Com Whitman, decidi que a rima pertencia a outra era; ela não era importante” (WILLIAMS, 1977, p. 14).

10	gathered at the neck reveals	franzido na gola revela
11	a bulbous nose	um nariz bulboso
12	but the eyes red-rimmed	mas os olhos avermelhados

Na quarta estrofe, o movimento muda. Até agora, a imagem estava sendo apresentada de cima para baixo. Então voltamos nossa atenção mais uma vez para os olhos e ficamos sabendo que, além de azuis, eles estão avermelhados. A explicação para isso é dada na estrofe seguinte: trata-se de alguém que forçou a vista. A partir daí, Williams constrói uma associação entre arte, visão e trabalho intelectual (em oposição à atividade braçal).

13	from over-use he must have	de cansaço ele deve
14	driven them hard	tê-los forçado
15	but the delicate wrists	mas os punhos delicados
16	show him to have been a	mostram que ele foi pouco
17	man unused to	afeito a
18	manual labor unshaved his	afazeres braçais a

Note-se como, por meio do corte, Williams posiciona “man” logo acima de “manual”, o que permite uma associação entre as duas palavras: a ideia de “homem” se articula com o fazer manual. A busca por algo parecido em português passou por várias etapas. Na primeira versão, esse aspecto sequer foi contemplado.

16	mostram que este foi um
17	homem de poucas
18	tarefas braçais sua

Nas versões seguintes, busquei alternativas para a palavra “homem” (tais como “pessoa”) assim como sinônimos para “braçais” e “tarefas”, na esperança de conseguir articular os dois versos. Isso me levou à versão abaixo.

16	mostram que este foi um
17	senhor alheio a
18	serviços braçais sua

Vários aspectos dessa versão me animaram. Em primeiro lugar, finalmente havia obtido duas palavras que começavam com a mesma letra. Além disso, “senhor” se posicionava acima de “serviços”, ou seja, a forma aludia à hierarquia existente no campo semântico. E a palavra “serviços” tem a mesma raiz de “servo”, que remete ao sistema feudal. Ao mesmo tempo, percebi que a tradução se afastava demais do texto fonte. O homem no retrato não é apresentado como um senhor feudal. Além disso, o poema informa que ele não costuma realizar trabalhos braçais, mas não expõe uma hierarquia entre o que é manual e o que é de ordem intelectual.

Com base nisso, retomei minha busca, agora atenta a algo que tinha aparecido nessa versão: palavras com o mesmo radical. “Labor”, por exemplo, está relacionado a “elaborar”, “colaborar”, “laboratório” e a “lavor”, de onde é possível chegar a “lavoura”. Esse caminho levou a mais uma versão.

16 mostram que este foi um
17 homem que não costumava colaborar
18 com o labor braçal sua

Ao ajustar o trecho para adequá-lo à mancha gráfica, percebi que poderia mudar a estrutura sem grandes perdas no campo semântico. Isso ampliou bastante meu leque de opções e acabou levando à versão atual, na qual o jogo se dá em torno do termo “fazer”, que dá origem a “foi”, “afeito” e “afazeres”.

16	show him to have been a	mostram que ele foi pouco
17	man unused to	afeito a
18	manual labor unshaved his	afazeres braçais a

O termo “unshaved” acabou sendo suprimido, já que a imagem de uma barba mal aparada aparece na estrofe seguinte. Assim como os olhos avermelhados, o rosto mal barbeado é visto como prova de dedicação à arte: o homem no retrato não tem tempo para nada que não seja pintar.

19	blond beard half trimmed	barba loira mal aparada
20	no time for any-	sem tempo para na-
21	thing but his painting	da que não sua arte

Soa paradoxal que ele deixe de lado a própria aparência para se dedicar a retratar a própria aparência (caso estivéssemos, como o título sugere, diante de um autorretrato).

A última estrofe traz o *enjambement* mais radical do poema: a palavra “anything” é cortada ao meio. Ora, mas não é justamente isso que sugere, no verso imediatamente acima, a expressão “half trimmed”: cortado pela metade? Williams está construindo uma imagem por meio das palavras, e é muito sagaz a forma como ele, ao falar de corte, traz para a dimensão visual do poema esse corte. Infelizmente, essa fantástica construção de Williams não encontra correspondente na tradução. Em português, fala-se “barba mal aparada”, não “cortada pela metade”.

Recapitulando parte do que foi dito até aqui: quer Williams acreditasse ou não que o quadro era um autorretrato, ele imprime em seu poema algumas considerações acerca do que, a seu ver, significa ser um artista. Nesse processo, fala sobre Brueghel e sobre si mesmo.

Para tornar esse jogo de espelhos ainda mais complexo, o argentino Alberto Manguel chama a atenção para outro rosto que se apresenta na obra de arte: a do leitor/espectador. “Todo retrato é, em certo sentido, um autorretrato que reflete o espectador. Como ‘o olho não se contenta em ver’, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho” (Manguel, 2009, p. 177).

6

Tradução comentada de “Il Landscape with the Fall of Icarus”

Depois do (suposto) autorretrato de Brueghel, Williams nos apresenta a um quadro cuja composição é bastante curiosa. Nela, o pintor elege como tema o mito de Ícaro, mas esconde o protagonista, conferindo maior relevância a personagens secundários. Essa mesma estratégia pode ser identificada em outras obras do pintor, como *Christ Carrying the Cross*, na qual mal conseguimos distinguir a figura de Jesus em meio à multidão que o rodeia.

Como veremos ao longo dessa seção, ao escrever sobre *Landscape with the fall of Icarus*, Williams leva em conta não só o aspecto temático da pintura, como também essa particularidade composicional.

6.1. A pintura *Landscape with the Fall of Icarus*



Estamos diante de um quadro que dialoga com vários textos. Um deles é o próprio título: *Landscape with the Fall of Icarus*. Embora pareça ser, a princípio, meramente descritivo, ele apresenta elementos que não são nada óbvios na imagem. O título informa, por exemplo, que, embora a paisagem, as construções e as vestes apresentadas correspondam à Europa do século XVI, a história que ali se passa pertence à mitologia grega, graças à presença de Ícaro. Aí vem o problema: onde

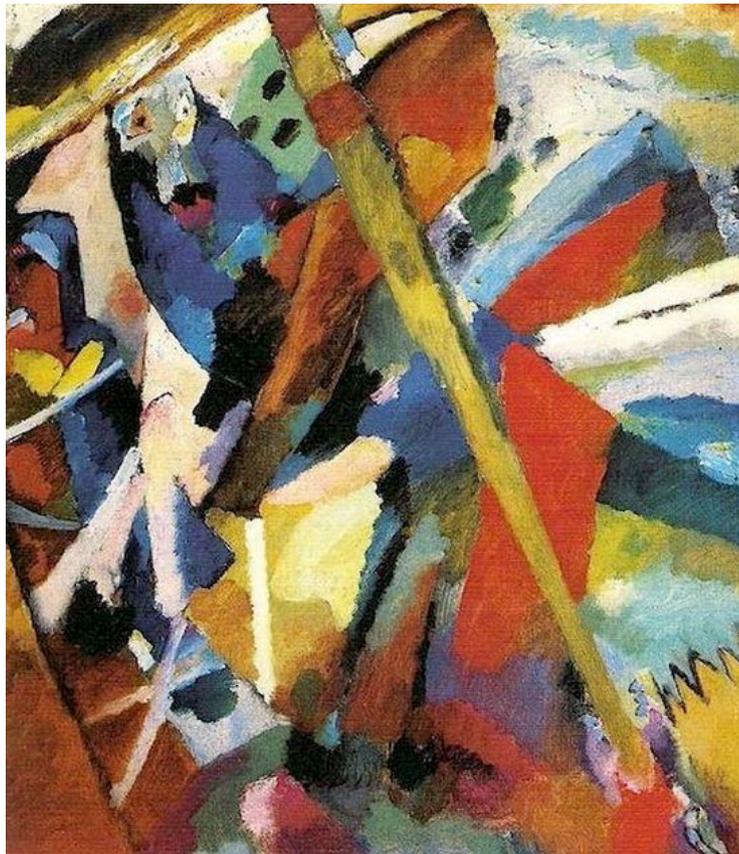
está Ícaro? À primeira vista, não conseguimos identificá-lo na cena. O tom plácido e convencional desse título é enganador. Trata-se de uma provocação.

Não fosse pelo título, é possível que a maioria das pessoas visse na tela nada além de uma paisagem bucólica, com um camponês em primeiro plano, um pastor um pouco mais adiante, em seguida o mar, com alguns navios e, ao fundo, a silhueta de uma cidade e de algumas montanhas.

É a discrepância entre a dimensão visual e a dimensão verbal da obra que dispara o gatilho de nossa curiosidade. Nossos olhos percorrem a tela tentando encontrar Ícaro, como se estivéssemos diante de um precursor renascentista, digamos assim, de *Onde está Wally?*.

Ora, a capacidade que o título tem de direcionar nossa visão diante de um quadro, influenciando a forma como compreendemos a imagem, é um fenômeno que vem sendo investigado em vários estudos⁸⁴ e que muitos de nós já vivenciamos diretamente. Vejamos como isso ocorre, por exemplo, quando observamos a pintura a seguir, de Wassily Kandinsky, um dos pioneiros da arte abstrata.

⁸⁴ Helmut Leder propôs, com outros pesquisadores, um modelo que busca avaliar diferentes fatores envolvidos na apreciação estética, combinando tanto aspectos relativos à compreensão da obra quanto aqueles associados ao processamento emocional e afetivo. Nesse modelo, publicado no *British Journal of Psychology* em 2004, informações que ajudam a contextualizar a obra (entre elas, o título) têm enorme relevância. Recentemente, Leder e Gernot Gerger conduziram um experimento para avaliar como o título afeta a experiência diante de obras abstratas, semi-abstratas e figurativas. Os pesquisadores dividiram os títulos em três tipos: fluente (em que há uma correspondência semântica entre imagem e texto), não fluente (onde essa correspondência não se observa) e, por fim, a categoria “sem título”, que serviu como controle. Eles apresentaram as pinturas, com seus respectivos títulos, a um grupo de participantes e avaliaram as reações por meio de entrevistas e de micrografia, registrando os movimentos faciais deles para captar mudanças sutis associadas a processamento emocional e cognitivo. Observou-se que títulos fluentes e um nível moderado de esforço cognitivo contribuem para uma experiência estética positiva. Quando o título não corresponde à imagem e os participantes precisam fazer um grande esforço cognitivo, predominam as emoções negativas. O trabalho foi divulgado em 2015 na *Frontiers in Human Neuroscience*.



Feito em 1911, esse quadro integrou uma mostra dedicada ao pintor, realizada no Rio de Janeiro em 2015. Como é de praxe num ambiente expositivo, vemos primeiro a imagem e, só depois, quando nos aproximamos, descobrimos qual é o título. Nesse caso, a obra se chama *São Jorge*. Essa informação nos convida a olhar de novo a pintura. Nesse segundo encontro, é possível associar a linha amarela, que cruza a tela quase que de ponta a ponta, à lança que acompanha a imagem do santo. Também podemos buscar elementos que correspondam à imagem humana ou que sugiram a presença do dragão, das labaredas etc.

Naturalmente, nossa capacidade de fruição diante de uma obra de arte não depende de saber “sobre o que” ela é. Minha intenção, com o exemplo acima, é chamar a atenção para a potencial interação entre essas duas esferas — texto e imagem — que pode ser explorada pelo artista para destacar um aspecto específico do trabalho. Brueghel tira proveito disso em *Landscape with the Fall of Icarus*.

Instigados pelo título, procuramos Ícaro entre as nuvens, já que é isso que diz o mito: que ele conseguia voar, graças às asas construídas por seu pai, Dédalo, um dos homens mais habilidosos de Atenas — arquiteto, inventor, escultor. Foi Dédalo quem construiu para Minos, rei de Creta, o labirinto onde este instalou seu

monstruoso filho, o Minotauro, que tinha corpo de homem e cabeça de touro. Tratava-se de uma construção tão complexa que aquele que ali entrasse, dali não conseguiria sair. Mal sabia o inventor que ele mesmo seria vítima de sua própria engenhosidade. Quando Minos descobriu que Dédalo tinha ajudado Teseu a escapar do Minotauro, ficou tão furioso que aprisionou Dédalo e Ícaro no labirinto. A única forma de escapar dali seria pelos ares. Então Dédalo construiu dois pares de asas, usando como matéria-prima cera de abelha e as penas que encontrou no chão.

Como foi dito antes, o quadro de Brueghel dialoga com diversos textos. Um dos principais é o poema *Metamorfoses*, no qual Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.) narra a proeza de Dédalo e Ícaro. Segundo o poema, antes de alçarem voo, o pai aconselha o rapaz a não voar nem baixo demais, pois o mar molharia as penas, nem alto demais, pois o Sol as queimaria. Feitas as recomendações, ambos partem de Creta. A cena causa espanto naqueles que a testemunham — um pastor, um pescador, um camponês. A interpretação é de que aqueles dois só podem ser deuses. Até que Ícaro, entusiasmado com o voo, afasta-se do pai e sobe cada vez mais. A proximidade com o Sol faz com que a cera das asas derreta, e Ícaro acaba caindo nas águas do mar.

“Mesmo os personagens de menor importância mencionados por Ovídio — o lavrador, o pescador, o pastor — estão presentes”, observa Gustav Glück, ao comentar o quadro de Brueghel (GLÜCK, 1951, p. 39). Mas a verdade é que eles não só eles estão presentes como recebem muito mais destaque que o protagonista, do qual só vemos as pernas, no canto inferior direito da tela.

Não é por acaso que demoramos a encontrar Ícaro na cena: suas pernas, além de diminutas, se confundem com o padrão criado pelas pinceladas de tinta branca que sugerem a espuma na superfície do mar. Não bastasse isso, Brueghel usou várias estratégias para atrair nossos olhos para outras áreas do quadro.

Uma delas é o uso da cor: o elemento que mais se destaca à primeira vista é o lavrador, não só por estar em primeiro plano, no centro, mas por causa de sua blusa vermelha. A cor se torna mais vibrante ainda devido ao contraste com o fundo, onde predomina o verde. Afinal vermelho e verde são cores complementares, ou seja, cores cuja justaposição reforça a intensidade uma da outra.

O lavrador e seu cavalo se encaminham para a esquerda, ou seja, justamente na direção oposta à do local onde Ícaro está. Além disso, uma série de linhas (especialmente as que indicam o relevo do chão) arrastam nosso olhar nesse

sentido. Chegamos assim a uma árvore, cujos galhos e folhas facilitam a transição do primeiro plano para o plano de fundo. À distância, vemos penhascos esbranquiçados. Perto deles, uma ave alça voo rumo a uma paisagem mais distante ainda: uma cidade com construções claras e telhados vermelhos.

Do lado direito do quadro (onde está Ícaro), o elemento de maior relevância é um navio. Mas, se observarmos suas velas, enfunadas pelo vento, veremos que a embarcação também se dirige para o lado esquerdo da tela, seguindo o rumo de outras naus, já distantes.

No meio da pintura, um pouco além do lavrador, encontramos o pastor, acompanhado de um cão e de suas ovelhas. Ele ergue o rosto para o céu e, a princípio, podemos ver nisso uma dica da localização de Ícaro. Contudo, se olharmos na mesma direção em que ele olha, chegaremos à extremidade superior esquerda da tela, diametralmente oposta ao ponto onde Ícaro se afoga.

Por fim, temos o pescador. Sentado à beira d'água, ele é, dos três, o que teria mais chance de testemunhar aquele estranho acontecimento: um homem caindo dos céus. Porém, seu corpo inclinado permite supor que olha para baixo e, por isso, também ignora o acidente que se passa a poucos metros de distância.

É muito diferente, portanto, a forma como Brueghel e Ovídio apresentam o lavrador, o pastor e o pescador. No poema, os três se perguntam, espantados, se aquelas duas figuras aladas seriam deuses. Na pintura, não há espanto — cada personagem se dedica a seus afazeres, alheio à tragédia que ocorre perto deles.

Em vez de contemplar com surpresa Dédalo e Ícaro voando pelo céu como deuses, em Brueghel o camponês segue trabalhando despreocupadamente, o pastor, dando as costas a Ícaro, olha fixamente o vazio diante de si, e o pescador se mantém absorto por sua pesca (TOLNAY, 1981, p. 8)⁸⁵.

A sensação de indiferença geral é reforçada pela existência de um homem caído em meio aos arbustos, no canto esquerdo da tela — embora seja um detalhe muito discreto, difícil de identificar (tal como Ícaro), é possível ver o contorno de sua cabeça próximo ao tronco da árvore, contrastando com o fundo escuro. Trata-

⁸⁵ No original, que integra o livro *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien*: “(...) au lieu de contempler avec étonnement Dédale et Icare volant dans le ciel pareils à des Dieux, chez Bruegel le paysan insouciant poursuit son travail, le pasteur tournant le dos à Icare, regarde fixement devant lui dans le vide et le pêcheur reste absorbé par sa pêche”.

se, de acordo com Tolnay, de uma alusão a um provérbio alemão: “nenhum arado é suspenso por causa da morte de alguém”⁸⁶.

Uma espada e uma bolsa caídos no chão, no canto esquerdo da tela, remetem, ainda segundo Tolnay, a outro provérbio: “a espada e o dinheiro demandam mãos inteligentes”⁸⁷. Seria, a seu ver, uma crítica à vaidade de Ícaro, que não soube usar os recursos a que teve acesso com a devida sabedoria.

Argan vai além: vê nas pinturas de Brueghel uma crítica generalizada à mediocridade humana, condenada a cometer os mesmos enganos e pecados de forma cíclica, sem qualquer possibilidade de redenção.

Na pintura de Bruegel a fé está ausente, Deus está infinitamente distante, já não vigora nenhum mito cristão ou pagão: Cristo sobe ao Calvário entre uma *multidão distraída*, que se ocupa de seus negócios; são Paulo cai no caminho de Damasco, sem que a tropa interrompa por um momento sua marcha; Ícaro cai do céu, sem que o lavrador desvie o olhar do sulco do arado; a epifania é quase uma paródia das figurações sacras italianas (ARGAN, 1999, p. 462, grifo meu).

Retomo de Argan essa “multidão distraída” para comentar um aspecto que me parece particularmente importante em *Landscape with the Fall of Icarus*. Note-se que Brueghel não ocultou Ícaro apenas dos personagens na tela; ele também o ocultou de nós. Ao fazer isso, ele parece expor a dificuldade que nós também temos para identificar a tragédia que ocorre à nossa frente. Nesse sentido, somos talvez mais parecidos com o pastor do que gostaríamos de admitir. Se ele olha na direção errada, que dizer de nós? Por acaso não fazemos parte dessa “multidão distraída”? Com isso em mente, vejamos a seguir como essa pintura inspirou Williams, e em que medida sua resposta se distingue daquelas dadas por outros dois poetas que também escreveram sobre a obra: W. H. Auden e Tadeusz Różewicz.

6.2. Os poemas

II LANDSCAPE WITH THE FALL OF
ICARUS

II PAISAGEM COM A QUEDA DE
ÍCARO

⁸⁶ No original: “Aucune charrue ne s’arrête pour un homme qui meurt”. Glück, que também chama a atenção para esse provérbio, o apresenta em alemão: “‘Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt’ (No plough comes to a standstill because a man dies)”.

⁸⁷ No original: “L’épée et l’argent demandent des mains intelligentes”.

1	According to Brueghel	De acordo com Brueghel
2	when Icarus fell	a queda se deu
3	it was spring	na primavera
4	a farmer was ploughing	um homem arava
5	his field	sua terra
6	the whole pageantry	toda a opulência
7	of the year was	do ano estava
8	awake tingling	fervilhando alerta
9	near	junto
10	the edge of the sea	à beira do oceano
11	concerned	absorta
12	with itself	em si mesma
13	sweating in the sun	suando sob o sol
14	that melted	que amoleceu
15	the wings' wax	a cera das asas
16	unsignificantly	irrelevantemente
17	off the coast	perto da costa
18	there was	ouveu-se
19	a splash quite unnoticed	um baque imperceptível
20	this was	ali
21	Icarus drowning	Ícaro se afogava

De partida, Williams já alude a uma autoridade externa: Brueghel. É o pintor que afirma que Ícaro caiu na primavera — embora o quadro não apresente uma cena inquestionavelmente primaveril. Na verdade, quem define a estação e chama a atenção para ela é Williams. Ao fazer isso, ele acentua, por contraste, a morte do protagonista. Ícaro cai em direção ao mar, as plantas crescem em direção ao céu. Testemunhamos seu fim, enquanto a estação remete à ideia de renascimento.

Mary Ann Caws chama a atenção para o jogo entre “spring”, primavera, e “fall”, que significa tanto outono quanto queda⁸⁸. Isso sugere, diz ela, “uma convergência por oposição entre os movimentos de cair e florescer”, levando a um acordo onde “elementos conceituais, visuais e fonéticos se fundem para atender os interesses do padrão estrutural” (CAWS, 1983, pp. 325-326). Essa rede de sentidos que surge ao redor de dois pólos — outono e primavera — infelizmente não está presente na tradução, embora ela mantenha esse paralelo entre morte e vida.

Também podemos pensar em conexões intertextuais. Ao falar em primavera, Williams conecta esse poema a outros da série: temos o inverno em “III The Hunters in the Snow” e o verão em “VII The Corn Harvest”. Isso não deixa de remeter a Brueghel, que desenvolveu uma série de seis pinturas para representar as diferentes épocas do ano (cada quadro englobava um período de dois meses)⁸⁹.

Do ponto de vista formal, é possível identificar já na estrofe inicial algo que não havia aparecido no primeiro poema da série, “I Self-portrait”: uma cadência melódica obtida a partir da repetição de pés métricos. Eis o que aparece na escansão, quando suprimimos os *enjambements*:

According to Brueghel when Icarus fell it was spring - / - - / - - || - / - - / || - - /

O ritmo emerge de uma sequência de anfíbracos (- / -), que culmina num jambo (- /). O mesmo pode ser identificado na segunda estrofe:

A farmer was ploughing his field - / - - / - - /

A consistência desse ritmo me motivou a buscar um efeito similar na tradução, conferindo uma musicalidade bem marcada a essas estrofes iniciais, com uma sequência de quatro anfíbracos que culmina em um péon terceiro (- - / -).

⁸⁸ No original: “The *fall* (when *Icarus fell*) is the contrary of *it was spring*, and suggests, on a second level, a contrary convergence between the motions of falling down and springing up, the contract assumed and intensified, with its conceptual and visual and phonetic elements merging to make the interest of the framing pattern” (grifo no original).

⁸⁹ Segundo Glück, estima-se que a série seja composta pelos seguintes quadros: The Hunters in the Snow (janeiro e fevereiro); The Stormy Day (março e abril); The Hay Harvest (maio e junho); The Corn Harvest (julho e agosto); The Return of the Herd (setembro e outubro). A sexta pintura (representando novembro e dezembro) foi perdida. Ainda segundo Glück, de acordo com o calendário usado na época, a série começaria em março/abril, no início da primavera, portanto.

De acordo com Brueghel a queda se deu na primavera - / - - / - || - / - - / - - - / -

Um homem arava sua terra - / - - / - - - / -

Foi por esta razão que suprimi a referência a Ícaro no segundo verso; embora seja uma perda, me pareceu que o custo-benefício valia a pena, tendo em vista que Ícaro já era mencionado no título. O mesmo vale para a tradução de “farmer” por “homem”, que é um termo bem mais genérico que “fazendeiro”. Nesse caso, outra justificativa para a escolha diz respeito à mancha gráfica do poema, que é bem estreita — uma palavra longa como “fazendeiro” esticaria o verso. O poema possui, visualmente, uma verticalidade que me pareceu interessante preservar, até porque ela remete, de certa forma, à ideia de queda: vemos Ícaro no alto da página e depois o reencontramos afogando-se, no último verso.

Creio que é nesse aspecto, da cadência, que a tradução aqui proposta mais se distingue daquela realizada por Paes, que reproduzo abaixo.

II PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO

- 1 De conformidade com Brueghel
- 2 quando Ícaro caiu
- 3 era primavera
- 4 um granjeiro estava lavrando
- 5 seu campo
- 6 a pompa inteira do
- 7 ano ali estava
- 8 desperta formigando
- 9 junto
- 10 à orla do mar
- 11 preocupada
- 12 consigo mesma

- 13 a suar sob o sol
 14 que derreteu
 15 a cera das asas
- 16 insignificamente
 17 longe da costa
 18 houve
- 19 uma pancada n'água assaz
 20 despercebida: era
 21 Ícaro afogando-se

Se fizermos com a primeira estrofe da tradução de Paes a mesma análise que fiz acima (suprimindo os *enjambements* na escansão dos versos), veremos que o trecho não oferece uma batida particularmente regular.

De conformidade com Brueghel quando Ícaro caiu era primavera

-- \ - / - - / - || - - / - - - / || / - - - / -

Em compensação, a repetição do /c/ do segundo verso (em “Ícaro” e “caiu”) e a rima interna no terceiro (“era primavera”) também chamam a atenção para a dimensão sonora no início do poema.

Passando para as estrofes seguintes, percebemos que a regularidade métrica que identifiquei no texto fonte e busquei reproduzir em minha tradução vai sendo suavizada. O texto ganha um ritmo mais instável. Ao mesmo tempo, outros efeitos surgem no campo sonoro, por exemplo, uma rima entre “year” (/jɪr/) e “near” (/nɪr/). Na tradução, isso também aparece, por meio das palavras “ano” e “oceano”.

The whole pageantry of the year was awake tingling near - // - - - - / - - // - /

Toda a opulência do ano estava fervilhando alerta / - - / - - / - / - - - \ - / -

junto à beira do oceano / - / - \ - / -

Inicialmente, tentei manter as rimas no mesmo local em que aparecem no texto fonte, traduzindo “year” por “lugar” e “near” por “lá”. Mas, como o poema começa falando de uma época específica, que é a primavera, me pareceu inadequado trocar uma informação temporal (“year”) por outra geográfica (“lugar”). Diante disso, deslocar a rima pareceu uma mudança menos relevante.

Ainda nesse trecho, destaco a palavra “awake” (que Paes traduz como “desperta”, e eu, como “alerta”, para ganhar uma sílaba na escansão). O ambiente descrito por Williams não apenas irradia vida, mas também um certo nível de consciência. Isso permite imaginar que a morte de Ícaro não é ignorada devido a um estado geral de dormência, insensibilidade, apatia... O mundo está alerta, é intenso, mas seu interesse se volta para si mesmo (“concerned / with itself”). Nesse sistema, a morte de Ícaro não tem relevância.

A partir desse ponto, outro efeito sonoro ganha espaço no poema: a aliteração. A sibilância, muito marcante, é assim contemplada nas traduções:

WILLIAMS	PAES	MACEDO
the edge of the sea	à orla do mar	à beira do oceano
concerned	preocupada	ab sorta
with itself	cons igo mesma	em si mesma
sweating in the sun	a suar sob o sol	suando sob o sol
that melted	que derreteu	que amole ceu
the wings' wax	a cera das asas	a cera das asas

Nesse trecho, a tradução de Paes apresenta cinco sibilantes, mesmo número que o texto fonte, enquanto a minha traz oito. Ao ampliar a incidência desse efeito, tentei compensar a perda de outro: a aliteração entre “wings” e “wax”.

Nas últimas estrofes, está uma palavra particularmente difícil de traduzir: “splash”, o som de algo caindo na água. E ela aparece num verso crucial do poema, que condensa uma constatação dolorosa: a morte como “a splash quite unnoticed”.

16	unsignificantly	-- / -- \
17	off the coast	/ - /
18	there was	- -

19	a splash quite unnoticed	- // - / -
20	this was	- -
21	Icarus drowning	/ - - / -

A escansão mostra que há três acentos no verso 19. Isso tem um impacto sobre o ritmo, reduzindo a velocidade da leitura. Essa mudança anuncia, com solenidade e suspense, que estamos prestes a encontrar Ícaro. Ao mesmo tempo, me chama a atenção como esse verso parece ganhar vida própria, prescindindo do contexto. Lido isoladamente, num poema cheio de *enjambements*, ele soa íntegro, contém uma imagem completa. Uma “pedra de toque” — “às vezes, uma só quadra, ou mesmo um verso ou uma mera imagem, que desvendam mais poesia [...] do que o poema inteiro que, por seu turno, às vezes abafa esses filamentos antológicos”, na definição de José Lino Grünwald⁹⁰. A meu ver, a tradução de Paes não contempla esse aspecto, pois o verso que ele propõe é muito enjambado para se sustentar sozinho (“uma pancada n’água assaz”).

Na primeira versão, traduzi essas estrofes da seguinte forma:

16	insignificadamente
17	longe da costa
18	tem um
19	agito de nada
20	bem onde
21	Ícaro afundava

Ficou claro que agito não transmitia a ideia de queda nem de líquido; tampouco afundar tinha a mesma carga emocional de afogar-se. O que mais me incomodava nessa versão, porém, era a perda de “unnoticed”. Esse termo me parecia fundamental, por sugerir a presença de alguém que poderia ter notado o que se passa — e não notou. Ele traz, portanto, justamente essa indiferença que é tão marcante no quadro de Brueghel.

⁹⁰ O trecho consta de um artigo publicado no *Correio da Manhã*, em 12 de março de 1967.

Com isso em mente, cheguei a “imperceptível”, um adjetivo que também remete a um verbo, “perceber”, que, por sua vez, pressupõe a existência de um sujeito — é ele quem percebe ou não.

Quanto a “splash”, uma alternativa parecia ser “espuma”. Além de identificar alguma semelhança sonora entre as duas palavras, associei “espuma” à superfície do mar e à sensação de efemeridade: a espuma não dura muito, assim como Ícaro morre em plena juventude.

- 16 insignificamente
- 17 longe da costa
- 18 havia

- 19 uma espuma imperceptível
- 20 ali
- 21 Ícaro se afogava

Fui obrigada a concordar, porém, com o argumento de que “havia uma espuma” colocava a ação no pretérito imperfeito, transmitindo uma sensação de continuidade no tempo, enquanto “there was a splash” indicava algo pontual. Além disso, “splash” tem um componente sonoro que não encontramos em “espuma”, que remete a algo visual. Essas ponderações levaram à versão atual:

- 16 irrelevantemente
- 17 perto da costa
- 18 ouviu-se

- 19 um baque imperceptível
- 20 ali
- 21 Ícaro se afogava

“Splash” deu lugar a baque, não sem certa hesitação. Baque tem o componente sonoro (reforçado pelo verbo ouvir, no verso 18) e remete à ideia de choque. Porém, faz pensar na colisão entre corpos sólidos, enquanto “splash” claramente envolve algo líquido. “Tchibum” e “chuá” não eram uma opção — soam

jocosos, o que comprometeria toda a carga dramática do poema. Em meio a tradução do famoso haicai da rã, de Matsuo Bashô, encontrei um verso de Olga Savary⁹¹ que contou a favor do uso de “baque”.

Ah, o velho lago.
De repente a rã no ar
e o baque na água.

Além disso, “baque” abre possibilidades de leitura que contribuem para a dimensão emocional do poema. Entre as definições possíveis, estão: “emoção forte; abalo”, assim como “desastre, revés”⁹². O contraste entre “baque” e “imperceptível” cria uma tensão bem-vinda: como é possível que um choque, um desastre, ocorra e, ainda assim, ninguém perceba? É essa mesma pergunta que identifico no quadro de Brueghel e no poema de Williams. Assim como nos poemas de W. H. Auden e Tadeusz Różewicz, que veremos a seguir.

6.3. Um quadro, três poemas: Auden, Różewicz e Williams

A comparação entre o poema que Williams escreveu a partir de *Landscape with the Fall of Icarus* com os poemas que Auden e Różewicz produziram a partir do mesmo quadro não visa qualquer tipo de ranking. A expectativa é que, ao contrastar as três obras, seja possível identificar os aspectos que distinguem a abordagem adotada por Williams para verificar, nos outros poemas da série, se esses elementos reaparecem e, assim, ir construindo um repertório que ajude a embasar as escolhas no processo de tradução.

Começamos por Auden, tendo em mente alguns dados. Auden escreve “Musée des Beaux Arts” em 1938 — aos 31 anos, portanto — no período do entreguerras. Menos de um ano depois, teria início a Segunda Guerra Mundial. No poema, aqui acompanhado por uma tradução de José Paulo Paes (AUDEN, 2013, p. 87), o poeta também se reporta a outras obras de Brueghel, de acordo com uma análise proposta por Arthur Kinney: entre os versos 5 e 8, ele identifica referências

⁹¹ Citada em <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/tatianedeaguiarsousa.pdf>

⁹² Conforme o dicionário *Aulete* digital, disponível em: <http://www.aulete.com.br/baque>

- 4 Enquanto alguém está comendo ou abrindo uma janela ou somente andando
[ao léu;
- 5 Como, quando os de idade aguardam reverente, apaixonadamente
6 O milagroso nascimento, deve sempre haver
7 Crianças que não desejam particularmente que aconteça, patinando
8 Num lago junto à beira da floresta:
9 Eles jamais esquecem
10 Que mesmo o pavoroso martírio deve prosseguir seu curso
11 De qualquer modo num canto, nalgum lugar desasseado
12 Onde os cães levam sua vida canina e o cavalo do algoz
13 Raspa o traseiro inocente de encontro a uma árvore.
- 14 No *Ícaro* de Brueghel, por exemplo: como tudo volta as costas
15 Pachorrentamente ao desastre; o arador bem pode ter ouvido
16 A pancada n'água, o grito interrompido,
17 Mas para ele não era importante o malogro; o sol brilhava
18 Como cumpria sobre as alvas pernas a sumir-se nas águas
19 Esverdeadas; e o delicado barco de luxo que devia ter visto
20 Algo surpreendente, um rapaz despencando do céu,
21 Precisava ir a alguma parte e continuou calmamente a velejar.

Embora o título já nos coloque em um museu e o segundo verso remeta aos grandes mestres da pintura, não há indicação, na primeira estrofe, de que as imagens apresentadas (as crianças patinando, a pessoa vagando ao léu) fazem parte de um quadro (ou melhor, de dois). Isso gera um efeito interessante, porque podemos supor que o eu lírico narra cenas que transcorrem ao seu redor. Assim, em vez de algo estático, temos dinamismo, tudo se move. E esse movimento persiste quando, na segunda estrofe, ele enfim se refere diretamente a um quadro — “o *Ícaro* de Brueghel”. “Everything turns away”, ou seja, há um gesto claro de indiferença. *Ícaro* despenca, suas pernas somem, o barco avança. A essa altura, temos praticamente um filme em nossa cabeça.

Então essas cenas passam a ser imaginadas de forma a reforçar as especulações do eu lírico acerca da subjetividade dos personagens. Há o grito de alguém em perigo, que o homem com o arado pode ter ouvido e, deliberadamente,

decidido ignorar. A reação no barco é ainda pior: os tripulantes devem ter visto (“must have seen”) o acidente. E não agiram.

É patente a indignação do eu lírico ante a indiferença desses homens, que, de maneira metonímica, representam a humanidade. Porém, isso não engloba os artistas: os velhos Mestres, com sua sensibilidade, seriam capazes de olhar os homens com distanciamento e compreender sua reação perante o sofrimento. Ouso dizer que o eu lírico se identifica com eles. Talvez o leitor do poema também.

Vejam, agora, um poema de Tadeusz Różewicz, que ganhou destaque na Polônia já a partir de seu primeiro livro, publicado em 1947, ou seja, pouco após o fim da Segunda Guerra Mundial. “O tema recorrente em seu trabalho nas décadas de 1940 e 1950 é o horror ante a indiferença dos vivos pela memória dos que foram assassinados”⁹³, afirmam Magnos John Kryński e Robert A. Maguire no artigo “The Poetics of Tadeusz Różewicz” (1971, p. 25). Em 1962, aos 41 anos, ele escreve o poema “A Didactic Tale”, em que aborda *Landscape with the Fall of Icarus*. Reproduzo abaixo a última seção do poema, traduzida para o inglês por Kryński e Maguire (ibid., p. 33).

A DIDACTIC TALE (Section 5. Rights and Duties)

1 At one time I don't know when
 2 at one time I thought I had the right the duty
 3 to shout at the ploughman
 4 look look listen you blockhead
 5 Icarus is falling
 6 Icarus the son of vision is drowning
 7 leave your plough
 8 leave your land
 9 open your eyes
 10 there Icarus
 11 is drowning
 12 or else that herder
 13 with his back turned to the drama

⁹³ No original: “The persevering motif of his work in the 1940's and the 1950's is the horror at the indifference of the living for the memory of the murdered”.

14 of wings of sun of flight
 15 of fall

 16 I said oh blind ones
 17 But now I don't know now just when
 18 I know that the ploughman ought to till the land
 19 the shepherd watch over his flock
 20 the venture of Icarus is not their venture
 21 this is how it must end
 22 And there is nothing
 23 earth-shaking
 24 about a beautiful ship sailing on
 25 to its port of destination

Os tradutores destacam algumas características de Różewicz: a entonação coloquial, incluindo sentenças incompletas, a escassez de rimas e a simplicidade lexical. São observações que, curiosamente, também se aplicam a Williams. Mas, observando especificamente o poema que cada um produz a partir da pintura de Brueghel, as diferenças também são significativas.

Em Różewicz, o eu lírico ocupa uma posição destaque. Em Williams, o eu lírico alude à autoridade de Brueghel e tenta não chamar a atenção para a própria presença. O eu lírico de Różewicz tem uma reação emocional à pintura, quer gritar para o lavrador. Ele não apenas opina como, ao longo do poema, muda de opinião — pondera que talvez o papel do lavrador seja mesmo cuidar da terra; cada um tem um destino, e o do barco é chegar ao porto. Já o eu lírico de Williams se mostra quase frio, como se seu papel fosse apenas o de descrever o que vê, sem comentar ou interpretar. Mas algo interessante surge quando analisamos como essa descrição supostamente neutra é construída.

O percurso visual que Williams propõe começa no lavrador — aquele de blusa vermelha que também atrai nosso olhar diante da imagem. A partir daí, ele nos conduz, com palavras, por um trajeto parecido com o que nosso olho faz diante do quadro. Se Brueghel não oferece Ícaro de imediato, Williams também não vai oferecer. Tanto na pintura quanto no poema, observamos a beleza da paisagem, a superfície do mar, a luminosidade do Sol... As imagens são sugeridas e Williams

omite uma série de elementos, tal como o pastor, o barco, a silhueta da cidade. Só no fim dessa jornada nos depararmos com a tragédia (“a splash quite unnoticed”).

Williams percebeu a estratégia compositiva de Brueghel e chamou a atenção para ela, incorporando-a à composição do poema. Não sabemos que sentido ele atribuiu a essa experiência, mas isso não nos impede de levantar hipóteses. Para Caws, a ideia é que esse é o curso natural do mundo, e não cabe a nós julgá-lo⁹⁴.

Tanto na pintura quanto no poema, cada elemento está, no fim das contas, preocupado consigo mesmo: o mar está, Ícaro estava, nós estamos. É uma afirmação, não um sermão, e nenhum tipo de moralidade pode ser atribuído à cena. Há um tempo adequado para arar, como diz o provérbio em que a cena se baseia, assim como há o momento da aventura, seja qual for sua motivação ou seu desfecho⁹⁵ (CAWS, 1983, p. 326).

É uma leitura próxima da feita por Argan, quando ele diz que Brueghel “não é um moralista — no sentido, pelo menos, de que seria difícil deduzir de suas obras uma lição, uma exortação, um guia para fazer o bem e fugir do mal” (ARGAN, 1999, p. 460). Arrisco, porém, outra possibilidade: a de que a serenidade superficial que emana da pintura de Brueghel e do poema de Williams possa promover, paradoxalmente, um efeito inquietante no espectador/leitor. Se eu não me comovo diante da tragédia, se eu me distraio com a beleza da paisagem enquanto Ícaro morre, isso significa que também faço parte da “multidão distraída” de que falava Argan. Tomar consciência disso não me coloca diante de uma questão moral?

Essa ideia de uma insensibilidade generalizada, da qual também não escapamos, me faz lembrar de um trecho de *Imagem e palavra*, de Jean Luc Godard, em que uma voz feminina evoca uma frase de Elias Canetti: “Nós nunca estamos tristes o suficiente para que o mundo seja melhor”⁹⁶. É uma constatação, claro. Mas também me parece que seja um apelo.

⁹⁴ Para ela, tanto o poema de Williams como o de Auden levam à mesma interpretação: “Both (...) are concerned with individual suffering, but they are also concerned with continuity, with the way the universal may triumph over individual failure, simply by continuing past each human disaster in its legendary presentation, no matter how real, no matter how close-up, or far away” (CAWS, 1983, p. 328). Não consigo ter a mesma leitura, pois, nos trechos do poema de Auden em que ela identifica um tom afirmativo — por exemplo, em “the ship (...) had somewhere to go”, que Caws lê como uma ordem, que deixava os tripulantes sem alternativa —, identifico um tom irônico e acusatório.

⁹⁵ No original: “For in picture as in poem, each element is presented as ultimately concerned with itself: the sea is, Icarus was, we are. This a statement, not a sermon, and no morality attaches to the scene. There is a proper time for phoughing, as in the proverb on which the scene is based, and another time for adventure, whatever its motive and its end”.

⁹⁶ No original: “On n’est jamais suffisamment tristes pour que le monde soit meilleur”.

7

Tradução comentada de “III The Hunters in the Snow”

Da primavera no poema anterior (“According to Brueghel / when Icarus fell / it was spring”) passamos à paisagem invernal the “III Hunters in the Snow”. Mas, se o livro de Williams permite uma aproximação entre essas duas imagens, uma atenção à obra de Brueghel nos leva a encontrar outras conexões, com outros quadros. A pintura *The Hunters in the Snow* faz parte de uma série que foi produzida por Brueghel a pedido de Nicolaes Jongelinc, um importante banqueiro e colecionador de arte da Antuérpia. De acordo com Glück (1951, lâmina 22), o projeto incluía seis pinturas, cada uma delas contemplando um período de dois meses. Contudo, apenas cinco dessas peças chegaram até nós.

Uma delas, *The Hay Harvest*, integra o acervo da Lobkowitz Collection, em Praga — ela representaria, ainda segundo Glück, os meses de maio e junho. Outra, *The Corn Harvest*, está no MET, em Nova York — nesta, estariam retratados os meses de julho e agosto. As outras três pertencem ao Kunsthistorisches Museum: *The Stormy Day* (março e abril), *The Return of the Herd* (setembro e outubro) e *The Hunters in the Snow* (janeiro e fevereiro). A pintura que falta, portanto, seria aquela dedicada aos meses de novembro e dezembro.

As obras que formam a série dos Meses apresentam vários pontos em comum. Nelas, vemos a cena de cima para baixo, por exemplo, e nosso olhar é conduzido até um horizonte bem distante, onde é possível distinguir a silhueta de um monte ou montanha. Tolnay chama a atenção para a maneira como as pessoas retratadas em cada um desses quadros parecem integradas à natureza (1981, p. 5), mesmo quando essa natureza impõe dificuldades à sobrevivência humana, como ocorre no período do inverno.

7.1. A pintura *The Hunters in the Snow*



Um grupo de caçadores volta para seu vilarejo, acompanhado por uma dúzia de cães. Ao longe, mais abaixo, uma pequena multidão patina na superfície reluzente de um lago congelado. Na estrada que margeia o lago, passa uma carroça, levando troncos de madeira em direção a um castelo, cujos telhados pontiagudos, cobertos de neve, se confundem com os picos rochosos da montanha ao fundo⁹⁷.

Com o passar do tempo, as paisagens inverniais de Bruegel, como essa descrita acima, acabaram sendo associadas às festividades de final de ano. Mas essa percepção positiva se liga ao fato de que a audiência hoje conta com muito mais recursos para se proteger dos efeitos danosos do frio, observa Jonathan McAloon em um artigo sobre *The Hunters in the Snow*, publicado no site Artsy.

Para o artista e para as pessoas comuns retratadas nesses quadros, essas imagens seriam agrídoces, se não premonitórias: quando essas pinturas foram feitas, eles atravessavam um período de mudança climática intensa, conhecida como “Pequena Era do Gelo”⁹⁸ (MCALLON, 2019, s/p).

⁹⁷ Para observar os detalhes da pintura, acessar o link: insidebruegel.net

⁹⁸ No original: “But for the artist and the ordinary folk populating his winter works, these images would have been bittersweet, if not foreboding: At the time these paintings were made, they were living through a period of intense climate change now known as the ‘Little Ice Age’”.

A expressão foi cunhada pelo geologista F. E. Matthes em 1939 e, embora haja controvérsia acerca das datas específicas em que esse fenômeno teve início e fim, a tendência atual é localizá-lo entre os anos de 1500 e 1850⁹⁹.

Os efeitos foram sentidos principalmente na região da Europa. Devido ao frio intenso, a produção de alimentos ficou comprometida, e a fome era uma ameaça real. A falta de mantimentos “dava origem a rebeliões e surtos de doenças por toda a Europa. As taxas de suicídio subiram. Para muitos, a destruição de suas lavouras e a morte de seus filhos eram castigos divinos; outros culpavam as bruxas [...] o que resultou na morte de milhares de mulheres”¹⁰⁰ (MCALLON, 2019, s/p).

O inverno de 1564-65 (quando Brueghel pintou *The Hunters in the Snow*) foi ainda mais rigoroso que a média, escreve McAllon, citando anotações do teólogo Johannes Molanus. “Ele escreveu sobre pessoas pobres que sofriam queimaduras de frio e que perdiam o nariz, as mãos ou os órgãos genitais devido às baixas temperaturas. Os pássaros caíam mortos do céu”¹⁰¹ (ibid., s/p).

Voltando à pintura, com essas informações em mente, podemos observar que os caçadores regressam para casa com as mãos praticamente vazias: o único animal que conseguiram abater é uma raposa, que um dos homens traz pendurada às costas. Eles não trazem alimento para os moradores da aldeia, incluindo as crianças que, alheias a essa informação, se divertem sobre o gelo.

A dureza do inverno se manifesta até nas formas das pessoas, das árvores e das casas, de acordo com a leitura que Tolnay faz dessa pintura.

Em *The Hunters in the Snow* [...] cada forma participa, a sua maneira, da própria essência do inverno: as árvores são inflexíveis, parecem mais afixadas na terra do que brotando do solo, os ramos, em seu emaranhado complexo, são secos e quebradiços, as casas se amontoam sob seus chapéus de neve, como se congeladas. As formas afiadas das montanhas fazem com que elas se assemelhem a blocos de gelo, os homens e os animais se tornam formas obscuras, equivalentes às próprias sombras. [...] Dentro da unidade silenciosa e impassível desse mundo congelado, o artista não se esquece de observar a pequena vida cotidiana dos homens com seus prazeres de inverno (patinação), os trabalhos desse período e o fogo da chaminé, penúria da estação. Tudo aqui parece mais lastimável, mais efêmero ainda em meio à vastidão da cena. A grandeza do quadro vem do largo

⁹⁹ Fonte: Enciclopédia Britannica, no link < www.britannica.com/science/Little-Ice-Age >.

¹⁰⁰ No original: “But food shortages were almost yearly, inciting riots and illness throughout Europe. Suicide rates rose. Many people thought the destruction of their crops or deaths of their children were punishments from God, or they blamed witchcraft for their misfortunes—claims that resulted in the deaths of thousands of women”.

¹⁰¹ No original: “He wrote about paupers getting frostbite and losing noses, hands, and genitals to the cold. Birds fell dead from the sky”.

movimento que arrasta o olhar para o fundo da imagem. Seu ponto de partida é dado pelos caçadores, seguidos pelos cachorros, que avançam afundando na neve, ao longo da diagonal que é traçada pelas quatro árvores maiores e que é prolongada pelo voo de um pássaro¹⁰² (TOLNAY, 1981, pp. 5-6).

Retomaremos esse comentário de Tolnay na próxima seção, ao avaliar o poema de Williams, já que, ao contrastar a forma como ambos se referem ao mesmo quadro, poderemos ver com mais nitidez qual é a abordagem proposta pelo poeta.

7.2. Os poemas

III THE HUNTERS IN THE SNOW

1 The over-all picture is winter
 2 icy mountains
 3 in the background the return
 4 from the hunt it is toward evening
 5 from the left
 6 sturdy hunters lead in
 7 their pack the inn-sign
 8 hanging from a
 9 broken hinge is a stag a crucifix
 10 between his antlers the cold
 11 inn yard is
 12 deserted but for a huge bonfire

III OS CAÇADORES NA NEVE

O panorama geral é inverno
 picos nevados
 ao fundo o regresso
 da caçada é quase de noite
 da esquerda
 vêm homens robustos com
 sua matilha a placa da estalagem
 pendendo de uma dobra-
 diça quebrada é um cervo uma cruz
 entre as galhadas o gélido
 pátio do local está
 deserto exceto pela fogueira

¹⁰² No original: “Dans les Chasseurs dans la neige [...] chaque forme à sa façon participe de l’essence même de l’hiver: les arbres sont raides, ils semblent fichés en terre plutôt que jaillis du sol, les branches dans leurs enchevêtrement compliqué sont sèches et cassantes, les maisons se tassent sous leur chapeau de neige, comme gelées. Les formes aiguës des montagnes les font ressembler à silhouettes obscures pareilles à leurs propres ombres. [...] Aucune couleurs vivante [...]. Dans l’unité silencieuse et impassible de ce monde gelé, l’artiste n’oublie pas d’observer la petite vie quotidienne des hommes avec leurs plaisirs d’hiver (patinage), leurs travaux d’hiver et le feu de cheminée, misère de la saison. Tout ceci paraît plus pitoyable, plus éphémère encore au milieu de cette vaste scène. La grandeur du tableau vient du large mouvement tournant qui entraîne l’œil dans la profondeur. Son départ est donné par les chasseurs suivis de leurs chiens, qui marchent en s’enfonçant dans la neige suivant la diagonale que tracent les quatre grands arbres et que prolonge le vol plané d’un oiseau”.

13	that flares wind-driven tended by	que o vento eleva mantida por
14	women who cluster	mulheres agrupadas
15	about it to the right beyond	a seu redor para a direita além da
16	the hill is a pattern of skaters	encosta delineiam-se patinadores
17	Brueghel the painter	Brueghel o pintor
18	concerned with it all has chosen	atento a tudo isso optou por
19	a winter-struck bush for his	um arbusto golpeado pelo frio
20	foreground to	em primeiro plano
21	complete the picture . . .	para completar a pintura . . .

Recapitulemos brevemente o que disse Tolnay, acerca do movimento do olhar nesse quadro. Para ele, o ponto de partida é dado pelos caçadores, que se dirigem da esquerda para a direita da pintura, numa diagonal que é reforçada pelo posicionamento das árvores maiores. Seguindo essa diagonal apontada por Tolnay, nosso olhar seria conduzido para os lagos congelados, passando depois por uma série de construções, até chegar ao sopé das montanhas. O pássaro seria mais um elemento nesse sentido, convidando o observador a acompanhá-lo nesse sobrevoo.

Em seu poema, Williams impõe o percurso oposto. Ele mira nas montanhas, ao fundo, e gradativamente se aproxima dos elementos que estão no primeiro plano. Esse movimento do olhar fica ainda mais claro do que em “II Landscape with the Fall of Icarus”, graças à adoção de termos como “background” na primeira estrofe (verso 3) e “foreground” na última (verso 22), passando por “from the left” (verso 5) e “to the right” (verso 17). A imagem que Williams propõe ao longo do poema me remete a uma tomada de cinema, que começa com a visão panorâmica de uma paisagem e vai aos poucos se detendo em detalhes específicos.

Isso nos leva a outro aspecto curioso do texto. Um dos detalhes sobre o qual o eu lírico se detém nesse percurso é tão discreto que poderíamos perfeitamente passar batido por ele se estivéssemos diante da pintura. Refiro-me à placa à frente da estalagem. Tomando como base a ferramenta de zoom desenvolvida pelo Kunsthistorisches Museum, no site insidebruegel.net, podemos constatar que a

placa tem apenas 4 cm de largura, num painel que conta com 117 cm de altura por 162 cm de largura.

Reproduzida num livro, a imagem da placa se torna mais difícil ainda de ser analisada. É possível que Williams tenha prestado atenção nela a partir da análise que Glück faz dessa pintura em seu livro sobre Brueghel. Ao apresentar *The Hunters in the Snow*, o historiador menciona os camponeses que, a seu ver, parecem ferver algo em uma fogueira ao ar livre, “em frente à estalagem com o símbolo do Cervo”¹⁰³ (GLÜCK, 1951, lâmina 22). Em um poema com 21 versos, Williams dedica 4 a essa pequena placa, que constitui uma pintura dentro da pintura. E informa que há uma cruz entre as galhadas do animal.

7	their pack the inn-sign	sua matilha a placa da estalagem
8	hanging from a	pendendo de uma dobra-
9	broken hinge is a stag a crucifix	diça quebrada é um cervo uma cruz
10	between his antlers the cold	entre as galhadas o gélido

A lupa que o poeta coloca sobre esse detalhe incentiva um retorno à pintura. Aumentando a imagem no site, é possível ver que a placa da estalagem também traz a figura de um homem; ele está de joelhos diante do animal, em sinal de adoração, com uma auréola ao redor da cabeça. Na parte inferior da placa, lê-se “Dit is Guden Hert”, que pode ser traduzido como “este é o cervo dourado”. Esses elementos remetem à história de São Eustáquio, tido como padroeiro dos caçadores.

A história do santo integra a *Legenda áurea*, obra famosa na época de Brueghel, que traz as biografias de mais de 170 santos, escritas no século XIII, com o propósito de difundir os valores pregados pela Igreja Católica e arregimentar fiéis. O livro, que gozou de muita popularidade até o fim do século XV, fornecia material para a elaboração de sermões e, por anos, foi mais editado que a Bíblia.

A história de Santo Eustáquio se assemelha, em certa medida, à de Jó. Segundo sua biografia na *Legenda áurea*, seu nome, inicialmente, era Plácido, e ele era um dos melhores comandantes do exército do imperador Trajano. Bem-

¹⁰³ No original: “In this Winter Landscape, with the lowering grey sky [...], with some country people boiling something at an open fire in front the inn at the sign of the Stag [...], we think we may recognize February”.

sucedido, casado com uma bela mulher, com quem tinha dois filhos, Plácido estava caçando com seus guerreiros quando viu, em meio a um rebanho de cervos, um animal maior e mais belo que os demais. Decidido a capturá-lo, Plácido seguiu o cervo até um rochedo. Lá, ao se aproximar do animal, viu que em meio às galhadas estava a imagem da cruz, assim como a de Jesus Cristo, que falou pela boca do cervo: “Sou o Cristo que você honra sem saber; suas esmolas subiram até mim, por isso vim caçá-lo por meio deste cervo que você caça” (VARAZZE, 2003, p. 894).

O comandante foi orientado a buscar o bispo da cidade, para ser batizado, e, nesse processo, recebeu o nome de Eustáquio. Ele foi advertido por Cristo, porém, que a conversão seria seguida por muitas provações: “É preciso que você sofra muito para que, arrancado das vãs grandezas do mundo, seja humilhado para depois ser espiritualmente exaltado” (ibid., p. 895).

Pouco tempo depois, Eustáquio viu seus escravos sucumbirem a uma peste e, em seguida, seus animais morrerem. Uma série de ataques levou Eustáquio a fugir para o Egito, levando sua mulher, Teopista, e os dois meninos. No trajeto, ela foi raptada e eles, levados por animais ferozes. Quinze anos se passaram até que Eustáquio fosse reconhecido por seus antigos soldados e levado à presença do imperador, que ansiava pelo retorno do antigo comandante. Ao arregimentar jovens para uma batalha, Eustáquio acabou recrutando seus próprios filhos, que tinham sido salvos das feras por pastores, mas não os reconheceu. Todos eles se hospedaram no lugar onde, coincidentemente, vivia Teopista. Ao ouvir uma conversa entre os dois jovens, ela descobriu que estes eram seus filhos e foi falar com o comandante. No encontro, reconheceu Eustáquio, graças a suas cicatrizes.

A alegria do reencontro não durou muito, porém. O imperador Trajano foi substituído por Adriano, que preparou uma festa para celebrar a vitória do exército sobre os bárbaros e homenagear o comandante. Ao saber, porém, que Eustáquio era cristão, Adriano condenou toda a família à morte. Primeiro, os colocou diante de um leão feroz — que se recusou a atacá-los. Depois, os aprisionou em um touro de bronze, que foi aquecido. Os quatro morreram, mas, quando seus corpos foram retirados, três dias depois, constatou-se que o fogo não havia atingido nenhum de seus membros.

Essa história guarda um paralelo com a de São Huberto, também padroeiro dos caçadores. Vindo de uma família nobre, ele desfrutava de uma vida luxuosa, até se converter ao Cristianismo e se tornar o bispo de Liège, em 708. Sua conversão

também é associada à visão de um cervo, que exibia uma cruz entre as galhadas (CRYSTAL, 1994. p. 471). É possível que alguns dos cachorros retratados por Brueghel em *The Hunters in the Snow* representem uma alusão a São Huberto, já que, em francês, os *bloodhounds* são conhecidos como *chiens de Saint-Hubert*.

Ao chamar nossa atenção para esse detalhe da pintura, portanto, Williams entrega ao leitor uma chave interpretativa que se mostra bastante pertinente. Afinal, todas as provações passadas por São Eustáquio parecem dialogar com as provações passadas pelos moradores da aldeia em um período tão hostil. Seria essa menção a São Eustáquio, na placa da estalagem, um lembrete de que, após as dificuldades, viria a exaltação divina, para aqueles que mantivessem sua fé?

Podemos identificar, assim, duas abordagens na forma como Williams constrói sua éfrase. Uma delas diz respeito ao movimento do olhar na superfície da tela, numa apreciação mais abrangente dos elementos formais da obra. Outra, a capacidade de identificar e decifrar os símbolos ali escondidos. Ambas pressupõem, assim, o papel ativo que o observador (ou leitor) assume diante de uma obra de arte.

Incentivados pelo método do poeta, vamos nos deter, então, nos detalhes do poema, vendo como eles foram contemplados na tradução.

Uma característica, que os *enjambements* ocultam, diz respeito ao aspecto expansivo do texto, aproximando o verso livre de Williams do de Whitman, que vai crescendo e retraindo ao longo da página. Em “III Hunters in the Snow”, as construções vão se tornando cada vez mais complexas, com a introdução de orações subordinadas. Esse processo acompanha a crescente complexidade na análise do quadro, que culmina em uma observação sobre Brueghel e sua atenção aos elementos composicionais da pintura. Vejamos como seria a representação visual do poema se conhecêssemos apenas sua dimensão sonora.

The over-all picture is winter
 icy mountains in the background
 the return from the hunt
 it is toward evening
 from the left sturdy hunters lead in their pack
 the inn-sign hanging from a broken hinge is a stag a crucifix between his antlers
 the cold inn yard is deserted but for a huge bonfire that flares wind-driven tended
 by women who cluster about it

to the right beyond the hill is a pattern of skaters
 Brueghel the painter concerned with it all has chosen a winter-struck bush for his
 foreground to complete the picture . .

Na tradução:

O panorama geral é inverno
 picos nevados ao fundo
 o regresso da caçada
 é quase de noite
 da esquerda vêm homens robustos com sua matilha
 a placa da estalagem pendendo de uma dobradiça quebrada é um cervo uma cruz
 entre as galhadas
 o gélido pátio do local está deserto exceto pela fogueira que o vento eleva mantida
 por mulheres agrupadas a seu redor
 para a direita além da encosta delineiam-se patinadores
 Brueghel o pintor atento a tudo isso optou por um arbusto golpeado pelo frio em
 primeiro plano para completar a pintura

Obviamente, os *enjambements* não são um acréscimo gratuito e aleatório. Um dos efeitos que eles promovem é a ampliação das possibilidades de leitura, como mostra o trecho abaixo, na primeira estrofe no poema.

2	icy mountains	picos nevados
3	in the background the return	ao fundo o regresso

“Icy mountains” não demanda, a princípio, um complemento. Assim, oscilamos, inicialmente, entre duas opções de leitura: associar “in the background” a “icy mountains” ou a “the return”, que ocupa o mesmo verso. Nesse segundo caso, o grupo de caçadores, que regressa para casa, parece distante do observador.

Outro efeito diz respeito à criação de um padrão visual (assim como existe um “pattern”, feito pelos patinadores, na superfície do gelo). Em todas as estrofes desse poema, o verso do meio é mais curto que o primeiro e o terceiro. Isso não é tão frequente em *Pictures from Brueghel* — de modo geral, o comprimento dos

versos varia bastante. Além de “III Hunters in the Snow”, apenas “I Self-Portrait” e “VI Haymaking” exibem esse tipo de regularidade. Ater-se à mancha gráfica foi particularmente difícil na terceira estrofe, onde temos uma série de monossílabos, tais como “pack”, “inn”, “sign”, “hinge” e “stag”.

7	their pack the inn-sign	sua matilha a placa da estalagem
8	hanging from a	pendendo de uma dobra-
9	broken hinge is a stag a crucifix	diça quebrada é um cervo uma cruz

Cheguei a considerar traduzir “inn” como albergue, o que pouparia uma sílaba. Contudo, ao ponderar que essas palavras visam a construção de uma imagem, questionei se essa era mesmo uma boa opção. Para o leitor do século 21, o termo “albergue” remete, provavelmente, a um tipo de estabelecimento muito frequentado por jovens, que desejam fazer turismo sem gastar muito dinheiro. Já “estalagem” e “hospedaria”, por sua vez, carregam uma marca temporal que as torna mais condizentes com a época de Brueghel, a meu ver.

Também havia opções mais curtas para “hinge”, entre as quais estão “gonzo”, “quício” e “bisagra”. Mas todos esses termos geram certo estranhamento em português, enquanto “hinge” é bem coloquial. Ao mesmo tempo, escrever “dobradiça quebrada” deixaria o verso 9 muito extenso, destoando visualmente do texto fonte. A solução¹⁰⁴ foi inserir um *enjambement* no poema, quebrando a dobradiça em duas partes.

Ainda que seja uma intervenção marcante, dado que esse *enjambement* é bem radical, ela me parece alinhada ao projeto estético de Williams como um todo (em outros poemas da série, encontramos palavras cortadas pela metade) e não traz nenhuma mudança significativa no campo semântico. Além disso, me deixo guiar aqui pela ideia de compensação, tal como sugerida por Britto (2012). Como não foi possível recriar todos os efeitos poéticos do texto, parece válido compensar as perdas por meio da criação de novos efeitos.

Consideremos, então, uma das perdas, também relativa à forma como Williams lança mão dos *enjambements*. Por vezes, esse recurso leva a um resultado algo paradoxal: os versos, que são feitos de sintagmas fragmentados, parecem

¹⁰⁴ Sugerida por Erick Moraes, a quem agradeço.

oferecer um novo sintagma, íntegro, quando lidos de forma isolada. Isso aparece no exemplo abaixo:

10 between his antlers the cold entre as galhadas o gélido

Para manter esse efeito, uma opção seria traduzir o verso como: “entre as galhadas o frio”. Afinal, “frio” pode ser tanto substantivo como adjetivo. Porém, a opção acabou sendo por gélido, devido à cadência que ele traz para o trecho, por meio de uma sequência de dácilios (/ - -).

10 entre as galhadas o gélido / - - / - - / - -

Outro verso que também parece constituir, a partir de fragmentos, uma unidade própria, aparece na penúltima estrofe.

16 the hill is a pattern of skaters encosta delineiam-se patinadores

Esse verso, se estivesse sozinho, poderia ser entendido como “a colina é uma padronagem de patinadores”. Porém, a tradução precisa dar conta do contexto geral, que traz “beyond / the hill”, ou seja, para além da colina. Mais uma vez, temos um efeito poético que escapa na tradução.

Encontrar uma alternativa para “pattern” não foi tão simples. Nesse verso, Williams está aludindo à disposição dos patinadores na imagem. Embora “padronagem” corresponda à ideia de um arranjo de figuras ou cores sobre uma superfície, a opção me parecia excessivamente literal. Acabei optando por “delineiam-se” para aproveitar as duas acepções que esse verbo tem: ao mesmo tempo em que ele remete à ideia de desenho, de esboço, ou seja, ao fato de que estamos diante de uma pintura, esse termo também é usado para se referir à aparição gradual de algo, como se os patinadores entrassem no nosso campo de visão.

Nesse mesmo trecho, vejo uma familiaridade entre “pattern” and “painter”, efeito que tentei reproduzir traduzindo “has chosen” (verso 18) por “optou”, promovendo uma aproximação com a palavra “pintor”.

16 the hill is a pattern of skaters encosta delineiam-se patinadores

17	Brueghel the painter	Brueghel o pintor
18	concerned with it all has chosen	atento a tudo isso optou por

Na estrofe seguinte, no verso 19, busquei recuperar aquele aspecto mencionado antes, dos versos que podem ser lidos isoladamente: “um arbusto golpeado pelo frio”. Não se trata aqui, porém, de um novo sintagma que emerge do encontro entre fragmentos de sintagmas distintos (como vimos em “between his antlers the cold”), e sim da supressão do *enjambement* presente no texto fonte, em que o verso termina com “for his”.

19	a winter-struck bush for his	um arbusto golpeado pelo frio
20	foreground to	em primeiro plano
21	complete the picture . . .	para completar a pintura . . .

O poema termina com dois pontos finais, relativamente afastados um do outro. Só podemos especular acerca do significado dessa intervenção. Seriam esses sinais gráficos equivalentes às últimas pinceladas no arbusto, que completam a composição do poema, dando ao último verso um comprimento equivalente ao do antepenúltimo? Na ausência de outra explicação, fiquemos com essa por enquanto.

8

Tradução comentada de “IV The Adoration of the Kings” e de um trecho de *Paterson*, livro 5, parte III

No quarto poema da série, Williams se volta para uma pintura que representa a visita dos reis magos ao menino Jesus. Temos aqui um caso atípico: este é o único quadro de Brueghel sobre o qual Williams escreve dois poemas. O primeiro está em *Paterson* e tem uma estrutura bem diferente dos poemas que integram *Pictures from Brueghel* (enquanto o primeiro conta com 73 versos, distribuídos em estrofes de tamanhos variados, os da série têm estrofes de três versos cada, sempre alinhados à esquerda). Considerando a “fraternidade” temática entre os dois poemas, abordaremos ambos ao mesmo tempo, pois um contribui para a interpretação e, conseqüentemente, para a tradução do outro.

8.1 A pintura *The Adoration of the Magi*



Como diz Argan, coube a Max Dvořák a tarefa de reverter o status reservado a Brueghel, até então considerado um artista ingênuo, “ligado a uma pitoresca tradição popular” (ARGAN, 1999, p. 459). E é Dvořák a quem Gustav Glück recorre quando fala do quadro *The Adoration of the Magi*.

Glück começa sua análise destacando como essa pintura difere das outras duas que Brueghel produziu sobre o mesmo tema dos reis magos. O mais antigo dos três quadros, hoje exposto no Museu Real de Bruxelas, não tem data ou assinatura. A obra, que reproduzo abaixo, enfatiza de forma até então inédita na arte holandesa o contraste entre a riqueza dos reis magos e a pobreza do local onde nasce Jesus (GLÜCK, 1951, lâmina 6).



Em 1567, Brueghel voltou a abordar o tema dos reis magos em um novo quadro. Dessa vez, localizou a cena num pequeno vilarejo holandês. A pintura se destaca por mostrar a neve caindo, efeito até então desconhecido na história da arte (ibid., lâmina 32). Glück chama a atenção para um detalhe curioso: como a vida na vila parece seguir imperturbável durante a chegada dos reis magos, como se os moradores, ocupados com seus afazeres, não tivessem qualquer interesse naqueles visitantes inusitados.



Guardadas suas particularidades, essas pinturas têm muito em comum: em ambas, a cena é apresentada na horizontal, vista a certa distância e povoada por um grande número de pessoas — aspectos característicos da obra de Brueghel.

Mas o quadro sobre o qual escreve Williams e que de fato nos interessa aqui, *The Adoration of the Magi*, de 1564, apresenta uma composição bem diferente. Hoje exposto na National Gallery, ele traz uma imagem vertical, que mostra comparativamente muito menos figuras, expostas num plano fechado. É a primeira vez que se vê, na obra de Brueghel, um interesse em tratar o tema de forma mais concentrada, comenta Glück¹⁰⁵ (ibid., lâmina 21).

A composição, ainda segundo ele, mostra que Brueghel não foi totalmente imune à influência dos maneiristas italianos de sua época — informação que será retomada por Williams em seu poema sobre o quadro. Ao mesmo tempo, e aqui Glück cita Dvořák: “a pintura de Brueghel é totalmente anti-italiana em espírito, principalmente por causa da concepção extremamente anti-italiana dos procedimentos”¹⁰⁶ (ibid.). Para Dvořák, o aspecto mais marcante da obra é a forma como ela representa o estado psicológico dos personagens.

A peça-chave está no olhar bizarro de perplexidade tola. Mas essas faces boquiabertas estão associadas a um sentimento superior; uma noção envergonhada de solenidade, uma devoção semi-inconsciente, expressa mais por

¹⁰⁵ Glück atribui essa observação a Georges Hulin de Loo.

¹⁰⁶ No original: “Brueghel’s picture is entirely un-Italian in spirit, chiefly on account of the extremely un-Italian conception of the proceedings”.

meio da quietude geral e do silêncio insólito do que por meio de gestos ou emoções violentas; gente simples se comporta de um jeito parecido na igreja aos domingos. Esse sentimento da massa também aparece nos modos dos Reis Magos, só que em um grau diferente, já que eles aparentemente são os porta-vozes. Eles estão diametralmente afastados de todo o ‘pathos’, de cada pose heroica e ênfase subjetiva. Sua adoração é estranha e desajeitada, e alguém poderia até rir disso, caso esse sentimento rude, primitivo, não contivesse algo tão verdadeiro e convincente¹⁰⁷ (DVOŘÁK apud GLÜCK, 1964, lâmina 21).

O historiador Daniel Arasse oferece uma leitura diferente, que nos interessa aqui por relacionar o quadro ao momento histórico em que ele foi produzido — uma época de grande tensão entre os movimentos da Reforma e da Contra-Reforma.

Para evitar sobressaltos, um breve comentário sobre essa análise de Arasse: ela integra uma coletânea de ensaios que convocam, aqui e ali, estratégias do texto ficcional. No ensaio “Um Olho Negro” acompanhamos, por meio do discurso indireto livre, os devaneios bem-humorados de um crítico de arte diante da pintura de *The Adoration of the Magi*.

As reflexões começam pela constatação de que o tema, tratado com suntuosidade por outros artistas da época, é transformado aqui em um espetáculo sem pompa. O narrador chama a atenção para a presença da tropa, a mesma que “sob as ordens de Herodes, logo irá massacrar os Inocentes (inquietante é a presença do soldado armado e de capacete que se inclina, na exata vertical do Menino)”; a mesma tropa que, no futuro, vai “zombar do Cristo e coroá-lo de espinhos (no canto superior esquerdo, as sinistras silhuetas premonitórias das lanças que, depois da detenção no Monte das Oliveiras, acompanharão Jesus em todas as fases de sua Paixão)” (ARASSE, 2019, p. 46).

O crítico não poupa — ou melhor, afirma que Brueghel não poupa — quase ninguém na cena. Os reis que estão perto de Jesus são descritos como “velhos hippies desleixados” (ibid. p. 46). Já José é um figurante que “posa de importante com sua generosa pança realçada pela curva do cinto e um grande chapéu que ele

¹⁰⁷ No original: “The key note is the awkward stare of dull astonishment. But these gapes are allied to a higher feeling; a shy sense of solemnity, a half-unconscious devotion, which is expressed more in the general stillness and unaccustomed silence than in gestures or violent emotions; simple people behave in church on Sunday in a similar way. This mass feeling appears too in the demeanour of the Three Holy Kings, different only in degree as they seem to be the spokesmen. They are diametrically removed from all pathos, from every heroic pose and subjective emphasis. Their adoration is awkward and clumsy; one could laugh at it, if only this rude, primitive feeling had not in it so much that is true and convincing.”

mantém cuidadosamente diante de seu sexo, como se quisesse escolher uma braguilha mal fechada” (ibid. p. 48). Além disso, diz, num momento tão solene, José está distraído, tentando ouvir o que o homem a seu lado lhe segreda ao ouvido.

Só quem se salva, a seu ver, são Maria, Jesus e o rei negro, Baltasar¹⁰⁸, “imponente, majestoso, régio” (ibid. p. 50). Arasse (ou o narrador) descreve como o rosto desse rei contrasta com os das duas figuras mais próximas a ele, nas quais sobressaem a tolice e a feiura, e como seu corpo equilibra a linha diagonal que vai da extremidade inferior esquerda à extremidade superior direita, passando, nesse percurso, pelo rei mago que está ajoelhado, em seguida por Jesus e Maria e, por fim, pela cabeça inclinada de José.

Mas o elemento que mais distingue o rei negro, afirma, é o fato de este não direcionar seu olhar para aquele que é o centro da ação: a Virgem como o Menino Jesus. É uma atitude oposta à dos outros dois reis. Melchior “não parece distinguir grande coisa e, em todo caso, não há nenhuma gota luminosa que sugira a vivacidade de um olhar” (ibid. 60). Já o mais velho, ajoelhado, aproxima-se do corpo de Jesus, com o olhar arregalado. O que ele quer ver ali?, questiona o autor/narrador. A resposta é: o sexo do Menino Jesus.

A ideia pode parecer absurda hoje em dia [...]. Mas a demonstração erudita de Steinberg¹⁰⁹ não deixa margem para dúvidas. Munido de textos e imagens, ele demonstra como existia, no Renascimento, quase um culto às partes genitais do Cristo, como a *ostentatio genitalia* estava no centro de várias pinturas — e como, por si só, a evolução das práticas religiosas e também a beatice do século XIX acabaram por nos cegar nesse ponto (isso quando não retocavam os quadros e afrescos para apagar o membro) (ibid. p. 61).

¹⁰⁸ Aqui, corrijo o que considero ser uma confusão: Arasse se refere ao rei negro como sendo Gaspar, quando, de modo geral, este é apresentado como Baltasar. Na Bíblia, não há referência aos nomes, idade ou cor dos reis magos. Como o próprio Arasse comenta em *Um Olho Negro*, nos quadros mais antigos, os três reis magos tinham a pele clara, cabendo aos negros o posto de serviçais ou escudeiros. “(...) Foi preciso esperar até 1460 para encontrar o primeiro rei negro”, escreve Arasse (2019, p. 55), referindo-se a uma tela de Rogier van der Weyden. Essa mudança se deve, segundo ele, a uma questão geopolítica: quando os turcos tomaram Constantinopla em 1456 e bloquearam o caminho para Jerusalém pelo norte, foi preciso encontrar uma passagem pelo sul, o que reativou a ideia de um reino cristão no Egito, que seria governado por Preste João. Ainda segundo Arasse, a presença de um rei negro se tornou um elemento praticamente obrigatório nas cenas de Adoração no início do século XVI. Contudo: “ele fica afastado, às vezes um pouco, às vezes muito: ora sozinho e isolado em seu painel do tríptico, ora separado do grupo por um pilar, uma coluna ou uma árvore, ora inclusive tendo acabado de chegar, correndo ou ainda a cavalo, enquanto os dois outros já se encontram lá (...)” (ibid., p. 58).

¹⁰⁹ Referência a Leo Steinberg, autor de *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Chicago University Press, 1983. No livro, Steinberg cita a pintura de Brueghel como exemplo.

Havia uma razão simples, sustentada teologicamente, para esse interesse: ao ser circuncidado, Cristo derramou sangue pela humanidade pela primeira vez. “Não é de espantar, portanto, que, através do sexo, o mago se certifique que a ‘humanização’ de Deus (como diz Steinberg) sucedeu de fato” (ibid. p. 62).

Ora, se voltarmos à pintura, veremos que Brueghel posicionou o Menino Jesus de forma a ocultar seu sexo de nós. Seria isso fruto de uma repintura posterior, censurando a imagem original? Ou sinal de que apenas ao rei mago caberia aquela revelação, o que implica nossa exclusão desse momento sagrado?

A essas hipóteses, Arasse acrescenta a sua: a de que Brueghel esconde o sexo de Jesus para transmitir uma mensagem, cuja chave de interpretação estaria no rei negro. Baltasar seria a chamada “figura de borda”¹¹⁰ do quadro, aquela cuja função “não era mostrar o que devia ser visto, e sim sugerir como observar o que se dava a ver” (p.64). Ou seja, o rei negro seria nosso intermediário na pintura.

O que essa aproximação sugere de maneira sub-reptícia não é que não devemos acreditar que a Encarnação se fez em um ‘corpo inteiro em todas as partes que constituem um homem’, mas sim que não é necessário ver essa parte de *visu*, ‘tocá-la com os olhos’, para acreditar na realidade da Encarnação. Um belo paradoxo: a pintura está ali para mostrar que a fé não precisa de provas, visuais ou tangíveis (ibid., p. 65).

Ou seja, Baltasar, diferentemente de São Tomé, não precisa ver para crer. Isso nos conduz à questão do contexto histórico, mencionada anteriormente. Brueghel viveu na época da Reforma, que foi marcada, entre outras coisas, pela crítica protestante em relação ao culto às imagens e às relíquias. Em 1543, conta Arasse, Calvino denunciou a existência de pelo menos dois exemplares do divino prepúcio — um na Abadia de Charroux, na França, e outro no de São João de Latrão, em Roma. Diante desses ataques, a igreja reagiu: em 1565, o Concílio de Trento reafirmou a legitimidade do culto prestado às relíquias e às imagens. No ano seguinte, Brueghel pintou *The Adoration of the Magi*.

O narrador de Arasse tem “a sensação de que esse motivo do olhar está no centro da elaboração do tema por parte de Brueghel” (p. 60). Creio que essa questão da visão também é desenvolvida nos dois poemas que Williams escreve sobre o quadro, mas a partir de outros recortes, como poderemos observar a seguir.

¹¹⁰ Arasse atribui esse conceito, de “figuras de borda”, a Louis Marin.

8.2. Os poemas

	THE ADORATION OF THE KINGS ¹¹¹	A ADORAÇÃO DOS REIS
1	From the Nativity	Da Natividade
2	which I have already celebrated	a qual eu já celebrei
3	the Babe in its Mother's arms	o Menino nos braços da Mãe
4	the Wise Men in their stolen	os reis magos e seu usurpado
5	splendor	esplendor
6	and Joseph and the soldiery	e José e os soldados
7	attendant	presentes
8	with their incredulous faces	com suas faces incrédulas
9	make a scene copied we'll say	formam uma cena copiada [diríamos
10	from the Italian masters	dos mestres italianos
11	but with a difference	mas com uma diferença
12	the mastery	a maestria
13	of the painting	da pintura
14	and the mind the resourceful mind	e a mente a mente engenhosa
15	that governed the whole	que ordenou o todo
16	the alert mind dissatisfied with	a mente alerta insatisfeita com
17	what it is asked to	o que dela se cobra
18	and cannot do	e ela não logra
19	accepted the story and painted	aceitou a história e pintou

¹¹¹ A única diferença entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review* diz respeito ao título. Na revista, o poema é intitulado Brueghel: 3.

20	it in the brilliant	-a nas brilhantes
21	colors of the chronicler	cores do cronista
22	the downcast eyes of the Virgin	os olhos baixos da Virgem
23	as a work of art	como uma obra de arte
24	for profound worship	para profunda devoção

Como o próprio poema informa no segundo verso, este tema já tinha sido abordado por Williams. A pista remete à quinta parte de *Paterson*, que traz, em sua terceira seção, uma écfrase sobre *The Adoration of the Magi*. Vamos a ela, já que sua leitura ajuda a esclarecer alguns pontos que podem ficar confusos no poema acima. Por exemplo: como entender “stolen splendor” (versos 4 e 5)? O brilho deles estava sendo roubado (ofuscado) pela presença da Virgem com o menino? Essa foi minha primeira leitura. Mas ela mudou ao ver o poema presente em *Paterson* (que reproduzo abaixo).

1	Peter Brueghel, the elder, painted	Peter Brueghel, o velho, pintou
2	a Nativity, painted a Baby	uma Natividade, pintou um Bebê
3	new born!	recém-nascido!
4	among the words.	entre as palavras.
5	Armed men,	Homens armados,
6	savagely armed men	homens ferozmente armados
7	armed with pikes,	armados de lanças,
8	halberds and swords	alabardas e espadas
9	whispering men with averted faces	homens cochichando de cara virada
10	got to the heart	chegaram ao cerne
11	of the matter	da questão
12	as they talked to the pot bellied	ao falar com o barrigudo
13	greybeard (center)	de barba grisalha (centro)
14	the butt of their comments,	o alvo de seus comentários,
15	looking askance, showing their	olhando de esguelha, mostrando seu
16	amazement at the scene,	espanto diante da cena,
17	features like the more stupid	traços como os dos mais estúpidos
18	German soldiers of the late	soldados alemães da última

19	war	guerra
20	— but the Baby (as from an	— mas o Bebê (como se saído de um
21	illustrated catalogue	catálogo ilustrado
22	in colors) lies naked on his Mother's	em cores) está nu no colo de sua
23	knees	Mãe
24	— it is a scene, authentic	— é uma cena, suficientemente
25	enough, to be witnessed frequently	autêntica, testemunhada com [frequência
26	among the poor (I salute	entre os pobres (saúdo
27	the man Brueghel who painted	o homem Brueghel que pintou
28	what he saw —	o que viu —
29	many times no doubt	muitas vezes sem dúvida
30	among his own kids but not of course	entre seus próprios filhos claro que [não
31	in this setting	nesse cenário
32	The crowned and mitred heads	Com suas coroas e mitras
33	of the 3 men, one of them black	os 3 homens, um deles um negro
34	who had come, obviously from afar	vindos, certamente de longe
35	(highwaymen?)	(bandoleiros?)
36	by the rich robes	pelos ricos mantos que
37	they had on — offered	trajavam — ofereciam
38	to propitiate their gods	para aplacar seus deuses
39	Their hands were loaded with gifts	Suas mãos estavam cheias de [presentes
40	— they had eyes for visions	— eles tinham olhos para visões
41	in those days — and saw,	naquele tempo — e viram,
42	saw with their proper eyes,	viram com seus bons olhos,
43	these things	essas coisas
44	to the envy of the vulgar soldiery	para a inveja da tropa vulgar

45	He painted	Ele pintou
46	the bustle of the scene,	o alvoroço da cena
47	the unkempt straggling	o cabelo desalinhado
48	hair of the old man in the	desgarrado do velho no
49	middle, his sagging lips	meio, seus lábios descaídos
50	— — incredulous	— — pasmos
51	that there was so much fuss	diante de tanto alarde
52	about such a simple thing as a baby	por algo tão simples quanto um bebê
53	born to an old man	nascido de um velho
54	out of a girl and a pretty girl	e de uma garota e que linda
55	at that	garota
56	But the gifts! (works of art,	E os presentes! (obras de arte,
57	where could they have picked	de onde foi que as trouxeram
58	them up or more properly	ou melhor
59	have stolen them?)	roubaram?)
60	— how else to honor	— de que outra forma honrar
61	an old man, or a woman?	um velho, ou uma mulher?
62	— the soldiers' ragged clothes	— os farrapos dos soldados
63	mouths open	bocas abertas
64	their knees and feet	seus joelhos e pés
65	broken from 30 years of	quebrados por 30 anos de
66	war, hard campaigns, their mouths	guerra, campanhas difíceis, suas
		[bocas
67	watering for the feast which	salivando pelo banquete que
68	had been provided	havia sido providenciado
69	Peter Brueghel the artist saw it	Peter Brueghel o artista viu isso
70	from the two sides: the	dos dois lados: a
71	imagination must be served —	imaginação tarda mas não falha —
72	and he served	e ele se valeu dela
73	dispassionately	desapaixonadamente

É fácil constatar, a partir do poema acima, que, embora Williams tenha usado o livro de Gustav Glück como referência, ele não comprou completamente a tese de Max Dvořák ali apresentada. O poeta também identifica a perplexidade tola nas figuras retratadas, que observam a cena boquiabertas, mas enquanto Dvořák interpreta esses sinais como “devoção semi-inconsciente”, típica de “gente simples”, Williams os associa a inveja, vulgaridade, dissimulação e estupidez.

Se, para Dvořák, é possível ver no comportamento desajeitado dos reis magos uma emoção autêntica, para Williams, esses três homens devem ser vistos com desconfiança. Os bens que trazem talvez tenham sido roubados e, por trás da oferta, pode estar a busca por perdão.

De modo geral, contudo, essa indignação que identificamos no poema de *Paterson* parece ser bastante suavizada quando Williams volta a abordar o quadro em *Pictures from Brueghel*. Nessa segunda mirada, sobressaem as reflexões acerca do fazer artístico. Além disso, um novo destaque é conferido à Virgem Maria.

A fim de organizar os comentários, sigamos as próprias palavras de Williams, começando pelo poema que integra *Paterson*.

Ele não tem título, mas, como observa Christina Giorcelli¹¹², Williams já renomeia de Brueghel a pintura no segundo verso, chamando o quadro de Natividade (e não de *The Adoration of the Magi*). Assim, o poeta se apropria da obra e defende uma nova leitura da mesma, em que o destaque recaia no nascimento do menino Jesus, e não na presença dos reis magos. O mesmo termo, Natividade, é retomado no segundo verso do poema em *Pictures from Brueghel*, intitulado *The Adoration of the Kings* — ainda segundo Giorcelli, cabe notar como a substituição de “magi” por “kings” afasta a ideia de sabedoria e enfatiza a posição social e econômica desses homens. Como podemos conferir abaixo, a primeira figura do quadro a ser apresentada no poema é o bebê, que nasce entre as palavras.

1	Peter Brueghel, the elder, painted	Peter Brueghel, o velho, pintou
2	a Nativity, painted a Baby	uma Natividade, pintou um Bebê
3	new born!	recém-nascido!
4	among the words.	entre as palavras.

¹¹² Christina Giorcelli comenta ambos poemas em “William Carlos Williams’ Paintery Poems: Two Pictures from a Brueghel”, em *Word & Image*, 4 (1988)

É possível entender isso de várias formas. Para Giorcelli, Jesus nasce em meio à poesia. Para Terence Diggory, as “palavras” se referem aos sussurros entre os soldados, que falam (verso 12) e fazem comentários (verso 14). A comunicação verbal desses homens seria, na leitura de Diggory, um indicativo de sua inabilidade para participar da comunicação visual que permeia a cena, ou seja, eles percebem os gestos e formas, mas não entendem o significado do que veem. Já o bebê, embora não fale, “comunica com maior autoridade do que os sussurros que o rodeiam na pintura de Brueghel”¹¹³ (DIGGORY, 1988, p. 353).

Na tradução, me chama a atenção o diálogo entre “words” (verso 4) e “swords” (verso 8), efeito que, infelizmente, não pude reproduzir em português. Me parece que há uma tensão importante entre essas palavras, que, do ponto de vista visual, se aproximam, mas, no campo semântico, ora convergem, ora divergem: seria a palavra uma alternativa às armas ou, também ela, um tipo de arma?

Assim como Daniel Arasse, Williams pontua a forte presença de armas na cena, o que sugere a presença de uma ameaça naquele ambiente.

5	Armed men,	Homens armados,
6	savagely armed men	homens ferozmente armados
7	armed with pikes,	armados de lanças,
8	halberds and swords	alabardas e espadas
9	whispering men with averted faces	homens cochichando de cara virada

Os soldados têm “averted faces” (verso 9), ou seja, olham a cena de forma oblíqua, enviesada, o que reforça a desconfiança que eles têm diante do que veem. A solução inicial “homens sussurrantes desviando o rosto” trazia um movimento que não condiz com a apresentação proposta por Williams. É fato que seus soldados falam, observam, salivam de boca aberta, mas tudo isso implica movimentos mínimos. Isso me fez optar por “cara virada”, mesmo ciente de que essa expressão remete, em português, à ideia de rancor, mais do que de desconfiança.

Enquanto fala dos soldados, Williams introduz a figura de José (versos 12 e 13). E mais: a coloca no centro da pintura. Um dos aspectos levantados por

¹¹³ No original: “Himself a gift of love, the child, though without speech, communicates with greater authority than the whispering that surrounds him in Brueghel’s painting.”

Diggory — e que podemos aplicar na análise de vários poemas de *Pictures from Brueghel* — diz respeito à forma como Williams consegue propor um novo centro para a imagem, sem perder de vista as condições estabelecidas pelo pintor. Nesse trecho, especificamente, Diggory vê esse deslocamento ser feito na direção de José, trazendo a figura de uma posição periférica para o posto central.

Em vez de apagar a composição feita por Brueghel, Williams coloca sua própria estrutura em cima da do pintor, conferindo a seu poema um curioso efeito de dupla exposição. Os primeiros versos (...) parecem alocar o centro exatamente como Brueghel faz, no menino Jesus. Mas duas vezes no poema Williams afirma explicitamente que o centro está ocupado não pelo bebê, mas por José¹¹⁴ (DIGGORY, 1988, p. 363).

Ele se refere, além do trecho citado, aos versos 48 e 49 (“hair of the old man in the / middle, his sagging lips”), ao qual voltaremos em breve. Por enquanto, seguindo o poema, vejamos como Williams volta ao bebê, agora acompanhado da mãe, que, na tradução, graças ao *enjambement*, ganhou mais destaque.

20	— but the Baby (as from an	— mas o Bebê (como se saído de um
21	illustrated catalogue	catálogo ilustrado
22	in colors) lies naked on his Mother’s	em cores) está nu no colo de sua
23	knees	Mãe
24	— it is a scene, authentic	— é uma cena, suficientemente
25	enough, to be witnessed frequently	autêntica, testemunhada com
		[frequência
26	among the poor (I salute	entre os pobres (saúdo
27	the man Brueghel who painted	o homem Brueghel que pintou
28	what he saw —	o que viu —
29	many times no doubt	muitas vezes sem dúvida
30	among his own kids but not of course	entre seus próprios filhos claro que
		[não
31	in this setting	nesse cenário

¹¹⁴ No original: “Rather than erasing Brueghel’s composition, Williams lays his own structure on top of Brueghel’s, giving his poem the curious effect of a double-exposure. The opening lines (...) seem to locate the center exactly where Brueghel does, in the Christ child. But twice in the poem, Williams states explicitly that the center is occupied not by the baby, but by Joseph (...)”.

Ao mesmo tempo em que o poeta reforça a autenticidade da cena, nos lembra de sua artificialidade: o bebê parece saído de um catálogo ilustrado e a figura do artista é retomada. Brueghel pintou o que viu, mas não nesse cenário, ou seja, ele viu com a imaginação — termo tão caro ao projeto poético de Williams, como fica claro nas páginas de *Spring and All*, do qual trago o seguinte trecho: “O único realismo em arte é o da imaginação. É apenas assim que o trabalho escapa de ser um plágio da natureza e se torna uma criação”¹¹⁵ (WILLIAMS, 1970, p. 111).

Ao descobrir o papel da imaginação em Brueghel, Williams estabelece o elo principal entre os dois artistas, e ainda encontra forças para imitar, e não copiar, Brueghel, para preservar sua identificação fundamental com seu modelo ao mesmo tempo que dele se afasta¹¹⁶ (DIGGORY, 1988, p. 363).

Tendo em mente essa distinção que Diggory destaca, entre imitar e copiar, vejamos como, a partir deste momento, Williams começa a apresentar no poema elementos que não estão presentes na pintura.

32	The crowned and mitred heads	Com suas coroas e mitras
33	of the 3 men, one of them black	os 3 homens, um deles um negro
34	who had come, obviously from afar	vindos, certamente de longe
35	(highwaymen?)	(bandoleiros?)
36	by the rich robes	pelos ricos mantos que
37	they had on — offered	trajavam — ofereciam
38	to propitiate their gods	para aplacar seus deuses
39	Their hands were loaded with gifts	Suas mãos estavam cheias de [presentes
40	— they had eyes for visions	— eles tinham olhos para visões
41	in those days — and saw,	naquele tempo — e viram,
42	saw with their proper eyes,	viram com seus bons olhos,

¹¹⁵ No original: “The only realism in art is of the imagination. It is only thus that the work escapes plagiarism after nature and becomes a creation”.

¹¹⁶ No original: “Williams discover of the role of imagination in Brueghel provided the principal link between the two artists, but it also provided the force that enabled Williams to imitate rather than copy Brueghel, to remain in fundamental sympathy with his model and yet to deviate from it”.

outra definição de “mitrado”: “que age com astúcia para auferir vantagens; ASTUCIOSO; ESPERTALHÃO, LADINO”¹¹⁷. De modo involuntário, surgia assim na tradução uma possibilidade de leitura que apenas reforçava o tom ácido com que Williams se refere aos reis magos, apontados como “highwaymen”. Porém, o ritmo do péon terceiro me pareceu muito solene, comparado à coloquialidade do jambo. Isso me levou a uma nova versão, com anfíbraco (- / -).

32	Com suas coroas e mitras	- / - - / - - / -
33	os 3 homens, um deles um negro	- / / - - / - - / -

Passamos da metade do poema. Williams volta a deter seu olhar sobre um homem idoso que está no meio (versos 47 e 48).

45	He painted	Ele pintou
46	the bustle of the scene,	o alvoroço da cena
47	the unkempt straggling	o cabelo desalinhado
48	hair of the old man in the	desgarrado do velho no
49	middle, his sagging lips	meio, seus lábios descaídos
50	— — incredulous	— — incrédulo
51	that there was so much fuss	de que houvesse tanto alarde
52	about such a simple thing as a baby	por algo tão simples quanto
	um bebê	
53	born to an old man	nascido de um velho
54	out of a girl and a pretty girl	e de uma garota e que linda
55	at that	garota

Para Diggory, esse homem no meio é José, o que reforçaria sua leitura de que este ocupa um posto central para Williams. A seu ver, José constitui o alvo de todos os cochichos que percorrem a cena: os soldados, associando a idade de José à baixa atratividade ou potência sexual, comentavam entre si que ele certamente fora traído por Maria, uma garota bonita. A prova da traição seria aquele bebê.

¹¹⁷ *Aulete* digital, disponível em: www.aulete.com.br/mitrado

Já para Giorcelli, é mais provável que o homem no meio seja Melchior — um dos argumentos levantados por ela é que este rei está no “middleground”, conectando o primeiro plano ao plano de fundo não só do ponto de vista espacial, como psicológico e comportamental. Mais interessante, porém, é pensar, como propõe Giorcelli, que essa ambiguidade colocada por Williams nos obriga a pausar a leitura para identificar de quem ele está falando e, nesse processo, ganhamos mais consciência das relações entre os diversos planos da pintura.

Nos trechos seguintes, uma voz indeterminada lança exclamações e perguntas. O poema levanta a suspeita de que os reis magos tenham obtido todas aquelas preciosidades de forma ilícita. A riqueza é rapidamente contrastada com as condições dos soldados. Aqui, Williams novamente imagina uma série de elementos que não estão visualmente explícitos na pintura. Em sua descrição, os soldados vestem farrapos, estão exaustos após uma longa guerra e se sentem ávidos por algum tipo de recompensa, salivando diante de um banquete — não fica claro o que estaria sendo servido.

62	— the soldiers’ ragged clothes	— os farrapos dos soldados
63	mouths open	bocas abertas
64	their knees and feet	seus joelhos e pés
65	broken from 30 years of	quebrados por 30 anos de
66	war, hard campaigns, their mouths	guerra, campanhas difíceis, suas
		[bocas
67	watering for the feast which	salivando pelo banquete que
68	had been provided	havia sido providenciado

Note-se como a suspeita começa a ser construída em um ritmo binário, que podemos associar à casualidade da fala. Desta vez não se trata do jambo, mas do troqueu (/ -). Um espondeu (/ /) muda a entonação e anuncia a acusação mais forte, dita aceleradamente graças à grande quantidade de átonas. A visualização dessa variação rítmica fica mais fácil quando suprimimos os *enjambements*.

But the gifts! (works of art, where could they have picked them up or more properly have stolen them?)

-- / || / - / || / - / - / - / - / / - - - / - - -

Na tradução, recorri ao uso de jambos e anfíbracos para remeter a essa ondulação da fala. Optei por “trouxeram” em vez de “pegaram” para evitar uma rima com “roubaram”.

E os presentes! (obras de arte, de onde foi que as trouxeram ou melhor roubaram?)

- - / - || / - / - || / - / - - / - - - / - / -

Infelizmente, não consegui manter a mesma tradução para “stolen” no poema “IV The Adoration of the Kings”, onde “stolen splendor” foi traduzido como “usurpado esplendor”. Perco, assim, um ponto de conexão entre os dois textos.

Nos aproximamos do fim do poema. Assim como no começo, Williams destaca a figura do artista.

69	Peter Brueghel the artist saw it	Peter Brueghel o artista viu isso
70	from the two sides: the	dos dois lados: a
71	imagination must be served —	imaginação tarda mas não falha —
72	and he served	e ele se valeu dela
73	dispassionately	desapaixonadamente

Aqui, dois trechos me parecem particularmente intrigantes. Em primeiro lugar, não fica claro o que são esses “dois lados” a que Williams se refere. Em segundo lugar, como entender a última palavra do poema: desapaixonadamente? Para esta última questão, uma pista pode estar no texto de Glück. Na introdução de *Pieter Brueghel, the Elder*, ele descreve o trabalho do pintor da seguinte maneira:

Brueghel descreve mais do que educa; ele faz asserções sem emitir julgamento; entrega a realidade pura sem crítica, mas vista pelo olho incomparável de um artista. Ele jamais é instrutivo e o termo ‘didático’ não se aplica a nenhuma de suas pinturas, por mais que esse termo tenha sido usado para descrevê-las. Por outro lado, ele não desdenha, mas sim observa, de modo algum indiferente às emoções da vida, à dor, ao conflito, à felicidade e à diversão. Mas ele mesmo não

chora, ri ou luta. Talvez um sorriso leve, melancólico, possa às vezes ter se delongado em seus lábios¹¹⁸ (GLÜCK, 1951, p. 11).

Esse trecho ajuda a entender não apenas o “desapaixonadamente” ao fim do poema como também serve de ponto de partida para a análise de *The Adoration of the Kings*. Colocando os dois poemas lado a lado, fica evidente uma mudança de tom. Nesse trecho que vimos de *Paterson*, o eu lírico julga, desdenha, teme, se comove... Quando passamos para *Pictures from Brueghel*, porém, nos deparamos com um eu lírico mais sóbrio, que também parece mais interessado em descrever do que em instruir, mais empenhado em mostrar do que em julgar.

Talvez por isso, vários elementos marcantes do poema anterior reaparecem de forma muito mais suave ou mesmo somem em *The Adoration of the Kings*. Vejamos no próprio texto como isso ocorre:

1	From the Nativity	Da Natividade
2	which I have already celebrated	a qual eu já tinha celebrado
3	the Babe in its Mother’s arms	o Bebê nos braços da Mãe

Como dito antes, aqui Williams altera o título da obra, de *The Adoration of the Magi* para *The Adoration of the Kings*, além de retomar o termo Natividade. Inicialmente, traduzi Babe por Menino, pois em português costumamos nos referir ao Menino Jesus, não ao Bebê Jesus. Contudo, em prol da relação deste poema com aquele que aparece em *Paterson*, me pareceu coerente manter aqui a palavra “bebê”.

Na sequência, Williams parece percorrer a cena com os olhos rapidamente, como quem confere uma lista de convidados: os reis magos, José, os soldados, todos presentes. Reencontramos a ideia de roubo em “stolen | splendor” (versos 4 e 5). Mas a acusação, antes explícita, agora está cifrada. As armas não são mais mencionadas, tampouco os cochichos. Quanto aos soldados, estes são associados a incredulidade, apenas.

¹¹⁸ No original: “Brueghel describes more than he teaches; he makes a statement without pronouncing judgement; he renders pure reality without criticism but seen with the incomparable eye of an artist. He is never instructive and the term ‘didact’ applies to none of his paintings, however often it may have been used of them. On the other hand, he is no scoffer, but rather an observer, by no means indifferent to the emotions of life, to pain, strife, joy and mirth. But he himself neither weeps, laughs nor struggles. But a light, sorrowful smile may have sometimes lingered on his lips”.

4	the Wise Men in their stolen	os reis magos e seu usurpado
5	splendor	esplendor
6	and Joseph and the soldiery	e José e os soldados
7	attendant	presentes
8	with their incredulous faces	com suas faces incrédulas

Em compensação, a atenção dada a Brueghel ganha proporcionalmente muito mais espaço — os comentários acerca do trabalho do pintor vão do verso 9 ao 21. O que captura a atenção de Williams não é mais a ameaça da violência ao redor do menino, mas sim os conflitos relativos à produção artística.

9	make a scene copied we'll say	formam uma cena copiada diria-se
10	from the Italian masters	dos mestres italianos
11	but with a difference	mas com uma diferença

Aqui, Williams retoma (e nós também) a análise feita por Dvořák e citada por Glück. Qual seja: é perceptível a influência do modelo italiano na composição desse quadro, mas, ao mesmo tempo, observa-se também certa resistência em relação a esse modelo.

Em linhas gerais, podemos dizer que a cultura artística do Renascimento italiano era extremamente apoiada na ideia de forma, definida por Argan como “a qualidade permanente das coisas para além da aparência contingente e ocasional” (ARGAN, 1999, p. 464). Acreditava-se que, por meio da observação da natureza, seria possível identificar as leis que ordenam o todo — leis associadas ao saber divino. A realização desse projeto demanda, obviamente, uma nova concepção de homem. Ele passa a ser considerado capaz de criar por meio da racionalidade formas que correspondam à ordem subjacente à criação da natureza. Este homem desfruta de um novo status: ele é racional, criador, herdeiro da sabedoria clássica.

Mas eis o que diz Dvořák: a Brueghel, “pouco lhe interessa mostrar os homens tais como eles deveriam ser; ele prefere representá-los, com certo humor violento, tal como eles são na realidade, com seus defeitos, suas paixões, suas loucuras, e deixa ao espectador o cuidado de tirar dali uma moral” (DVOŘÁK,

1981, p. 12). O status que ele atribuía à humanidade, portanto, era bem diferente daquele atribuído pelos italianos. Logo, não fazia sentido para ele o apelo à forma. Na obra de Brueghel, a realidade é apresentada como algo diverso e dinâmico, sem a expectativa de abranger o todo numa visão unitária.

Me parece que o poema remete a esse local ambíguo que Brueghel ocupa (entre a tradição pictórica do norte da Europa e a que vem da Itália) quando fala dos conflitos internos vividos do artista. Refiro-me, mais especificamente, ao termo “dissatisfied”, presente no trecho abaixo.

16	the alert mind dissatisfied with	a mente alerta insatisfeita com
17	what it is asked to	o que dela se cobra
18	and cannot do	e ela não logra
19	accepted the story and painted	aceitou a história e pintou
20	it in the brilliant	-a nas brilhantes
21	colors of the chronicler	cores do cronista

Rimas não são comuns nos poemas de *Pictures from Brueghel* — mesmo assonâncias e aliterações são recursos aos quais Williams recorre com muita parcimônia. Por isso, quando esses elementos aparecem e surpreendem o leitor, o trecho ganha bastante destaque.

Isso ocorre nos versos 17 e 18, quando é exposto o conflito vivido pelo artista: ele se frustra com a existência de uma demanda que não pode (ou não quer) atender. A dificuldade na tradução foi conciliar as rimas com uma estrutura muito concisa, respeito a mancha gráfica. Soluções como “o que é chamada a fazer” foram logo descartadas devido ao número excessivo de sílabas. Na versão final, a tradução ficou até mais curta que o texto fonte; contudo, com uma leve elevação no registro, já que “logra” não é tão coloquial quanto “cannot do”.

Uma sutileza que se perde diz respeito à diferença entre “story”, tal como aparece no poema, e “history”: enquanto a primeira remete a ficção, a segunda diz respeito a fatos históricos. Além disso, o termo “chronicler” está relacionado ao registro de fatos históricos, enquanto “cronista”, em português, pode ter essa conotação, mas, de modo geral, é associado a colunistas de jornal, que fazem comentários breves, com uma pegada literária, a partir de assuntos diversos. No

texto fonte, portanto, entendo que algo ficcional foi registrado pelo artista como fato histórico. Na tradução, essa tensão fica amenizada.

22	the downcast eyes of the Virgin	os olhos baixos da Virgem
23	as a work of art	como uma obra de arte
24	for profound worship	para profunda devoção

Chegamos ao fim do segundo poema. E, pela primeira vez, Maria não é apresentada como a “garota bonita” ou a “mãe” ou a “mulher”, mas sim a “Virgem”, como bem observa Giorcelli (1988, p. 205). Sua mudança de status vem acompanhada de um dado significativo: nessa pintura de Brueghel, povoada por tantas figuras que veem mas não entendem, entre outras que precisam ver para crer, Maria está de olhos baixos. Olhos que Williams compara a uma obra de arte. “Ela esconde, protege, cobre seus olhos (...) pois contempla a criança, o divino, porque ela vê interiormente”¹¹⁹ (GIORCELLI, 1988, p. 205).

“Con ojos cerrados / te iluminas por dentro”, diz Octavio Paz (1991, p. 270) em um de seus poemas. Ao pontuar que Maria está com os olhos baixos, Williams também sugere que ela esteja iluminada espiritualmente.

Mas também é verdade que o último verso permite múltiplas leituras. Uma delas é a de a Virgem baixou os olhos porque está tomada por essa profunda devoção. Ao mesmo tempo, é possível interpretar que seus olhos estão sendo reverenciados pelo poeta. E, ainda, que a obra de arte merece ser venerada. Felizmente, não é preciso escolher uma opção, elas coexistem e, por meio dessa indeterminação, a ideia de veneração se expande para vários elementos.

Por fim, creio que o destaque dado a Maria em *The Adoration of the Kings* é fruto de uma reflexão que já se delineava em *Paterson*, mas não exatamente no poema. Cabe dizer que *Paterson* é um livro com uma estrutura fragmentária — assim como *Kora in Hell* e *Spring and All*, que Williams escreveu no início de sua carreira. Trechos em prosa são intercalados a poemas, cartas, textos noticiosos, que vão ecoando uns aos outros, fazendo com que cada parte disponha de certa autonomia mas também tenha certos aspectos potencializados por meio da relação com as demais.

¹¹⁹ No original: “She hides, shields, veils her eyes (...) because she gazes at the child, the divine, because she sees inwardly”.

Após o poema sobre o quadro *The Adoration of the Magi*, eis o que se segue em *Paterson*: um comentário sobre a cegueira daqueles que detêm o poder econômico, desprovidos de graça ou piedade, acompanhado pela constatação de que as roupas dos camponeses de Brueghel tinham mais qualidade do que as que podemos ostentar. Em seguida, a fala de um pedreiro português, em que este critica as peças industrializadas de hoje em dia, que quebram à toa. Corroborando essa sensação de conexão entre os trechos, vemos a seguir um trecho do Evangelho de São Mateus, em que José cogita abandonar Maria, ao descobrir que ela está grávida, mas é dissuadido disso por um anjo, que o convence de que a criança foi gerada pelo Espírito Santo.

A este trecho, segue-se um breve poema e uma carta, de Edward para Bill (apelido de William). A mensagem fala de uma moça dinamarquesa muito inteligente, que foi para o Estados Unidos e lá engravidou. Abandonada pelo pai da criança, voltou a Copenhaga, onde vivia em condições miseráveis com o filho, pressionada pela polícia por não pagar os impostos. A associação com a Virgem Maria e o menino Jesus é inevitável. Duas mulheres — uma que quase foi abandonada, outra efetivamente sozinha. Ambas sujeitas a perseguição.

Após a missiva, tem início um novo poema, em que aparece a imagem de um unicórnio em meio a um fundo florido. Aos poucos, fica clara a referência a outra obra de arte: o famoso conjunto de tapeçarias *A caçada do unicórnio*, produzido na Idade Média. Algumas associações entre o unicórnio e o feminino são feitas, ecoando o que acabamos de ler sobre a Virgem Maria e a mãe solteira.

Now I come to the small flowers	Agora eu volto às florzinhas
that cluster about the feet	reunidas aos pés
of my beloved	da minha amada
— the hunt of	— a caça do
the Unicorn and	Unicórnio e
the god of love	o deus do amor
of virgin birth	do parto virginal

Na página seguinte:

— every married man carries in his head	— todo homem casado traz na
---	-----------------------------

	[memória
the beloved and sacred image	a imagem sagrada e querida
of a virgin	de uma virgem
whom he has whored .	que ele corrompeu .

Há ainda referências a soldados que abandonam suas parceiras grávidas, entre outras histórias relativas a mulheres. Trago esses trechos de *Paterson* sem a pretensão de me deter neles, mas com o intuito de registrar que, ao escrever pela primeira vez sobre o quadro *The Adoration of the Magi*, Williams conecta a história bíblica às questões de sua própria época, principalmente no que diz respeito à condição feminina. E, ao fazer isso, mais uma vez o poeta se aproxima de Brueghel, que também representou a história bíblica localizando-a em sua própria região, em sua própria época.

9

Tradução comentada de “V Peasant Wedding”

Antes que a imagem da Virgem Maria, que encerra o poema anterior, “IV The Adoration of the Kings”, se dissipe, nos deparamos com outra figura feminina de destaque: uma noiva. E é possível identificar em ambas uma atitude muito parecida. Tanto no quadro *The Adoration of the Magi* quanto em *The Peasant’s Wedding*, o clima geral é de curiosidade, agitação. No primeiro, José se distrai com algo que lhe cochicham ao pé do ouvido, e as bocas entreabertas dos soldados permitem supor uma nuvem de sussurros percorrendo a cena. No segundo, o ambiente é mais sonoro ainda: uma multidão se acotovela à porta do celeiro, ávida para participar da festa, onde o som das vozes se soma ao ruído da mastigação, da bebida sendo servida e sorvida, dos pratos e copos que chegam à mesa ou passam de mão em mão. O volume está prestes a subir alguns decibéis, graças à presença de dois músicos, a postos com suas gaitas de fole.

Alheias ao ruído que as rodeia, a Virgem e a noiva parecem extremamente compenetradas. De olhos baixos, a jovem mãe se ocupa do filho recém-nascido. Já a noiva, de olhos semicerrados, parece mergulhar nos próprios pensamentos. Também ela está prestes a assumir um novo papel, tornando-se uma mulher casada.

Quer Williams visasse ou não a associação entre as duas imagens, a forma como os poemas são apresentados, lado a lado numa dupla do livro, favorece esse espelhamento entre as duas mulheres.

Essa junção parece mais significativa ainda quando levamos em conta que há, na série, outro poema em relação direta com “V Peasant Wedding”: trata-se de “VIII The Wedding Dance in the Open Air”. Era de se esperar que ambos viessem juntos: após o banquete de casamento, os noivos dançam ao ar livre com seus convidados. Mas não.

Williams propõe outro percurso ao leitor. Depois de “V Peasant Wedding”, nos deparamos com dois quadros que abordam o mundo do trabalho: um mostra a ceifa (“VI Haymaking”) e o outro, a colheita (“VII The Corn Harvest”). Só então vem a dança do casamento, e as elucubrações do espírito, que antes ocupavam a Virgem e a noiva, cedem lugar à vibração do corpo, que responde à música e à atração sexual.

9.1. A pintura *The Peasant's Wedding*



The Peasant's Wedding foi pintado em 1568 — um ano antes, portanto, da morte de Bruegel. Hoje, está exposto no Kunsthistorisches Museum, em Viena. No site do museu, a descrição da obra é precedida por um comentário: a aparência de “instantâneo” do quadro é obtida por meio de uma composição muito cuidadosa¹²⁰.

Gustav Glück, cujo livro sobre Bruegel serviu de referência a Williams, também começa a falar dessa obra chamando a atenção para o aspecto compositivo, mais especificamente, para o fato de a mesa do banquete estar colocada de forma oblíqua em relação ao plano da pintura. Assim como ele, o historiador de arte Heinrich Wölflin comenta a posição da mesa em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*.

Para entender por que as estratégias compositivas adotadas nesse quadro despertam tanto interesse, é preciso contextualizar o momento em que ele foi feito. Bruegel pintou *The Peasant's Wedding* num período de transição, em que se passava da representação em plano, adotada no século XVI, para a representação

¹²⁰ No original: “Die scheinbare "Momentaufnahme" ist sorgfältig komponiert”. Disponível no link: www.khm.at/de/object/fe73f687e5/

em profundidade, predominante no século XVII, no Barroco. Ao comparar essas duas fases, Wöllflin define a questão da seguinte maneira:

No primeiro caso, verifica-se um empenho pela representação no plano, que articula a imagem em camadas dispostas paralelamente à boca de cena; no segundo, a tendência a subtrair os planos aos olhos, a desvalorizá-los e torná-los insignificantes, na medida em que são enfatizadas as relações entre os elementos que se dispõem à frente e os que estão atrás, e o observador se vê obrigado a penetrar até o fundo do quadro” (WÖLLFLIN, 2015, p. 99).

Fica mais fácil entender essa diferença contrastando uma obra do século XVI com outra do século XVII, e Wöllflin fornece exemplos muito bons para essa tarefa, citando quadros que contemplam o mesmo tema, mas exibem composições muito distintas. Vejamos uma dessas duplas. O quadro abaixo foi feito pelo italiano Rafael Sanzio por volta de 1515-16. A imagem remete ao episódio da pesca milagrosa¹²¹, narrado no Evangelho de São Lucas (Lc 5, 1-11). Nela, vemos Jesus em um barco, na companhia de cinco pescadores, que erguem redes cheias de peixe.



¹²¹ A história se passa no lago de Genesaré: Jesus entra em um dos barcos, faz um sermão para a multidão que o acompanha e, em seguida, pede ao pescador que reme até a parte mais profunda do do lago e lance suas redes. O pescador, Simão, conta que tanto ele como seus colegas trabalharam a noite inteira, sem conseguir apanhar nada. Mas, confiando na palavra de Jesus, faz o que este lhe pede. As redes voltam cheias de peixe, e Simão se une aos seguidores de Cristo.

Quase cem anos separam a pintura que acabamos de ver da que podemos observar a seguir. A imagem abaixo foi produzida pelo flamengo Peter Paul Rubens entre 1618-19, a partir do mesmo tema bíblico.



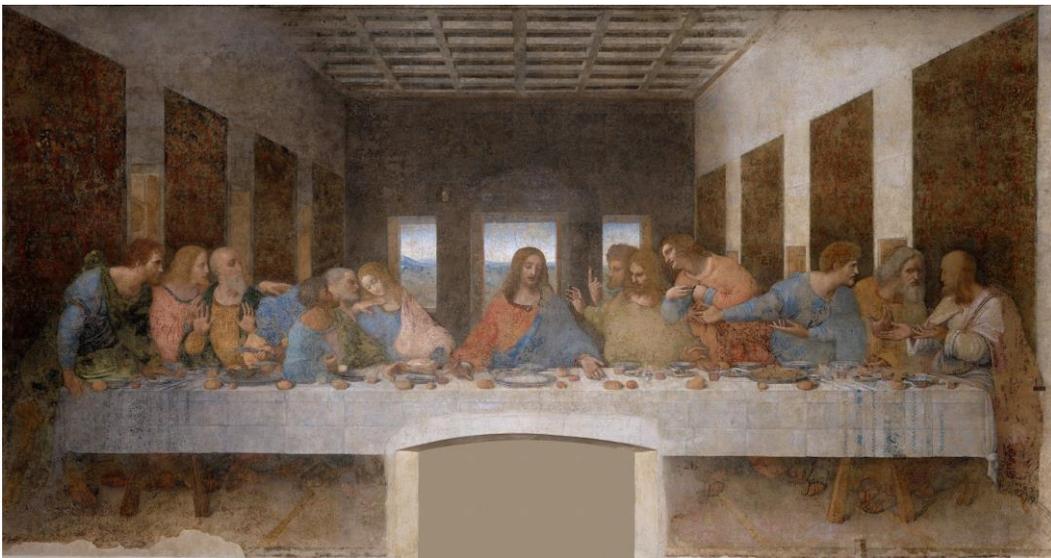
Comparando as duas pinturas, fica perceptível como cada artista constrói o espaço de maneira distinta. Na tela de Rafael, a divisão em camadas ajuda a organizar hierarquicamente os elementos representados. Todas as figuras principais (Jesus e os pescadores) estão dispostas lado a lado, ocupando o mesmo plano — dentro dele, o que importa é a relação de equivalência que se estabelece entre aquilo que está à esquerda e o que está à direita. À beira do lago, temos outro plano com três aves, também dispostas uma ao lado da outra. E, ao fundo, outros planos, ocupados pela multidão e por algumas construções, cujo tamanho diminuto transmite para o observador a noção de distância.

Na pintura de Rubens, o esquema é bem diferente. Não temos mais uma sucessão de planos isolados, mas sim uma articulação que nos convida a apreender o espaço como um todo, já que os elementos localizados à frente estão em relação direta com aqueles que estão atrás. Como diz Wöllflin: “Todo quadro possui profundidade. Entretanto, ela produzirá efeitos diferentes, dependendo de o espaço estar dividido em camadas, ou se apresentar como movimento homogêneo em direção ao fundo” (ibid., p. 111).

Essa transição de um estilo para o outro está associada não apenas a uma questão temporal, mas também geográfica. A beleza das superfícies planas era valorizada e explorada na Itália, enquanto no Norte da Europa observava-se uma resistência a esse tipo de representação. Ainda segundo o historiador, os alemães consideravam a perspectiva puramente plana uma limitação, “que, como tal, não foi suportada por muito tempo” (ibid., p. 142).

Brueghel, o artista do Norte que estudou no Sul, produziu uma obra que se insere justamente nesse período de transição entre os dois modelos. E, ao fazer isso, foi extremamente inovador, abrindo caminho para artistas como Rubens, Rembrandt e Vermeer.

Isso nos leva de volta à composição de *The Peasant's Wedding*. Wölflin compara a tela de Brueghel a uma obra bastante conhecida por todos: *A última ceia*, feita por Leonardo da Vinci entre 1495 e 1498 e, segundo o historiador, um dos primeiros exemplos do estilo clássico de representação no plano.



As pinturas de Leonardo e Brueghel têm um “tema” em comum — mostram uma mesa comprida, que acomoda uma série de pessoas, sendo que uma delas ocupa uma posição de destaque. Mas a forma como percebemos o espaço varia muito de uma para a outra.

Em *A última ceia*, “o alinhamento das figuras e sua relação com o espaço recebem (...) a configuração sólida de uma muralha, impondo ao observador uma visão no sentido do plano”, comenta Wölflin (ibid., p. 100). Quando passamos para

The Peasant's Wedding, é possível identificar nos cantos da tela que persiste certa estratificação de setores, mas, de modo geral, o plano é desvalorizado em prol de uma percepção simultânea dos elementos pequenos e dos grandes.

É certo que a noiva se destaca das demais figuras, graças a um tapete que se encontra atrás dela, mas em termos de tamanho ela é muito pequena. Do ponto de vista da história dos estilos, o importante é que a noiva *precisa* ser vista concomitantemente com as figuras grandes, do primeiro plano, com as quais está em relação direta. (...) Para que a atenção não se desvie, o movimento da figura sentada, que pega os pratos de um tabuleiro — uma porta desengonçada — passando-os para os demais convidados, também colabora no sentido de unir a parte dianteira com o fundo (...). Anteriormente a essa época, já se colocavam figuras pequenas no fundo, sem contudo uni-las às figuras maiores do primeiro plano. (...) Brueghel não é Vermeer, mas prepara o terreno para ele (ibid. pp. 120-124, grifo no original).

E a mesa? O fato de ela estar na diagonal, como bem observou Glück, impede que o quadro se cristalice no plano, diz Wöllflin. Ainda segundo ele, outra consequência da representação em profundidade é que ela está vinculada a uma impressão de movimento. Este é, provavelmente, um dos fatores que contribuem para a aparência de “instantâneo” mencionada no site do Kunsthistorisches Museum. Realmente, nenhuma das figuras no quadro parece estar posando para o pintor. Ao contrário: a sensação é a de que as flagramos num momento fugaz, em meio a um gesto ou uma palavra.

9.2. Os poemas

V PEASANT WEDDING¹²²

1 Pour the wine bridegroom
2 where before you the
3 bride is enthroned her hair
4 loose at her temples a head

V BODAS NA ALDEIA

Sirva o vinho noivo
onde à sua frente a
noiva é coroada cabelos
caídos nos ombros cachos

¹²² Há duas diferenças entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review*. Uma está no título: na revista, o poema é intitulado “Brueghel: 4”. A outra diz respeito à grafia de “headgear”, sem hífen no livro e com na revista (“head-gear”).

5	of ripe wheat is on	de trigo maduro na
6	the wall beside her the	parede ao lado dela os
7	guests seated at long tables	convivas em longas mesas
8	the bagpipers are ready	os gaitistas a postos
9	there is a hound under	um cão de caça sob
10	the table the bearded Mayor	a mesa o prefeito barbudo
11	is present women in their	está presente mulheres com
12	starched headgear are	toucas engomadas
13	gabbing all but the bride	tagarelam mas a noiva
14	hands folded in her	mãos unidas no colo
15	lap is awkwardly silent simple	constrangida se cala é simples
16	dishes are being served	a comida servida
17	clabber and what not	coalhada e coisas do tipo
18	from a trestle made of an	em um tabuleiro feito da
19	unhinged barn door by two	porta do celeiro por dois
20	helpers one in a red	jovens um com um casaco
21	coat a spoon in his hatband	vermelho e uma colher no chapéu

Este poema destoa dos demais da série graças a um detalhe curioso. Em todos os outros, fica claro que o texto faz alusão a uma pintura. O título do livro — *Pictures from Brueghel* — já evidencia essa relação, assim como os títulos de alguns poemas, entre os quais “I Self-Portrait” e “II Landscape with the Fall of Icarus”. Outros, como “III The Hunters in the Snow”, “VII The Corn Harvest” e “XIX The Parable of the Blind” deixam explícito já nas primeiras estrofes que o poema remete a uma pintura. Os poemas “IV The Adoration of the Kings”, “VI Haymaking” e “X Children’s games”, por sua vez, mencionam o trabalho do artista, falam de sua relação com outros mestres etc.

Mas “V Peasant Wedding” não traz qualquer indicação nesse sentido. O primeiro verso não coloca o leitor diante de um quadro, mas sim dentro da cena. A

impressão é de que o poema começa *in media res*. O banquete já está sendo servido e surpreendemos alguém (seria o eu lírico?) dando uma ordem ao noivo: “pour the wine”. No segundo verso, o termo “where” dá a impressão de que estamos em meio a um diálogo meio confuso. O leitor fica perdido como um penetra numa festa.

O noivo, citado no primeiro verso, logo some de vista. Aliás, nada garante que o rapaz servindo a bebida seja de fato o noivo — essa é a interpretação de Williams. E mais: nada garante que a bebida servida seja vinho — é mais provável que seja *lambic* (um tipo de cerveja produzido por camponeses na Bélgica) não só pela cor clara como pela questão financeira; o vinho era muito mais caro¹²³.

A figura central, tanto na pintura quanto no poema, é a noiva. Ao apresentá-la, Williams alude a uma cerimônia de coroação, conferindo à moça um status extremamente elevado. O poema chama a atenção para um detalhe que a diferencia das outras mulheres presentes: ela exhibe os cabelos soltos, enquanto as convidadas usam toucas. Além disso, há outro fator que a distingue de todo o resto: a atitude, descrita pelo eu lírico como sendo “awkwardly silent”, ou seja, ele identifica nela um silêncio constrangido, desconfortável¹²⁴.

O poema é cheio de *enjambements* — dos 21 versos que o compõem, 14 terminam em um corte brusco. Mas destes, os que se mostraram mais complexos no processo de tradução estão relacionados à descrição da noiva.

O primeiro aparece no verso 4. Williams menciona os cabelos da moça e encerra o verso com “a head”. Naturalmente, cria-se a expectativa de que o verso seguinte trará algum comentário sobre a posição da cabeça dela ou algo assim. Ledo engano: quando passamos ao verso seguinte, descobrimos que se trata de “a head

¹²³ Na *Larousse da cerveja*, de Ronaldo Morado, vemos que os séculos XV e XVI foram particularmente propícios para a indústria cervejeira graças a dois fatores: (i) o preço do vinho estava muito alto e (ii) os custos de produção da cerveja caíam na medida em que se aumentava a escala. “Um livro de vinho custava o equivalente a 6,1 litros de cerveja. O consumo per capita alcançou os maiores índices de toda a história” (MORADO, 2009, p. 43). Na Antuérpia, em 1531, o consumo *per capita* era de 369 litros/ano.

¹²⁴ De acordo com Glück, a atitude da noiva (que ele descreve como apática e indiferente) corresponde a uma convenção na produção pictórica da época, nos Países Baixos. De fato, também podemos identificar certa solenidade na noiva retratada por Van Eyck em uma obra-prima da arte flamenga: *O casal Arnolfini* (1421). Diferentemente de Brueghel, Van Eyck retrata não a união de camponeses, mas sim de um próspero banqueiro italiano com uma moça que também vinha de uma família rica da Itália, e a pintura está repleta de símbolos que atestam o status social e financeiro do casal. O que aproxima essas duas noivas, além do ar impassível, é a cor verde, presente no vestido de ambas (em Brueghel, a cor ganha mais destaque ainda, graças a um pano pendurado logo atrás da noiva). O verde era adequado à ocasião por ser a cor simbólica da fertilidade, conforme conta Robert Cumming em *Para entender a arte*.

of ripe wheat”, uma espiga de trigo maduro. O *enjambement* evidencia, assim, a característica polissêmica de “head”.

A solução adotada (“cachos / de trigo”) demorou a vir — a versão inicial era “tem um / ramo de trigo”, com um corte cujo efeito é muito menos impactante. A pesquisa em sites de agronomia e botânica valeu a pena, pois com a palavra “cachos” foi possível trazer para a tradução a ambiguidade desejada.

4	loose at her temples a head	caídos nos ombros cachos
5	of ripe wheat is on	de trigo maduro na
6	the wall beside her the	parede ao lado dela os

Embora trabalhoso, esse tipo de *enjambement*, em que se reforça o caráter polissêmico de uma palavra, parece mais fácil de reproduzir do que os *enjambements* que perturbam a estrutura sintática do texto. Vejamos como isso ocorre entre os versos 11 e 16.

11	(...) women in their
12	starched headgear are
13	gabbing all but the bride
14	hands folded in her
15	lap is awkwardly silent simple
16	dishes are being served

Na ausência de pontuação, cabe ao leitor a tarefa de posicionar as possíveis pausas no poema. E, numa primeira leitura, é possível fazer o seguinte recorte: “women in their starched headgear are gabbing all but the bride”. Ou seja, as mulheres todas estão tagarelando, menos a noiva. Ou ainda, ver nesse trecho o início de uma frase, que comece com “all”: “As mulheres estão tagarelando. Todos(as), menos a noiva etc.”.

Contudo, dois versos depois, nos deparamos com a necessidade de reconfigurar essas construções, pois descobrimos que “the bride” (verso 13) é sujeito do verbo “to be” (verso 15). A frase que emerge é a seguinte: “but the bride

/ hands folded in her / lap is awkwardly silent”. A solução adotada na tradução, infelizmente, não contempla essa ambiguidade sintática; existe uma pausa evidente entre “batem / papo” e “mas a noiva”.

Na sequência, já aparece outro *enjambement* bem complicado, graças à função da palavra “simple”. A princípio, temos a impressão de que o termo caracteriza “bride”, ou seja, é predicativo do sujeito. Mas, ao avançar na leitura, vemos que se trata de um *contre-rejet*: a palavra “simple” pertence, sintaticamente, ao verso seguinte e modifica “dishes”, sendo, portanto, um adjunto adnominal.

Essas inversões de função sintática jogam com as normas gramaticais do idioma, e nem sempre é viável encontrar um jogo equivalente na tradução. Em inglês, o adjetivo sempre vem antes do substantivo, o que faz com “simple dishes” seja uma construção não marcada. Em português, embora seja possível trazer o adjetivo para antes do substantivo, isso afeta o registro do texto: falar em “simples pratos” soaria artificial.

Várias opções foram testadas. Uma estratégia foi usar a palavra “doce”, que pode se encaixar em classes gramaticais distintas: a princípio, parece um adjetivo e, na sequência, assume o posto de substantivo.

- 11 (...) mulheres com
 12 toucas engomadas batem
 13 papo mas a noiva
 14 mãos no colo está
 15 tão quieta um doce
 16 simples está sendo servido

Porém, faz sentido sugerir a presença de uma sobremesa, ainda que simples, nesse ambiente, nessa época? Creio que não¹²⁵. E mesmo que fosse

¹²⁵ O conceito de sobremesa surge na França, durante o reinado de Luís XIV, no século XVII. Até então, não existia uma separação entre o doce e o salgado, como conta Joan DeJean em *A essência do estilo - como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour*. “Antes do nascimento da *haute cuisine*, os pratos doces faziam parte de qualquer refeição. Os novos chefes franceses permitiram que o sal e a pimenta dominassem todos os pratos da refeição e, aos poucos, deixaram para o fim os doces” (DEJEAN, 2010, p. 138). Cabe

historicamente plausível, vale a pena pensar na potência visual do texto: ao ler a palavra “doce”, dificilmente pensaríamos em um prato com um creme amarelo¹²⁶.

Descartada essa opção, outra foi trazer para o verso 15 a expressão “algo simples”, na expectativa de que esse “algo” pudesse tanto remeter a um substantivo quando a “um pouco” (“Fulano está algo estranho”).

- 11 (...) mulheres com
 12 toucas engomadas batem
- 13 papo mas a noiva
 14 mãos no colo está
 15 tão quieta algo simples
- 16 está sendo servido

Adaptando essa solução, mudei a estrutura da frase, que ficou assim:

- 13 (...) mas a noiva
 14 mãos no colo está
 15 tão quieta o aspecto simples
- 16 dos pratos que estão servindo

Foi ponderado, porém, que essa opção confere ao poema um tom muito explicativo. Numa nova tentativa, acabei agindo como Gallus, o protagonista do conto “O tradutor cleptomaniaco” (KOSZTOLÁNYI, 2016, p. 7), que sai

pontuar que o açúcar não era um ingrediente acessível para os camponeses: em 1711, meio quilo de açúcar custava mais de US\$ 600, segundo DeJean.

¹²⁶ Ao sugerir que os recipientes contêm “clabber”, Williams traz um termo historicamente marcado para o poema. Segundo a versão online do dicionário Merriam-Webster, a palavra “clabber” (que se refere ao produto obtido quando o leite coalha naturalmente) foi usada pela primeira vez, nessa acepção, em 1634, como diminutivo de “bonnyclabber”. Esta, por sua vez, vem do gaélico “bainne clabair”, que significa algo como leite engrossado. A receita, levada por imigrantes irlandeses e escoceses para os Estados Unidos, deu origem a uma versão mais espessa, parecida com queijo cottage. Mas, com o tempo, o produto foi abandonado. A opção por coalhada parece ser a mais adequada em português, embora se trate de um laticínio que ainda é consumido normalmente. Sobre “bonnyclabber”: www.merriam-webster.com/dictionary/bonnyclabber

surrupindo os lustres e as joias da história que traduz. Tentando criar, no verso 15, a expectativa de que mais algum comentário seria feito sobre a noiva, terminei por roubar parte da comida que estavam servindo na festa:

- 11 (...) mulheres com
 12 toucas engomadas batem
- 13 papo mas a noiva
 14 mãos no colo está
 15 tão quieta um pouco
- 16 de comida está sendo servida

Ao mesmo tempo em que tentava solucionar o *enjambement*, precisava lidar com outras duas questões. Uma, a aliteração entre “silent” e “simple”, que, pela aproximação sonora, parece confirmar nossa impressão inicial de que ambas palavras se referem à noiva. Outra, a tradução de “awkwardly”: informar que a noiva está “tão quieta”, como fiz nas primeiras versões, não reflete o nível de desconforto que Williams descreve em seu poema, mas colocar “constrangidamente silenciosa” desrespeita completamente a mancha gráfica. Pensando nesses dois aspectos, cheguei à seguinte opção:

- 11 (...) mulheres com
 12 toucas engomadas batem
- 13 papo mas a noiva
 14 mãos no colo se
 15 cala sem graça

Transformar um adjetivo (“silent”) em verbo (“se cala”) de olho na aliteração com “colo” acabou por abrir novas perspectivas para a resolução do *enjambement*. Assim, cheguei à versão atual.

- 11 is present women in their está presente mulheres com

12	starched headgear are	toucas engomadas
13	gabbing all but the bride	tagarelam mas a noiva
14	hands folded in her	mãos unidas no colo
15	lap is awkwardly silent simple	constrangida se cala é simples
16	dishes are being served	a comida servida

Nela, duas leituras são possíveis. Na primeira, supomos que a noiva é o sujeito dos dois verbos presentes no verso 15: “a noiva [...] se cala, é simples”. Na segunda, percebemos que o sujeito do verbo ser é, na verdade, a comida: “é simples a comida servida”.

A última estrofe do poema também traz seus *enjambements*. Entre os versos 19 e 20 temos “two / helpers” e, entre os versos 20 e 21, “red / coat”. O primeiro é fácil de reproduzir; o segundo nos leva de volta àquele problema acerca da posição do adjetivo no inglês e no português. Mas nenhum dos dois proporciona grandes subversões de expectativa, razão pela qual verter “red / coat” por “casaco / vermelho” não me parece ser um problema nesse caso.

Ainda do ponto de vista formal, não identifiquei nenhuma regularidade métrica no poema. Há alguns efeitos sonoros: além da já citada aliteração entre “silent” e “simple”, temos a recorrência de /aI/ em “wine” “bridegroom” e “bride” na primeira estrofe; “ripe” e “beside” na segunda; “bagpipers” na terceira; e, na quinta estrofe, “bride” e “silent”.

Na tradução, há uma presença maior de aliterações e mesmo algumas rimas. Nas estrofes iniciais, por exemplo, é possível identificar a recorrência do /v/ (“sirva”, “vinho”, “noivo”) seguida pela aliteração do /c/ (“coroadas”, “cabelos”, “caídos”, “cachos”). O final de “unidas” (verso 14) é ecoado por “constrangida” (verso 15) e “comida” (verso 16), assim como “tabuleiro” (verso 18) se liga a “celeiro” (verso 19).

Do ponto de vista semântico, registro algumas omissões e alterações. O título, “V Peasant Wedding” poderia ser traduzido como “V Casamento camponês”, mas, como se trata do nome de um quadro, adotei o nome que a obra recebe em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Wöllflin: *Bodas na aldeia*.

Na terceira estrofe, o termo “gaitista” não é tão preciso para descrever os músicos, pois remete à gaita de sopro, enquanto eles exibem gaitas de fole. No site de um dos grupos que tocam esse instrumento no Brasil¹²⁷, os músicos se definem como “gaiteiros”, mas uma breve busca no Google mostra que, principalmente no Rio Grande do Sul, o termo é associado a quem toca sanfona. A opção mais precisa, “tocador de gaita de fole” não é compatível com a mancha gráfica do poema.

Também por causa da mancha gráfica, suprimi três informações na última estrofe, onde os versos são todos compostos por uma palavra com duas sílabas, acompanhada por monossílabos.

19	unhinged barn door by two	porta do celeiro por dois
20	helpers one in a red	jovens um com um casaco
21	coat a spoon in his hatband	vermelho uma colher no chapéu

O termo “unhinged” (ausente na tradução) é interessante por reforçar a sensação de improviso: a porta do celeiro foi retirada das dobradiças para que os camponeses dispusessem de um suporte onde colocar a comida. Ao fundo, uma multidão se acotovela pela passagem deixada aberta, ávida por participar da festa.

Devo destacar que, nesse trecho, Williams usa praticamente as mesmas palavras e estrutura que Glück. “Dishes are carried by two peasant boys on the unhinged door of a barn”, pontua o historiador. “Simple / dishes are being served / clabber and what not / from a trestle made of an / unhinged barn door by two / helpers”, escreve Williams. Seu diálogo, portanto, não se dá apenas com a imagem de Brueghel, mas também com o texto de Glück.

Me beneficieei disso ao traduzir “helpers”. Optar por “ajudantes” esticaria muito o verso, também repleto de monossílabos no inglês. Para encurtar a mancha gráfica, adotei um termo mais genérico, “homens”. Quando percebi, porém, que Glück se referia a eles como “boys”, substituí por “jovens”.

Por fim, temos “hatband”. Segundo a versão online do dicionário *Cambridge*: “a strip of material fixed around the outside of a hat”. Não é o que o aparece na pintura: a colher parece presa na aba do chapéu, que é bem elevada,

¹²⁷ Disponível em: <http://brazilianpiper.com.br/quem-somos/>

como vemos no chapéu de marinheiros. Independentemente de ser fita ou aba, na tradução ficamos com um genérico “chapéu”.

A menção à colher no chapéu encerra o poema com uma nota cômica. Por isso mesmo, talvez, também contribua para certa sensação de melancolia, como aquela pitada de sal que acentua a doçura de uma receita. No início, a noiva é comparada a uma rainha, destaca-se a presença dos músicos, assim como a do prefeito, enquanto os convidados, sentados em longas mesas, bebem vinho e conversam... Gradativamente, porém, o tom muda. A noiva está em silêncio, constrangida, a comida é simples, os pratos são servidos sobre uma porta... É tudo bastante rústico, e a festa gira em torno da comida e da bebida, como afinal atesta essa colher, utensílio que se converte em um ornamento esdrúxulo. Sua aparição inusitada pode nos fazer rir. Mas, como observa Williams no último poema da série, “X Children’s Games”, o humor em Brueghel vem acompanhado por uma sombra.

Tradução comentada de “VI Haymaking”

Após “V Peasant Wedding”, temos dois poemas dedicados a quadros que integram a série dos meses. Estima-se que *The Hay Harvest* faça referência ao período que vai de maio a junho e *The Corn Harvest*, de julho e agosto. É tentador especular, a partir dessa sequência, se existe alguma ordem sazonal subjacente aos poemas de *Pictures from Brueghel*.

No artigo “The Measured Dance: Williams’ ‘Pictures from Brueghel’”, Joel Conarroe defende que há sim uma ordem nessa série de poemas, mas que esta não diz respeito a uma continuidade temporal. “Williams sempre demonstrou interesse no movimento geral e na harmonia de suas sequências literárias, na relação orgânica entre a parte e o todo”, escreve Conarroe, ponderando em seguida que, apesar disso, “uma análise cuidadosa mostra que as pinturas passam de uma estação para a outra em um padrão aleatório”¹²⁸ (CONARROE, 1971, p. 568).

A organização, a seu ver, obedece a um esquema mais sutil. Ao abordar temas tais como criação artística, casamento, trabalho, violência e morte, Williams estaria, diz ele, “preocupado com os ritmos básicos da vida humana e com os ritmos da arte por meio dos quais essa vida pode ser iluminada”¹²⁹ (ibid., p. 569).

Para Conarroe, o poema “V Peasant Wedding” se associa aos três subsequentes (“VI Haymaking”, “VII The Corn Harvest” e “VIII The Wedding Dance in the Open Air”) formando um bloco no qual prevalece a ênfase em uma sensualidade saudável e alegre (ibid. p. 574). É uma leitura a ser levada em consideração, embora não possamos esquecer que Williams descreve a noiva de “V Peasant Wedding” como “awkwardly silent”. Usar a noção da alegria como chave interpretativa para esses quatro poemas parece uma manobra arriscada, pois pode nos levar a subestimar a ambivalência do texto. Mas a ideia de que a série se volta para um ritmo básico da vida pode ser bem produtiva.

¹²⁸ No original: “Williams was always interested in the overall movement and harmony of his literary sequences, in the organic relationships between parts and whole. [...] Such seductions are transient, however, since a careful scrutiny shows that the pictures move from season to season in a pattern casual enough to confront one, finally, with the alarming realization that Williams were more interested in poems than in critics.”

¹²⁹ No original: “He is preoccupied with the basic rhythms of men’s life and with the rhythms of art by which this life can be illuminated”.

10.1. A pintura *The Hay Harvest*



Assim como *The Hunters in the Snow* e *The Corn Harvest*, essa pintura integra a série dos meses, feita por Brueghel para o banqueiro Niclaes Jongelink em 1565. Das seis peças que compunham a série, cinco sobreviveram, e esta é a mais bem preservada delas, segundo John Sommerville, curador da Lobkowitz Collection, onde *The Hay Harvest* está hoje, com um novo título: *Haymaking*. Localizada na República Tcheca, a Lobkowitz Collection conta com o maior e mais antigo acervo privado de arte do país, com cerca de 1.500 pinturas, além de armas, objetos religiosos e uma vasta coleção de partituras, que contempla a produção de aproximadamente 500 compositores (incluindo manuscritos de Beethoven).

Em meio a esse acervo, a pintura de Brueghel é uma das estrelas. Sua importância reside, em certa medida, na forma como a natureza é representada. “Pela primeira vez na história da arte ocidental, a paisagem não é mais apenas um pano de fundo para temas bíblicos, em vez disso, ela aparece por si mesma”, comenta Sommerville no audioguia do museu¹³⁰. Ele destaca como a imagem traz

¹³⁰ Parcialmente disponível no link: www.youtube.com/watch?v=SxWGEbpEvf0

homens e mulheres comuns, que levam a vida seguindo o ciclo natural das estações. Em um mundo anterior à industrialização, elas parecem desfrutar de uma comunhão em relação à natureza, diz o curador.

De acordo com Charles de Tolnay, é a partir de 1562 que Brueghel passa a considerar a vida humana como parte integrante da vida da natureza. “Essa unidade é expressa por ele, de forma impressionante, no ciclo que representa os Meses”, escreve o historiador (TOLNAY, 1981, p. 5).

A beleza desse ciclo vem ao mesmo tempo do realismo descritivo e poético dos motivos (cheios de um sentimento profundo pela vida da vegetação), do registro ornamental das formas e da unidade geral que só será alcançada de novo no século XVII, depois no XIX, mas então às custas dessa riqueza de detalhes¹³¹ (ibid., p. 5).

Por falar em detalhes, observe-se como “sobre o fundo de uma paisagem muito calma, o primeiro plano apresenta o ritmo divergente entre aqueles que carregam cestos [...] e se dirigem à direita [...] e as três moças com seus ancinhos que vão para o lado oposto” (1981, p. 102). Ainda no primeiro plano, vemos um jovem afiando sua gadanha e cestos com frutas vermelhas, da mesma cor das flores que ladeiam o caminho. Glück as identifica como cerejas e chama a atenção para os montes de feno dispersos ao longo do prado, no plano intermediário, e para a vila ao fundo (GLÜCK, 1951, lâmina 24). Embora Glück seja sucinto ao falar sobre *The Hay Harvest*, ele demonstra grande entusiasmo pela série dos meses como um todo.

A infinita variedade de efeitos atmosféricos das diferentes estações do ano nunca tinha, até então, sido expressa de forma tão convincente, tão arrebatadora e cativante; nunca antes uma pintura tão completa da Natureza como um todo havia sido concebida; nunca antes as figuras tinham sido apresentadas de forma tão harmoniosa em relação ao ambiente que as rodeia, a ponto de parecer parte da própria Natureza¹³² (ibid., p. 18)¹³³.

¹³¹ No original: “La beauté de ce cycle est faite à la fois du réalisme descriptif et poétique des motifs, pleins d’un sentiment profond pour la vie de la végétation, du rapport décoratif des formes et d’une unité d’ensemble qui ne sera plus atteinte qu’au XVIIe, puis au XIXe siècle, mais alors aux dépens de cette richesse du détail”.

¹³² No original: “The infinitely varied atmospheric effects of the different seasons of the year have never before been expressed in so convincing, so ravishing and captivating a way; never before has so complete a picture of the whole of Nature been conceived; never before have the figures been so perfectly in harmony with their surroundings, that they seem to be a part of Nature itself”.

¹³³ Entendo o comentário entusiástico de Glück no contexto da arte ocidental. Como diz Michael Bird em *100 ideias que mudaram a arte*, a pintura de paisagem “tem uma história particularmente longa na China. O termo chinês equivalente, *shanshui*, significa ‘montanha e riacho’, sugerindo a escala transcendental e a vivacidade empírica que os artistas evocavam em imagens de terreno

Na avaliação de Glück, “é nesse tipo de arte, em que o interesse temático é subordinado ao efeito puramente pictórico [...], que a arte moderna foi mais influenciada pela obra de Brueghel”¹³⁴ (ibid., p. 20). Ao promover essa subversão hierárquica, relativizando a relevância do “tema” na obra de arte, Brueghel serviu de modelo para vários artistas do século XVII (Glück cita Rubens, por exemplo), que por sua vez ajudaram a abrir novos caminhos na pintura. Claro que toda essa mudança está associada a uma série de circunstâncias, inclusive econômicas.

A pintura de paisagem floresceu como um gênero independente no século XVII na região que hoje compreende Holanda e Bélgica (LIEDTKE, 2014). Além da obra de Brueghel, a de Joachim Patinir (1480-1524) também exerceu grande influência no surgimento dessa categoria, diz Walter Liedtke no artigo “Landscape Painting in the Netherlands”, destacando que, como costumava acontecer com ideias inovadoras no campo da pintura, a influência de Brueghel e Patinir pôde ser observada inicialmente nos desenhos, depois nas gravuras, até ser gradativamente incorporada à pintura. Não é difícil entender esse percurso: a pintura demorava mais tempo para ser feita, consumia mais material e resultava num produto mais caro. Demandava, portanto, a existência de um público consumidor familiarizado com as novas ideias e disposto a comprar esse tipo de obra.

Dentre os muitos fatores que contribuíram para a ascensão de temas seculares na arte, tais como paisagens [...], a mais importante foi a urbanização da sociedade europeia durante os anos 1500 e 1600. Isso foi especialmente marcante na região da Holanda, onde estavam localizadas cidades importantes tais como Amsterdam, Haarlem, Leiden, Haia, Rotterdam e Dordrecht [...] e onde quase 70% da população vivia em cidades, e não no campo. Patronos do meio mercantil e da classe média alta desenvolveram um interesse em obras de arte que refletissem sua rotina e seus valores¹³⁵ (LIEDTKE, 2014, s/p).

selvagem” (BIRD, p. 98). Muitas dessas imagens sublinhavam a sensação de insignificância do homem perante a imensidão da natureza. Nesse sentido, os penhascos podiam aludir à existência de uma verdade inapreensível. As paisagens também serviam para que homens ocupados pudessem contemplar a natureza, como se eles próprios estivessem nas montanhas — consideradas locais de retiro e iluminação pelos budistas. “A paisagem, neste sentido, tornou-se uma forma de arte sacra” (ibid.).

¹³⁴ No original: “It is specially the class of art in which subject interest is subordinated to purely pictorial effect, the genre picture and the landscape, that, in the further development of modern painting, has been most decidedly influenced by Brueghel’s work. Without ever surpassing him, the artists of the seventeenth century took Brueghel as their model and, following his lead, developed their various branches of painting”.

¹³⁵ No original: “Of the many factors that gave rise to secular subjects in art, such as landscape, seascape, still life, and genre painting, the most fundamental was the urbanization of European society during the 1500s and 1600s. This was most remarkable in the province of Holland, where

Essas pinturas raramente eram simbólicas, comenta Liedtke; mesmo assim, elas davam margem uma série de associações. Uma paisagem podia remeter à criação divina, assim como ao orgulho de pertencer a determinada região. Podia enfatizar o valor do trabalho, mostrando a colheita em uma plantação, por exemplo, e também o valor do lazer, sugerindo a seus observadores urbanos os prazeres de uma caminhada no campo, em contato com a natureza.

10.2. Os poemas

VI HAYMAKING¹³⁶

1 The living quality of
2 the man's mind
3 stands out

4 and its covert assertions
5 for art, art, art!
6 painting

7 that the Renaissance
8 tried to absorb
9 but

10 it remained a wheat field
11 over which the
12 wind played

13 men with scythes tumbling
14 the wheat in
15 rows

16 the gleaners already busy
17 it was his own —

VI PRODUÇÃO DE FENO

A vivacidade com que a
mente desse homem
se destaca

e suas premissas implícitas
sobre arte, arte, arte!
pintura

que a Renascença
quis incorporar
mas

ela permaneceu um trigal
onde brincava
o vento

homens com foices derrubando
o trigo em
fileiras

os apanhadores já ocupados
isso era dele —

such important Dutch cities as Amsterdam, Haarlem, Leiden, The Hague, Rotterdam, and Dordrecht are located (the major exception is Utrecht, in the province of that name), and where as much as 70 percent of the population lived in cities and towns rather than on the land. Patrons from the mercantile and professional classes developed an interest in works of art that reflected their everyday lives and values”.

¹³⁶ Há apenas duas diferenças entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review*”. A primeira diz respeito ao título: na revista, era “Brueghel: 5”. A outra aparece no verso 10, onde se lia “wheatfield”, em vez de “wheat field”.

18	magpies	as pegas
19	the patient horses no one	os cavalos mansos isso
20	could take that	ninguém podia tirar
21	from him	dele

Ao longo dos poemas da série, várias vezes o foco se volta para a figura do artista, Brueghel. E esse é um dos momentos em que isso ocorre. As três primeiras estrofes de “VI Haymaking” não trazem qualquer informação sobre a pintura. O que Williams dá a ver, por meio dela, é uma imagem do pintor, definida não só a partir daquilo que o artista propõe (suas premissas implícitas sobre arte) mas também a partir daquilo a que se opõe (o modelo Renascentista).

Williams já havia aludido à diferença entre Brueghel e os mestres italianos em “IV The Adoration of the Kings”, como podemos rever abaixo:

9	make a scene copied we'll say	formam uma cena copiada diria-se
10	from the Italian masters	dos mestres italianos
11	but with a difference	mas com uma diferença
12	the mastery	a maestria
13	of the painting	da pintura

Mas, quando volta a esse assunto em “VI Haymaking”, Williams é muito mais incisivo. Vemos agora que não se trata apenas de uma diferença entre Brueghel e os artistas italianos: a Renascença tentou incorporar a obra do mestre nortenho, diz o poema. Mas a arte de Brueghel — ou, talvez, o mundo que ele foi capaz de criar por meio dessa arte — resistiu a esse chamado.

Laura Claridge mostra como a atitude de Williams em relação a Brueghel é muito distinta daquela adotada por Auden no poema “Musée des beaux arts”, que faz referência a uma das pinturas de Brueghel: *Landscape with the Fall of Icarus*. O poema de Auden começa com a seguinte constatação: “About suffering they were never wrong / The Old Masters”. Eis, portanto, o grupo ao qual Brueghel pertence, segundo Auden: ele é um dos “Old Masters”.

Contrastando com Auden, Williams conjuga esforços ao longo da sequência para não comparar Bruegel a outros pintores ou vê-lo como um representante dos “Old Masters”, enfatizando repetidamente sua singularidade e resistência a convenções preestabelecidas. “Haymaking” deixa essa distinção explícita, em um dos poucos momentos que divergem do modo insistentemente descritivo [da série]¹³⁷ (CLARIDGE, 2015, pp. 118-119).

A pesquisadora se refere ao seguinte trecho do poema:

6	painting	pintura
7	that the Renaissance	que a Renascença
8	tried to absorb	quis incorporar
9	but	mas
10	it remained a wheat field	ela permaneceu um trigal
11	over which the	onde brincava
12	wind played	o vento

Ainda nas palavras de Claridge: “Ao atribuir a frase ativa ‘tried to absorb’ à Renascença personificada, Williams exagera a forma como o eu lírico de Auden imputa uma compreensão singular de sofrimento a um grupo vagamente definido de ‘Old Masters’¹³⁸” (ibid., p. 119). Ora, é fácil supor que, quando Williams elege Brueghel como exemplo de ideal artístico, está em jogo um processo de identificação. Um dos elementos que aproximam Williams do pintor, de acordo com a análise de Claridge, é o mesmo que o afasta de Auden: a resistência a ver na obra de arte um meio para a transmissão de comentários. As paródias de Brueghel, diz Claridge, são efetivas “devido a sua extrema ambivalência, sua capacidade de apresentar as coisas ‘dos dois lados... desapassionadamente’^{139,140}” (ibid., p. 121).

¹³⁷ No original: “In contrast to Auden, Williams makes a concerted effort throughout the sequence not to compare Bruegel to other painters or to see him as representative of the ‘Old Masters’, repeatedly emphasizing his singularity and resistance to established conventions. ‘Haymaking’ makes this distinction explicit, in one of the few instances that diverge from the insistently descriptive mode”.

¹³⁸ No original: “By attributing the active phrase ‘tried to absorb’ to the personified ‘Renaissance,’ Williams exaggerates the way that Auden’s speaker ascribes a singular understanding of suffering to a collective and vaguely defined group of ‘Old Masters’”.

¹³⁹ O trecho entre aspas (“from the two sides... dispassionately”) é uma referência a um trecho de *Paterson*, aqui abordado na seção dedicada ao quadro sobre os reis magos.

¹⁴⁰ No original: “Williams makes it clear that his model for this difference is Bruegel, whose parodies were effective because of their extreme ambivalence, their capacity to present things ‘from the two sides... dispassionately’”.

Diferentemente do eu lírico de Auden, para quem a poesia pode falar “sobre” alguma coisa, particularmente sobre o dilema ético com que as pessoas se deparam quando são confrontadas com a realidade do sofrimento no mundo a seu redor, para Williams o aspecto discursivo da poesia é mais suspeito porque pressupõe uma distância entre a linguagem poética e o mundo¹⁴¹ (ibid., p. 121).

Williams opta por uma abordagem primordialmente descritiva — isso fica evidente quando comparamos os poemas de *Pictures from Brueghel* com “Musée des beaux arts”, por exemplo. Porém, se essa abordagem está ou não associada a um comentário, é algo que está aberto à discussão. Na leitura proposta ao longo desta dissertação, um dos princípios adotados é que a descrição objetiva de algo é um ideal inalcançável; ou seja, a partir do momento em que Williams opta por apresentar um detalhe da obra, e não outro, isso já envolve um comentário.

Com essa questão em mente, vejamos como Williams apresenta o painel *The Hay Harvest*, depois dessas três estrofes dedicadas a Brueghel. A Renascença tentou incorporar a pintura do mestre flamengo, mas...

10	it remained a wheat field	ela permaneceu um trigal
11	over which the	onde brincava
12	wind played	o vento

Dois aspectos chamam minha atenção: (i) o uso da metonímia, que não é comum nos poemas dessa série; Williams está se referindo à pintura de Brueghel, como um todo, a partir de elementos específicos de *The Hay Harvest* (o campo de trigo, os cavalos); e (ii) o fato de que o poeta não diz que a pintura é “como” um campo de trigo, mas sim que ela é um campo de trigo. Essa simples palavra, “como”, instituiria uma distância intransponível entre a realidade (o campo de trigo) e sua representação (a pintura). Ao suprimi-la, Williams afirma a realidade da obra de arte. Ou seja: Brueghel teria criado não algo que parece real quando comparado a parâmetros externos, mas algo que é real, mediante seus próprios parâmetros.

Para entender melhor as ideias de Williams nesse sentido, vale a pena retomarmos o que ele diz sobre arte em um de seus primeiros livros, *Spring and All*.

¹⁴¹ No original: “Unlike Auden’s speaker, for whom poetry could talk ‘about’ something, particularly the ethical dilemma humans encounter when faced with the realities of suffering in the world around them, for Williams this discursive aspect of poetry is more suspect because it assumes a distance between poetic language and the world”.

Escrever não é [...] o registro consciente das experiências diárias “frescas e com aparência de realidade” — esse tipo de coisa [...] faz com que a natureza se torne um acessório da teoria particular ao qual alguém aderiu, deixa-o cego em relação ao próprio mundo. [...] A natureza é o ponto de partida para a composição não porque nos seja familiar e, por causa disso, os termos que aplicamos a ela tenham pelo menos um denominador comum que lhe conferem valor — mas porque ela possui a qualidade de existência independente, de realidade que sentimos em nós mesmos¹⁴² (WILLIAMS, 1970, pp. 120-121).

Algumas páginas depois, Williams escreve: não há vida naquilo que “tenta ser ‘parecido’ com a vida”¹⁴³ (ibid., p. 129). Não custa lembrar que, na primeira estrofe de “VI Haymaking”, o poeta elogia justamente “the living quality of / the man’s mind” — o que se destaca ali é a vida. Na tradução proposta para esse trecho, pode parecer estranho que, em vez de “a vivacidade da / mente do homem / se destaca”, eu tenha colocado “a vivacidade com que a/ mente desse homem / se destaca”. A decisão foi baseada numa atenção à mancha gráfica do poema, como podemos observar abaixo, comparando as três estrofes.

The living quality of	A vivacidade da	A vivacidade com que a
the man’s mind	mente do homem	mente desse homem
stands out	se destaca	se destaca

Se essa sequência de versos de comprimento decrescente fosse um caso isolado no poema, é possível que eu tivesse mantido a versão inicial (“A vivacidade da / mente do homem”). Contudo, todas as estrofes do poema seguem o mesmo padrão: o primeiro verso é mais longo que o segundo, e o segundo mais longo que o terceiro¹⁴⁴. Não temos como saber com certeza o porquê dessa regularidade, mas arrisco aqui uma interpretação que me parece plausível: assim como os ramos de trigo estão sendo ceifados em fileiras pelos camponeses, também os versos de cada estrofe vão sendo, gradativamente, cortados pelo poeta.

¹⁴² No original: “Writing is not [...] a conscious recording of the day’s experiences ‘freshly and with the appearance of reality’ — this sort of thing [...] makes nature an accessory to the particular theory he is following, it blinds him to his world [...]. Nature is the hint to composition not because it is familiar to us and therefore the terms we apply to it have a least common denominator quality which gives them currency — but because it possesses the quality of independent existence, of reality which we feel in ourselves.”

¹⁴³ No original: “The most of all writing has not even begun in the province from which alone it can draw sustenance. There is not life in the stuff because it tries to be ‘like’ life”.

¹⁴⁴ Além de “VI Haymaking”, outros dois poemas da série adotam o mesmo padrão para todas as estrofes, no que diz respeito ao comprimento dos versos: “I Self-Portrait” e “III Hunters in the Snow”.

O problema, então, foi encontrar uma forma de prolongar o verso, sem promover nenhum acréscimo semântico significativo. Uma simples exclamação — “Ah!” — no início do poema já teria deixado o verso longo o suficiente, mas esse recurso modificaria o registro do texto, trazendo uma entonação muito mais vática. Optar por um sinônimo de “vivacidade”, como “engenhosidade” ou “expressividade” implicaria uma perda dessa ideia de “vida” que, por todos os motivos explicitados anteriormente, eu não gostaria de perder. Ao adicionar esse “com que”, minha meta foi manter esses elementos (o tom do poema e a alusão à vida), à custa de uma pequena modificação sintática e semântica; em inglês, “the living quality” é sujeito de “stands out”, enquanto em português o sujeito de “se destaca” é “a mente desse homem”. Por que não “do homem”? O raciocínio foi que a opção “do homem”, como estava na primeira versão da tradução, podia dar a entender que se tratava da humanidade em geral. Com o acréscimo do pronome demonstrativo, buscou-se indicar que o poema fala de um homem em particular.

Ainda nesse trecho, temos uma aliteração entre “man” e “mind”, que está contemplada na tradução, ainda que não com a mesma intensidade, posto que o /m/ de “homem” cai numa sílaba átona.

As mesmas questões abordadas acima reaparecem na quarta estrofe. Traduzir o verso 11 como “sobre o qual brincava” afetaria a mancha gráfica, o que me levou a optar por “em meio ao qual” e, depois, por “através do qual”, para contemplar a presença da aliteração no texto fonte. O som do /w/, presente em “wheat”, “which” e “wind”, parece percorrer os versos como uma rajada de vento entre os pés de trigo. Na versão final, busquei obter esse efeito com o /v/ de “brincava” e “vento”.

10	it remained a wheat field	ela permaneceu um trigal
11	over which the	onde brincava
12	wind played	o vento

Também considerei trocar “permaneceu” por “se manteve”, para reforçar o som do /v/. Porém, isso significaria conferir à pintura certa autodeterminação (a capacidade de se manter, de se autopreservar), que é muito diferente de “permanecer”. Já o vento, sim, parece dispor de autonomia — o verbo atribuído a ele é “play”, o que permite algumas leituras. Podemos entender que o vento brinca,

como está na tradução, mas também associar “play” a música, à capacidade de tocar um instrumento, e imaginar o som que ele faz ao percorrer o campo de trigo.

Na penúltima estrofe, Williams volta a remeter a Brueghel: “it was his own” (verso 17), reforçando a singularidade do pintor em relação às tendências estéticas dominantes em sua época. E nós nos deparamos com mais uma das peculiaridades das descrições do poeta: Williams faz referência à presença de “magpies” na pintura. Ora, até onde pude ver, a obra traz a silhueta de duas aves em pleno voo, no canto direito da imagem. Mas seria impossível determinar, com base nas minúsculas pinceladas de Brueghel, a que espécie elas pertencem.

Por que Williams se referiria a elas como “magpies”? Uma pesquisa acerca desse tipo de ave traz dados curiosos, mas não responde essa questão. Conhecidas como “pegas” no Brasil, essas aves estão associadas a uma série de superstições, segundo a *Encyclopaedia Britannica*¹⁴⁵: uma quadrinha comum no Reino Unido, por exemplo, prevê o futuro de alguém com base no número de pegas que foram vistas. “One for sorrow / two for mirth / three for a funeral / and four for birth”.

Superstições à parte, elas estão entre os animais mais inteligentes que existem: a proporção entre a massa corporal e o cérebro só é superada pela dos seres humanos, e se equipara à de primatas e mamíferos marinhos. Segundo a *Encyclopaedia Britannica*, elas conseguem imitar a fala humana, trabalhar em equipe e se reconhecer no espelho. Também fazem um funeral quando um membro do grupo morre e usam utensílios para cortar a comida para seus filhotes.

Por fim, são conhecidas como ladras, atraídas principalmente por objetos brilhantes — o que, aliás, foi contestado num estudo conduzido por pesquisadores do Centre for Research in Animal Behaviour¹⁴⁶. Talvez o poema esteja fazendo menção a essa fama, já que se encerra dizendo que ninguém poderia tirar (roubar?) de Brueghel o que ele criou por meio da arte. Na última estrofe, uma pequena inversão entre as posições de “no one” e “that” busca enfatizar essa mensagem.

19	the patient horses no one	os cavalos mansos isso
20	could take that	ninguém podia tirar
21	from him	dele

¹⁴⁵ Disponível no link: www.britannica.com/story/eurasian-magpie-a-true-bird-brain

¹⁴⁶ Conforme reportagem publicada pela BBC em 2014, disponível no link: <https://www.bbc.com/news/science-environment-28797519>

11

Tradução comentada de “VII The Corn Harvest”

Há duas pinturas de Brueghel em museus dos Estados Unidos. Uma delas, que aparece com o nome *The Corn Harvest* no livro de Glück, está no MET (Metropolitan Museum of Art), em Nova York, onde é conhecida como *The Harvesters*. A outra é *The Wedding Dance in the Open Air*, que integra o acervo do Detroit Institute of Art; lá, seu nome foi encurtado para *The Wedding Dance*.

É legítimo supor que Williams tenha visto *The Corn Harvest* pessoalmente em alguma visita a Nova York, que fica a apenas 80 km de New Jersey, onde o poeta morava. Curiosamente, é também no MET que está *I Saw the Figure 5 in Gold* — pintura feita por Charles Demuth em 1928, a partir de um poema de Williams: “The Great Figure”. O caminho que une literatura e artes visuais, como podemos observar, é uma via de mão dupla.

11.1. A pintura *The Corn Harvest*



Um grupo de camponeses descansa sob uma árvore, em meio a uma plantação. O tronco da árvore forma uma linha vertical que divide a tela quase no

meio — ela está um pouco deslocada para a direita, na verdade. À esquerda, temos uma vastidão amarela, cuja borda forma uma linha sinuosa e ascendente. Seguindo essa diagonal, chegamos à igreja, que está a certa distância, escondida pela vegetação. Ao longe, após planícies e morros, vemos um braço de mar, onde navegam algumas embarcações¹⁴⁷.

Observando melhor o grupo de camponeses, vemos que um deles aproveitou para dormir, encostado na árvore, enquanto os outros almoçam. A comida se parece com aquela servida no banquete de *The Peasants' Wedding*: há tigelas com um mingau branco e pão. Para beber, leite — é o que diz Glück:

É hora da sesta, e poucas pessoas ainda estão ocupadas ceifando e amarrando os feixes de espigas. Camponeses de ambos os sexos descansam sob a sombra de uma árvore e restauram suas forças com pão, leite e água; um deles já está aproveitando sua soneca, outro vem por um caminho aberto na plantação com uma jarra de bebida¹⁴⁸ (GLÜCK, 1951, lâmina 25).

A descrição dele não vai muito além disso. Somada a esse breve trecho, vem a informação de que a pintura parece representar os meses de julho e agosto, na série que Brueghel fez sobre as diferentes épocas do ano. *The Hunters in the Snow* e *The Hay Harvest*, como vimos, fazem parte desse grupo.

A obra integra o acervo do MET, em Nova York. Em um boletim da instituição, divulgado em maio de 1921, ficamos sabendo que o museu adquiriu a peça pensando se tratar de uma das muitas cópias que Jan Brueghel fez a partir da obra de seu pai. Em pouco tempo, porém, surgiu a suspeita de que essa pudesse ser uma pintura original de Pieter Brueghel, até então desconhecida.

Uma das razões para a suspeita era que, embora Jan produzisse cópias excelentes (o artigo cita como exemplo a que ele fez a partir de *The Parable of the Blind*, pertencente ao Museu do Louvre, em Paris), elas não apresentavam a mesma espontaneidade que podia ser identificada nesse painel. Bryson Burroughs, autor do artigo, elenca indícios nesse sentido:

¹⁴⁷ Para observar os detalhes da pintura, acessar o link:

www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/435809

¹⁴⁸ No original: “It is the hour of the midday siesta and only a few people are still busy reaping and binding the sheaves. Country people of both sexes are resting under the shadow of a tree and refreshing themselves with bread, milk and water; one peasant is already enjoying his midday slumber, another comes up a path deeply cut through the standing corn bringing a jug of fresh drink”.

A criação do trabalho certamente se deu na própria pintura. A mão do artista hesitava enquanto dava forma a seu pensamento. [...] Através da fina camada de tinta, dá para ver o desenho subjacente, e as mudanças feitas na medida em que a pintura progredia são evidentes¹⁴⁹ (BURROUGHS, 1921, p. 98).

Um exemplo dessas mudanças está no jovem adormecido ao centro — insatisfeito com a forma como o braço do rapaz encontrava o tronco da árvore, o artista cobriu essa área adicionando um boné, que parece prestes a cair da cabeça do camponês. Esse tipo de modificação provavelmente não apareceria em uma cópia, já que estas tomam como base a versão final da peça.

A prova mais contundente de que se tratava de uma pintura original apareceu no processo de limpeza, quando veio à tona a assinatura de Brueghel e parte da data em que a obra foi feita. A letra correspondia à usada pelo artista em seus últimos trabalhos, e não há dúvidas, segundo Burroughs, de que tanto a assinatura como a data são compatíveis com a tinta utilizada no painel (ou seja, não se tratam de adições posteriores).

Uma vez confirmada a autoria, foi preciso encontrar o lugar que esse painel ocupava na obra do mestre flamengo. Ao contextualizar o trabalho, Burroughs observa que é no fim de sua carreira que Brueghel se afasta dos temas religiosos e se volta para o estilo de vida dos camponeses. Vale a pena fazer uma ressalva: mesmo quando se dedicava a temas religiosos, Brueghel já concebia os eventos como se estes ocorressem em sua própria época, em sua própria vizinhança, como pudemos observar nos quadros sobre os reis magos. Os temas “eram apenas ocasiões para pintar as atualidades que ele conhecia”¹⁵⁰ (ibid., p. 99). Ou seja, já estava presente nessas obras uma atenção especial ao estilo de vida dos camponeses.

Desnecessário dizer que, do ponto de vista religioso, a época era extremamente conturbada, com forte perseguição aos protestantes. Em 1567 (dois anos, portanto, após a realização de *The Corn Harvest*), o Duque de Alba chegou com o exército espanhol a Bruxelas, onde Brueghel vivia, e instituiu um tribunal, chamado Conselho do Sangue, conta Burroughs. “Em seus primeiros três meses, o tribunal condenou mais de 1.800 pessoas à morte [...] Em meio a essa turbulência,

¹⁴⁹ No original: “The creation of the work surely took place on the picture itself. The artist’s hand hesitated as it gave form to his thought. [...] Through this thin layer of color one can see the drawing underneath, and the changes made as the picture progressed are evident”.

¹⁵⁰ No original: “Subjects to Bruegel were only occasions to paint the actualities that he knew”.

Bruegel era distante e impessoal — ele mantinha a mesma curiosidade jovial tanto em relação às dores como em relação às diversões de seu povo”¹⁵¹ (ibid.).

Sobre a série dos meses, Burroughs comenta que esse era um tema frequente na produção pictórica da Idade Média, presente em livros de orações e em breviários, como lembrete das festividades cristãs. É provável, afirma, que Brueghel tivesse essas imagens em mente ao produzir os painéis. Dentre eles, os de *The Hunters in the Snow*, *The Hay Harvest* e *The Corn Harvest* se alinham às representações tradicionalmente associadas a cada mês.

No site do MET, a obra é definida como um verdadeiro divisor de águas na história da arte ocidental. Isso porque “o pretexto religioso para a pintura de paisagem foi suprimido em prol de um novo humanismo, e a descrição não-idealizada da cena se baseia em observações naturais”¹⁵².

Em meio ao vasto material que o site disponibiliza sobre a pintura, uma audiodescrição¹⁵³ destaca a maneira como as figuras humanas parecem se fundir com a natureza nesse painel — especialmente a mulher no plano central, que, ao se inclinar em direção ao chão, assume a forma triangular dos montes de espiga.

11.2. Os poemas

VII THE CORN HARVEST¹⁵⁴

1 Summer!
2 the painting is organized
3 about a young

4 reaper enjoying his
5 noonday rest
6 completely

VII A COLHEITA

Verão!
a pintura se organiza
em torno de um jovem

ceifeiro aproveitando a
hora do almoço
totalmente

¹⁵¹ No original: “In its first three months it condemned more than eighteen hundred people to death. [...] In the midst of all this turmoil Bruegel was aloof and impersonal — he had the same jovial curiosity for the sorrows as for the merrymakings of his people”.

¹⁵² Disponível no link www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.164/

¹⁵³ Disponível no link www.metmuseum.org/art/collection/search/435809

¹⁵⁴ A única diferença entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review* diz respeito ao título. Na revista, o poema é intitulado “Brueghel: 6”.

7	relaxed	livre
8	from his morning labors	de sua lida matinal
9	sprawled	largado
10	in fact sleeping	ou melhor dormindo
11	unbuttoned	com a roupa
12	on his back	desamarrada
13	the women	as mulheres
14	have brought him his lunch	trouxeram sua comida
15	perhaps	talvez
16	a spot of wine	um tanto de vinho
17	they gather gossiping	e ficaram a fofocar
18	under a tree	sob uma árvore
19	whose shade	cuja sombra
20	carelessly	desleixado
21	he does not share the	ele não compartilha o
22	resting	repousante
23	center of	centro daquele
24	their workaday world	mundo mundano

A tonalidade amarela que predomina no quadro também aparece no poema, embora o nome da cor não seja explicitado em nenhum momento. O amarelo é sugerido pelo “corn” do título, assim como pela ênfase em “Summer!”, já no primeiro verso, que remete a calor e Sol. A indicação de horário (“noonday”) reforça a menção ao Sol, localizando-o no alto do céu. Isso também transmite outra informação interessante para que possamos compor uma imagem mental a partir do texto: nessa pintura, a luz vem do alto. O contraponto da luz é a sombra, que também é citada ao longo do poema.

Então temos cor, sabemos a origem da luz, e Williams logo apresenta

Williams imagina o que há para beber: será que as mulheres trouxeram vinho para o almoço? Elas aproveitam o descanso para colocar a fofoca em dia, segundo o poema. Analisando o grupo sob a árvore, podemos ver que todos parecem muito mais entretidos com a comida do que com uma possível conversa; um tem um pedaço de pão na boca, outro bebe diretamente de uma jarra, enquanto um terceiro toma o mingau inclinando a tigela em direção à boca, sem colher... Mas essa alusão à conversa, como exemplo de socialização, é relevante para a construção do poema, como veremos agora, na última estrofe.

Nos versos finais, Williams promove uma convergência entre composição e interpretação, atribuindo à área central da imagem uma centralidade simbólica.

22	resting	centro
23	center of	repousante
24	their workaday world	daquele mundo mundano

Vejam: (i) a pintura se organiza ao redor de um rapaz adormecido, ou seja, ele ocupa uma posição central na imagem; (ii) o momento de repouso/socialização é nuclear na vida daquelas pessoas, pois são as conversas, o (suposto) vinho e o sono que atenuam as exigências de uma rotina dominada pelo trabalho. Não por acaso, o jovem é definido a partir de sua ocupação: ele é um “reaper”, um “ceifeiro”. Também não por acaso, a palavra “work” chega até nós de forma indireta, inserida no termo “workaday”, com o qual os falantes de língua inglesa se referem àquilo que é usual, ordinário. O pano de fundo, portanto, é a labuta. Mas no centro (do quadro e da vida) está o ócio, o lazer.

Dessa vez, mesmo com a ajuda do *Dicionário analógico*, não consegui reproduzir na tradução a comunhão entre trabalho e rotina (ou trivialidade) que aparece em “workaday”. Uma opção talvez fosse “jornada”, palavra de origem provençal que remete tanto a trabalho quanto à duração do dia. Mas “jornada” é um substantivo, enquanto “workaday” é um adjetivo, que modifica outra parte do verso: “world”. Há que se observar, ainda, a aliteração entre esses dois termos, em inglês.

Após algumas tentativas, tais como “universo uniforme”, “habitat habitual”, “construção constante”, “esforço sem fim” e “dureza diária”, acabei optando por “mundo” e “mundano”, o que implicou, infelizmente, perder a alusão a trabalho que há no texto fonte.

Além dessa aliteração, entre “workaday” e “world”, há várias outras no poema, conectando um verso ao outro e sugerindo ora convergências, ora divergências. Na terceira estrofe, por exemplo, nos deparamos com uma aliteração entre “relaxed” e “labors”, na terceira estrofe. Ora, aproximar essas duas palavras no campo sonoro apenas evidencia seu contraste no campo semântico. Tentando manter esse efeito, traduzi “relaxed” como “livre”, e “labors” como “lida”.

6	completely	totalmente
7	relaxed	livre
8	from his morning labors	de sua lida matinal

Pouco depois, na quarta estrofe, vêm “unbuttoned” e “back”. Em busca de uma aliteração para esse trecho, acabei substituindo “desabotoada”, como estava na versão inicial, por “desamarrada”, que repete o /r/ de “roupa”. Ainda que haja uma diferença semântica entre os dois termos, creio ter preservado a noção de que o jovem está com as vestes frouxas, o que, por sua vez, reforça a mensagem de que ele está à vontade, confortável.

10	in fact sleeping	ou melhor dormindo
11	unbuttoned	com a roupa
12	on his back	desamarrada

No verso 17, obter a aliteração foi mais simples. O /g/ de “gather” e “gossiping” deu lugar, em português, ao /f/ de “ficaram” e “fofocar”.

17	they gather gossiping	e ficaram a fofocar
----	-----------------------	---------------------

Por fim, temos na penúltima estrofe a aliteração entre “shade” e “share”.

18	under a tree	sob uma árvore
19	whose shade	cuja sombra
20	carelessly	desleixado

21 he does not share the ele não compartilha o

Não consegui reproduzir o efeito nesse trecho. Em compensação, há outra aliteração no texto de chegada que não aparece no texto fonte, como vemos abaixo:

15 perhaps talvez

16 a spot of wine um tanto de vinho

Além do /v/, que aparece nas sílabas tônicas de “talvez” e “vinho”, temos o /t/ de “tanto” que se conecta, de forma mais fraca, com a sílaba átona de “talvez”.

Outro recurso formal que se destaca nesse poema (como, de praxe, em praticamente toda a poesia de Williams) é o *enjambement*. Esse tipo de corte aparece em 14 dos 24 versos de “VII The Corn Harvest”. Por sete vezes, ele resulta em versos compostos por uma palavra só (“completely / relaxed”, “sprawled”, “unbuttoned”, “perhaps”, “carelessly”, “resting”). Em sua maioria, esses versos se referem ao jovem ceifeiro, e cada palavra isolada me parece reafirmar a singularidade dele, separando-o das demais figuras no quadro (como as mulheres, que estão reunidas, fofocando).

No artigo “Poetry and Painting: An Essay on Visual Form in Modern Verse”, Richard Bradford propõe uma leitura interessante desse poema, levando em conta justamente a presença dos *enjambements*, a ausência de pontuação e o aparente isolamento do jovem ceifeiro, como mostra o trecho a seguir.

Na pintura de Brueghel, o ceifeiro está adormecido à esquerda de uma árvore, e à sua direita há um grupo de mulheres sentadas, que comem, bebem e conversam. Uma delas, sem sair do círculo, se vira para ou tirar ou colocar alguma coisa na cesta, que ocupa um ponto em frente à árvore, exatamente no meio do caminho entre o homem adormecido e o grupo. Essa série de justaposições incita uma estonteante gama de leituras. Por que o homem não está sentado com elas? Ele foi convidado a compartilhar dos comes e bebes, ou foi excluído? A cesta foi colocada por acaso nesse lugar, que aparenta ser um ponto simbólico de separação?¹⁵⁵ (BRADFORD, 1990/91, p. 56).

¹⁵⁵ No original: “In Brueghel’s painting the reaper is sleeping to the left of a tree, and on its right a group of women sit, eating drinking and talking. One of them, while still seated in the circle, has turned around and is either lifting something from ou placing something in a basket, which occupies a point in front of the tree exactly halfway between the sleeping man and the group. This series of juxtapositions prompts a bewildering variety of interpretative possibilities. Why is the man not

A seu ver, Williams responde a essa série de conflitos insolúveis na imagem fazendo com que seu poema também seja permeado por indeterminações. Bradford cita como exemplo o seguinte trecho:

13	the women	as mulheres
14	have brought him his lunch	trouxeram sua comida
15	perhaps	talvez
16	a spot of wine	um tanto de vinho
17	they gather gossiping	e ficaram a fofocar
18	under a tree	sob uma árvore

Jamais saberemos com certeza se “perhaps” se refere à construção sintática precedente e reflete uma incerteza de Williams acerca da relação do homem com as mulheres (“talvez tenham trazido o almoço dele”), ou se aponta para o trecho seguinte, para a possibilidade de que “talvez um pouco de vinho” tenha resultado na condição claramente inconsciente do jovem. Uma leitura oral nunca dará conta de ambos efeitos. É a posição visual de “perhaps” que convida o olho do leitor a se mover para trás e para a frente por entre caminhos sintáticos distintos¹⁵⁶ (ibid., p. 56).

Ainda que, a meu ver, “perhaps” realmente seja uma referência a vinho, reconheço a validade do argumento de Bradford e posso acrescentar outro exemplo nesse mesmo sentido. Se lermos os últimos quatro versos do poema isoladamente, temos a seguinte construção: “he does not share the / resting / center of / their workaday world”. Ao mesmo tempo, “he does not share” encerra a construção anterior: “they gather gossiping / under a tree / whose shade / carelessly / he does not share”. Não se trata de escolher a leitura certa ou errada, e sim reconhecer a coexistência dessas construções.

Ao verter um texto de um idioma para outro, é comum que o tradutor se veja convocado a privilegiar uma leitura em detrimento das outras que o texto

seated with the women? Has he been invited to share, or been excluded from, their food and drink? Is the placing of the basket an accident, which only appears to be a symbolic point of separation?”

¹⁵⁶ No original: “We can never be sure if ‘perhaps’ refers back to the syntax preceding it and reflects Williams uncertainty as to the man’s relation with the women (‘his lunch perhaps’), or forward to the possibility that ‘perhaps a spot a wine’ has resulted in his conspicuously unconscious condition. An oral reading can never convey both effects. It is the visual position of ‘perhaps’ that invites the eye of the reader to move back and forth along separate syntactic tracks” (ibid., p. 56).

permite, já que nem sempre terá à disposição os recursos necessários para manter na tradução a mesma ambivalência que identifica no texto fonte. Na tradução desse poema, isso ocorreu com “workaday”, por exemplo.

Mas, se aceitamos a indeterminação como um elemento importante na poética de Williams, essa tarefa torna-se ainda mais delicada. Frequentemente, os *enjambements* (associados à ausência de pontuação) ampliam as possibilidades de leitura do poema e, sempre que possível, vale a pena deixar para o leitor a tarefa de desemaranhar essa imbricada teia de significados.

12

Tradução comentada de “VIII The Wedding Dance in the Open Air”

O tema é dança, e Williams oferece uma cadência bem mais marcada em “VIII Wedding Dance in the Open Air” do que a que encontramos nos demais poemas da série. O leitor se depara não apenas com construções mais ritmadas como com uma recorrência de sons que conferem ao texto uma musicalidade especial.

Dentro de *Pictures from Brueghel*, o poema faz dupla com “V Peasant Wedding” — ambos se referem, afinal, ao mesmo tema: um casamento camponês. Mas seu verdadeiro par parece estar em outro livro: *The Wedge*, de 1944. Ali, encontramos “The Dance (in Brueghel’s great picture)”, que se aproxima de “VIII Wedding Dance in the Open Air” não só no aspecto temático como também no plano formal e no vocabulário (nos dois poemas encontramos, por exemplo, “kicking”, “prance”, “go round and around”).

Mas deixemos para explorar essa sincronia entre os dois poemas mais adiante, quando formos falar de “The Dance” e do quadro em que este foi inspirado: *The Peasant Dance* (ao qual Williams se refere como *The Kermess*).

Por hora, nosso *pas de deux* consiste em “VIII Wedding Dance in the Open Air” e seu respectivo par visual: a imagem apresentada a seguir.

12.1. A pintura *The Wedding Dance in the Open Air*



Como dito antes, existem apenas dois quadros de Brueghel em museus norte-americanos. Um deles, *The Corn Harvest*, integra o acervo do MET. O outro é *The Wedding Dance in the Open Air*, exposto no Detroit Institute of Arts. Este foi adquirido num leilão em Londres, em 1930, por W. R. Valentier, então diretor do DIA. Em um artigo publicado em novembro daquele ano, em um boletim da instituição, o diretor comentou a importância da aquisição. Segundo ele, quando Brueghel morreu, em 1569, deixou um número limitado de pinturas — destas, no máximo 35 eram conhecidas.

Mas as imitações dessas composições, feitas em primeiro lugar pelos próprios filhos do artista [...] são inúmeras, e elas são vistas com tanta frequência nas galerias que pelo menos os temas de Bruegel, o Velho, são conhecidos por todos os visitantes dos acervos públicos, mesmo que em uma forma insípida¹⁵⁷ (VALENTIER, 1930, p. 17).

A maior parte dos originais, dizia Valentier, estava em Viena, graças ao apreço que dois membros da Casa de Habsburg (os imperadores Rudolf II e Ferdinand II) tinham pelo trabalho de Brueghel. E não havia muito tempo que grandes museus (como a National Gallery, em Londres, e o Louvre, em Paris) tinham conseguido incluir obras do pintor em seus respectivos acervos. Pois não só o DIA passava a ter um Brueghel, prosseguia o diretor, como o quadro adquirido tinha sido feito em 1566, ou seja, nos últimos anos de vida do pintor, quando seu estilo atingiu o auge. Em seu comentário sobre a pintura, Valentier destacava a unidade da composição, na qual 125 pessoas são representadas.

Enquanto os pares de dançarinos adentram como uma cunha a profundidade dos planos da pintura, os lados desse triângulo são ladeados por figuras em pé que se tornam cada vez menores conforme recuam rumo à distante paisagem ao fundo¹⁵⁸ (ibid., p. 18).

¹⁵⁷ No original: “As he died, in 1569, the number of his paintings is very limited, not more than thirty-five being known — about the same number as those by Vermeer. But the imitation of those compositions, first of all by the artist’s own sons (...) are countless, and are seen so often in the galleries that at least the themes of the elder Bruegel are known to all visitors of public collections, even though in insipid form”.

¹⁵⁸ No original: “While the groups of dancing couples insert themselves like a wedge into the depth of the planes of the picture, the edges of this triangle are lined by standing figures which become ever smaller as they recede into the distant landscape background (...)”.

Vejamos agora o que dizia Glück sobre esse quadro, já que, como sabemos, seu livro serviu de referência para Williams. Após apresentar algumas informações objetivas acerca da obra, como data e tamanho (119,4 cm x 157,5 cm), o autor traz um dado intrigante: partes da imagem foram apagadas e repintadas. Mas Glück não entra em detalhes no assunto e, se depender do texto, o leitor ficará sem saber que partes são essas e por que razão foram alteradas.

Porém, basta comparar a imagem publicada no livro com a reprodução no site do Detroit Institute of Arts para perceber o que foi censurado. O site exibe, com destaque, o forte componente fálico da obra: boa parte dos homens que aparecem na pintura estão excitados, com uma ereção evidente sob a braguilha. Enquanto isso, no livro, ao lado do texto de Glück, vemos uma versão bem mais casta da imagem — nela, as áreas que mostram uma ereção foram cuidadosamente escurecidas.

Não foi a única vez que a pintura gerou incômodo. Em novembro de 1951, a polícia de Pittsfield, Massachusetts, retirou de circulação uma edição da revista *Time* porque esta trazia uma reprodução de *The Wedding Dance*. “Embora as ereções não estivessem expostas, ninguém ignorava o que o artista estava representando¹⁵⁹”, conta John Semonche no livro *Censoring Sex: a Historical Journey Through American Media* (SEMONCHE, 2007, p. 71). Longe de ser um caso isolado, a iniciativa só incluiu o quadro de Brueghel numa longa lista de obras de arte que foram censuradas nos Estados Unidos.

Ainda segundo Semonche, durante a Segunda Guerra Mundial, o governo norte-americano foi particularmente tolerante em relação a imagens com forte apelo sensual, ou mais exatamente, a imagens que satisfizessem o interesse masculino por formas femininas. A produção e distribuição de ilustrações ou fotos mostrando mulheres atraentes em poses sugestivas (as *pin-ups*) contavam com o apoio implícito das autoridades, pois acreditava-se que elas ajudavam a manter elevado o moral dos soldados. O mesmo valia para a *nose art* — pinturas realizadas na fuselagem dos aviões, frequentemente mostrando mulheres seminuas.

Contudo, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, o país viveu uma nova onda conservadora, relacionada à caça aos comunistas — nessa perseguição, não apenas os artistas eram vistos como alvos, como a própria arte entrou na mira. “Artistas eram frequentemente associados a desvio social, e

¹⁵⁹ No original: “Although the male erections were not exposed, no one could miss what the artist was representing”.

claramente alguns deles eram simpáticos ao socialismo e ao comunismo”¹⁶⁰, escreve Semonche (ibid., p. 70). A cruzada não se restringia à nudez. “Alguns políticos viam na própria arte abstrata uma ameaça à democracia”¹⁶¹ (ibid. p. 70).

A censura se dava em várias esferas (os correios, por exemplo, se recusavam a enviar postais com a imagem de *A Maja Nua*, de Goya). Para mencionar alguns dos casos citados por Semonche, apenas no mercado editorial: em 1942 e 1943, exemplares da revista *Life* foram banidos por apresentar pinturas de nus, produzidas por artistas contemporâneos; e em Dubuque, Iowa, o livro *The Pocket Book of Old Masters* foi apreendido porque, entre as obras ali reproduzidas, havia muitos nus (ibid., pp. 71-72). É nesse contexto que se insere a apreensão da *Time* por causa de *The Wedding Dance in the Open Air*.

A pintura de Brueghel mostra, além das ereções, alguns casais se beijando — um deles à direita, perto dos músicos; outro à esquerda, no fundo. Williams, como veremos, não se furtará ao clima de atração sexual que percorre a imagem.

Mas Glück prefere não se deter no assunto, voltando sua atenção para outros detalhes da obra. Ele comenta, por exemplo, como o lugar reservado à noiva aparece ao longe (o posto é indicado por um quadrado verde, com uma coroa pendurada, no fundo da tela). A noiva deixou o local para se juntar aos convidados e pode ser vista quase no centro do quadro, um pouco para a esquerda, de mãos dadas com um rapaz. “Se o par dela é ou não o noivo, essa é outra questão; ele normalmente desempenha um papel pequeno nas cenas de casamento de Brueghel e geralmente não é identificado com clareza”¹⁶², escreve Glück (GLÜCK, 1951, p. 76). Ele também compara a pintura a *The Dance of the Peasants*, sugerindo que, nesta última, Brueghel atingiu um nível ainda maior de simplicidade e coerência.

12.2. Os poemas

VIII THE WEDDING DANCE
IN THE OPEN AIR¹⁶³

VIII A FESTA DE
CASAMENTO AO AR LIVRE

¹⁶⁰ No original: “Artists were often viewed as social deviants, and clearly some were sympathetic to socialism and communism”.

¹⁶¹ No original: “Some politicians saw in abstract art itself a threat to democracy”.

¹⁶² No original: “Whether her partner is the Bridegroom is another question; he usually plays a small part in Brueghel’s wedding scenes and is not generally to be identified with certainty”.

¹⁶³ Há duas diferenças entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review*. A primeira diz respeito ao título. Na revista, o poema é

1	Disciplined by the artist	Instruída pelo artista
2	to go round	a rodar
3	& round	& rodar
4	in holiday gear	em roupas de festa
5	a riotously gay rabble of	a horda rude e eufórica de
6	peasants and their	colonos e suas
7	ample-bottomed doxies	maganas de ancas largas
8	fills	toma
9	the market square	a praça da feira
10	featured by the women in	ornada por moças
11	their starched	de touca
12	white headgear	branca e engomada
13	they prance or go openly	assim eles marcham ou seguem
14	toward the wood's	às claras pra beira
15	edges	da mata
16	round and around in	rodando rodeiam com
17	rough shoes and	bota grosseira e
18	farm breeches	culote
19	mouths agape	de queixo caído
20	Oya!	Eia!
21	kicking up their heels	chutes pelo ar

Como a cadência rítmica distingue esse poema dos demais, começemos a análise pela escansão. Ela mostra — principalmente quando desfazemos os *enjambements* — que alguns pés se repetem ao longo do texto, especialmente o

intitulado “Brueghel: 7”. A segunda está no terceiro verso da primeira estrofe. Na revista, em vez de “round”, temos “around”.

jambo (- /), o anfíbraco (- / -) e o troqueu (/ -).

/ - - - - / - - - / - - / - - / - - /

Disciplined by the artist to go round & round in holiday gear

- / - - - / / - - / - - - / - - / - - / - - /

a riotously gay rabble of peasants and their ample-bottomed doxies fills the market square

/ - / - / - - - / / / -

featured by the women in their starched white headgear

- / - - - / - - / - - / - - / - - / - -

they prance or go openly toward the wood's edges

/ - - - - / - - / - - / - - / - - / - -

round and around in rough shoes and farm breeches

/ - - / - - || / - - || / - - / - - / - - /

mouths agape Oya! kicking up their heels

Identificar a regularidade métrica me ajudou a entender de onde vem a musicalidade do poema; porém, ao rever a escansão, percebi que em alguns trechos ela não correspondia ao ritmo que surgia em minha própria leitura. Talvez influenciada pela ideia de dança, identifiquei no texto um ritmo ternário, não binário. Assim, mesmo reconhecendo que algumas palavras seriam normalmente acentuadas (como “shoes” e “farm”), arrisquei uma nova escansão, mais próxima do que ouço ao recitar esse poema, com uma presença mais significativa de anfíbracos e troqueus — vamos nos deparar com a mesma situação no próximo poema a ser analisado, “The Dance (in Brueghel’s great picture)”.

- / - - - / - - / - - / - - / - - / - -

they prance or go openly toward the wood's edges

/ - - / - \ / - \ / -

round and around in rough shoes and farm breeches

/ - / || / - || / - / - /

mouths agape Oya! kicking up their heels

O poema termina, assim, com uma sequência de troqueus, sendo o último um pé cataléctico, isto é, no qual a sílaba final está ausente. É a mesmo ritmo que marca a terceira estrofe do poema. Para ilustrar, vejamos outro poema em que esse ritmo aparece de forma bem clara: “The Tyger”, de William Blake.

Tyger, tyger, burning bright	/ - / - / - /
In the forests of the night	/ - / - / - /
What immortal hand or eye	/ - / - / - /
Could frame thy fearful symmetry?	- / - / - / - -

É interessante observar como no último verso dessa estrofe, quando o ritmo muda, a rima prometida também é frustrada. E como a simetria some exatamente quando o eu lírico a menciona.

De volta a “VIII The Wedding Dance in the Open Air”, cabe destacar que, além dos elementos rítmicos apresentados, existem outros efeitos sonoros importantes a se levar em conta na tradução. Observe-se, já primeira estrofe, a repetição de sons em “round & around”, que me trouxe à memória um poema de Manuel Bandeira, “A Onda” (BANDEIRA, 1996, p. 354), do qual trago um trecho.

a onda anda
aonde anda
a onda?

No poema de Williams, além desse /aon/, existe uma recorrência do /r/: “round” e “around” aliteram com “riotously” e “rabble” (verso 7), assim como com “rough” (verso 17). Outras aliterações aparecem com menos destaque, o que não significa que sejam irrelevantes, pois elas contribuem para a textura do poema. Exemplo disso aparece na segunda estrofe, com “gear” e “gay”.

Com base nessas considerações, estabeleci como meta para a tradução: (i) obter uma cadência igualmente marcada, (ii) buscar, sempre que possível, uma assonância com /o/ e (iii) permear o texto com algumas aliterações.

Já no início do poema, entre “girar”, “dar voltas” e “rodar”, descartei o primeiro porque não correspondia ao som arredondado que dá início à cadência musical do texto. Dentre as opções restantes, “rodar” pareceu mais interessante por alguns motivos: implicou um número menor de sílabas, permitiu um jogo com “rodear” (correspondendo, assim, à paronomásia presente no texto fonte, entre “round” e “around”) e, por fim, ainda aliterou com “roupas” (verso 4).

Na segunda estrofe, adotei o mesmo raciocínio: traduzi “rabble” como “ralé”, “turba” e “plebe” até, por fim, chegar a “horda”. Esta última me poupou uma sílaba (ao fundir com o artigo que a precede) e trouxe a assonância do /o/, também presente em “eufórica”. Além disso, semanticamente, já antecipa a percepção de tumulto (“riot”). Chama a atenção o contraste entre o “disciplined” que abre o poema e essa noção de desordem que surge logo em seguida. De certa maneira, ela corresponde ao que vemos no quadro: há uma sensação de dispersão, de movimento, que coexiste com uma composição muito organizada — como Valentier observou, os dançarinos formam um triângulo, cujo vértice superior coincide com a linha central da tela. É possível que esse contraste entre “disciplined” e “riotously” esteja amenizado na tradução.

1	Disciplined by the artist	Instruída pelo artista
2	to go round	a rodar
3	& round	& rodar
4	in holiday gear	em roupas de festa
5	a riotously gay rabble of	a horda rude e eufórica de
6	peasants and their	colonos e suas

Seria possível traduzir “riotously” como “baderneira”, “arruaceira”, “ruidosa” etc., mas essas são palavras longas, que acabariam por afetar a mancha gráfica do poema. Optei por dedicar mais espaço a “eufórica”, já que esta ecoa o /o/, contribui para a ideia de agitação e alitera com “festa”, numa tentativa de responder ao jogo entre “gear” e “gay” que encontramos no texto fonte.

Até aqui, as questões mais relevantes para a tradução dizem respeito aos elementos formais do poema, como mancha gráfica, aliterações etc. Mas, na terceira estrofe, o maior desafio está no campo semântico. O poema diz que os camponeses estão acompanhados por mulheres, descritas como “ample-bottomed doxies”.

“Doxy” é um termo arcaico usado para se referir a prostitutas, amantes ou mulheres liberadas sexualmente. O *Merriam-Webster* propõe, entre outras definições, a de “floozy”: “usually young woman of loose morals”. Ainda conforme o dicionário, o termo passou a ser usado nesse sentido no início do século XVI, talvez como corruptela de uma palavra holandesa: “docke”, que significa boneca¹⁶⁴.

É interessante ver uma palavra arcaica de origem holandesa sendo usada para descrever uma pintura antiga, de um artista flamengo. Além disso, a palavra tem uma conotação sexual, que aproxima o poema da sensualidade presente no próprio quadro. Ainda assim, pondero: há um juízo de valor embutido em “doxies”. Por que Williams descreve dessa forma as mulheres que aparecem na pintura?

Observando a imagem, é possível constatar que a maior parte delas está dançando ou conversando. São as figuras masculinas que, por meio da ereção, tornam evidente para o observador a ideia de excitação sexual. Mesmo que Williams só tivesse acesso à imagem do livro, censurada, é significativo que ele associe a ideia de libidinagem às mulheres, descritas como “doxies” e “ample-bottomed”, ou seja, com quadris largos.

Já percebemos, ao analisar os outros poemas da série, como a questão do olhar é relevante para Williams. De modo talvez involuntário, aqui ele apresenta mais uma dimensão importante da percepção visual: o fato de que ela não está desvinculada de uma construção cultural. O olhar nunca é neutro, ele envolve interpretação e atribuição de sentido. Como foi dito no início desta seção, a representação da nudez feminina ora era vista pela sociedade norte-americana como um tônico para jovens soldados, ora era vista como prova de subversão política e

¹⁶⁴ Em *Made In America: An Informal History of American English*, Bill Bryson conta que o idioma holandês era amplamente falado em zonas rurais de Nova York até meados do século XIX, e a população norte-americana acabou incorporando uma série de palavras e expressões trazidas por imigrantes holandeses. Exemplo disso seria a expressão “how come”, segundo ele uma tradução literal de “hoekom”. Frequentemente, esse processo culminava na adoção de novos sentidos para o termo incorporado. Ainda segundo Bryson, isso ocorreu na passagem de “snoepen” (colocar um doce na boca quando ninguém está vendo) para “snoop” (bisbilhotar, espiar); assim como na passagem de “docke” (boneca) para “doxy” (mulheres promíscuas). (BRYSON, 2016, p. 200).

desvio comportamental. No exemplo específico desse poema, Williams vê as mulheres representadas na pintura de uma forma que eu dificilmente veria.

Esse descompasso trouxe a oportunidade de refletir sobre o conjunto de valores e crenças que norteiam o processo de leitura e, conseqüentemente, de tradução. Como diz Rosemary Arrojo:

Qualquer tradução, como qualquer leitura, inevitavelmente refletirá, além do sujeito-tradutor, o momento histórico e a comunidade cultural que a produziram (...). Aprender a traduzir, tornar-se tradutor, implica, portanto, em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz. Além desse reconhecimento, é claro, cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica. Ou seja, terá que estar sintonizado com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta (ARROJO, 2003, p. 104).

Trazendo o comentário de Arrojo para esse caso específico, entendo que há uma responsabilidade envolvida na tradução de um termo depreciativo em relação à conduta sexual feminina. Dado que, neste trabalho, a meta não é fazer uma tradução tal como praticado por tradutoras feministas canadenses¹⁶⁵, o ponto era propor um equivalente em português para “doxy” sem perder de vista os vários sentidos mobilizados por cada opção.

Alguns termos, por exemplo, reforçam estereótipos e preconceitos contra grupos específicos (como “china” e “polaca”). Outros, como “vadia” e “safada”, incluindo todos as possibilidades advindas do reino animal (“vaca”, “piranha”, “cadela”), têm uma carga de agressividade que não corresponde ao tom que percebo no texto-fonte. Palavras como “prostituta” e “meretriz” indicam que a relação sexual ocorre mediante pagamento, o que não parece estar sendo sugerido nem no poema nem na pintura. Outras opções são marcadamente regionais — como “quenga” e “rapariga”, comuns no Nordeste, e “cunhã”, que vem do tupi *kuña'tai*

¹⁶⁵ Sobre essa vertente, remeto a um artigo de Olga Castro, intitulado “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?”. Segundo a autora, a tradução feminista canadense “consiste numa corrente de trabalho e pensamento que defende a incorporação da ideologia feminista à tradução pela necessidade de articular novas vias de expressão para dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade” (CASTRO, 2017, p. 222). Ela cita, como exemplo desse tipo de tradução, a adoção de um novo termo, “authers”, para se referir a escritoras mulheres em inglês, em vez do genérico “authors”. Essas e outras medidas buscavam dar visibilidade à presença feminina. Castro cita, ainda, as estratégias adotadas, fora do Canadá, por Suzanne Jill Levine ao traduzir textos de Cabrera Infante. “Sua escolha é tornar-se uma ‘subversive scribe’ que reescreve o texto de forma subversiva sendo fielmente infiel” (ibid., p. 223).

(mulher jovem) — e adotá-las implicaria localizar aquela cena em um ponto que nada tem a ver com a zona rural da Holanda.

Era preciso levar em conta, ainda, que “doxy” é um termo antigo, constituindo, portanto, um aspecto marcado do texto, o que me motivou a buscar para a tradução uma palavra que também soasse ultrapassada. Não poderia ser “cortesã”, claro, pois esta remete a um ambiente de corte, não a um grupo de camponeses (o termo “cortesão”, cabe notar, não tem qualquer conotação sexual).

Em meio a esse vasto repertório, me ocorreu uma expressão antiga, que não é chula tampouco remete a ideia de prostituição: “teúda e manteúda”. No poema, “manteúda” foi substituída por “cadeiruda”, que retoma “ample-bottomed”.

7	ample-bottomed doxies	teúdas cadeirudas
8	fills	toma
9	the market square	a praça da feira

O que me levou a abrir mão desse caminho foi a observação de que, assim como ocorre com “amante”, “concubina” e “amásia”, “teúda” sugere um tipo específico de relacionamento, em que a mulher se envolve com um homem casado, que a sustenta financeiramente. Essa noção, de uma relação extraconjugal prolongada, não está presente em “doxy”, que pode ser usado para indicar uma mulher disposta a viver encontros casuais. A certa altura, me ocorreu “teteia” e “cocote”, como eram chamadas as jovens atraentes algumas décadas atrás, mas essas palavras aludem ao ambiente urbano.

Em meio às dezenas de opções registradas no *Dicionário analógico da língua portuguesa*, de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, encontrei ainda “croia” (para a qual umas das acepções, segundo o *Aulete*, é “mulher sem-vergonha”), “marafona” (que também significa boneca, o que seria um ponto de contato com “docke”, boneca em holandês, de onde vem “doxy”), “biltra” (“mulher desavergonhada”, ainda segundo o *Aulete*) e “magana”.

O que me levou a optar pela última foi o fato de que essa palavra, ao mesmo tempo em que está associada a uma ideia de lascívia, também significa mulher alegre e jovial, o que me faz pensar em alguém que lida com o próprio erotismo de forma livre, independente. A isso, somou-se uma bem-vinda coincidência: “magana” também significa, segundo o dicionário, uma variedade de

- / - - - / - - / - / -

they prance or go openly toward the wood's edges

Traduzir “openly” nesse contexto é uma tarefa que também requer cuidado. Dizer que os camponeses vão “sem qualquer pudor” ou “sem vergonha” para o bosque implicaria supor que eles deveriam se sentir constrangidos — e não se sentem. Dessa forma, o comportamento deles é julgado como inadequado. Ao mesmo tempo, optar pelo advérbio “abertamente” comprometeria a mancha gráfica. Levando a concisão e o ritmo em conta, cheguei à seguinte versão:

- - / - - - / - - - / - - - / -

eles marcham ou às claras vão pra beira da floresta

Mas essa inversão, que traz “às claras” para antes do verbo, comprometeu toda a naturalidade do registro. Além disso, o ritmo do peón terceiro não soava tão perceptível quanto o desejado. O problema era obter um anfíbraco no início dessa estrofe; optando por “eles”, o trecho começava com duas átonas; passando para “todos”, obtinha um troqueu. O jeito foi inserir um “assim” no começo do período, que não afetou muito o aspecto semântico e trouxe o pé jâmbico desejado.

- / - - / - - / - - / - - / - - / -

assim eles marcham ou seguem às claras pra beira da mata

O ritmo se mantém acentuado na estrofe seguinte, além da aliteração, já mencionada, entre “round”, “around” e “rough”. A tradução abaixo mantém o padrão métrico, porém omite uma informação relevante em relação aos sapatos (a de que eles são duros) e os descreve como botas, embora na pintura seja possível ver que eles usam algo um calçado de cano baixo, mais parecido com uma botina.

/ - - / - - \ / - - \ / -

round and around in rough shoes and farm breeches

/ - - / - - - / - - - / -

rodam rodeiam de bota e culotes

Como contemplar essas informações, levando em conta especialmente a sensação de pobreza e desconforto que “rough shoes” transmite, mas sem descuidar da mancha gráfica do poema? Na versão atual, a solução foi adotar “bota grosseira”.

- / - - / - - / - - / - - / -

rodando rodeiam de bota grosseira e culote

Tanto no texto fonte quanto na tradução, portanto, as estrofes 4 e 5 exibem uma cadência bem marcada, graças à sequência de anfíbracos. No fim do poema, esse ritmo muda — entra em cena o tetrâmetro trocaico cataléctico.

/ - / || / - || / - / - /

mouths agape Oya! kicking up their heels

Traduzir “oya!” como “óia!” pareceu tão óbvio quanto acertado, a uma primeira vista. Por uma dessas coincidências que às vezes facilitam a vida de quem traduz, “oya” se aproxima, do ponto de vista sonoro, da forma como parte da população brasileira, especialmente na zona rural, pronuncia “olha!”, substituindo as consoantes por uma vogal. Quanto mais o tempo passava, porém, mais a adoção de um dialeto subpadrão me incomodava. Ao comentar a tradução de *O som e a fúria*, em um posfácio que acompanha o romance, Paulo Henriques Britto comenta que “não se pode assinalar uma pronúncia de uma palavra desviante da norma culta brasileira sem ao mesmo tempo criar uma associação com um determinado dialeto geográfico. Não há um modelo de pronúncia subpadrão genericamente brasileiro” (BRITTO in FAULKNER, 2017, p. 358). Pensar nisso me motivou a substituir “óia” por “eia”, que se mostrou uma opção melhor por dois motivos.

Um de ordem semântica: essa interjeição está mais próxima do sentido de “oya”, pois denota surpresa, ao mesmo tempo em que incentiva o interlocutor. Tem um sentido de “avante!”, como lembra o Aulete. O segundo motivo é de ordem formal: esse “eia!” parece amarrar uma série de “ei” que apareceram antes, em “feira”, “beira”, “rodeiam” e “queixo”, como se esse grito dos dançarinos estivesse sendo prenunciado ao longo do poema.

13

Tradução comentada de “The Dance (in Brueghel’s great picture)”

O poema de que trata esta seção integra o livro *The Wedge*, de 1944. É, portanto, o primeiro poema que Williams publicou tendo como inspiração uma pintura de Brueghel. Quase vinte anos separam “The Dance” da série *Pictures from Brueghel*, que saiu como livro em 1963. Sua estrutura é bastante diferente daquela que encontramos nos outros poemas — os versos de “The Dance” são mais longos e apresentados em apenas um bloco. Ainda assim, ele tem vários pontos de contato com “VIII The Wedding Dance in the Open Air”, que acabamos de analisar.

13.1. A pintura *The Dance of the Peasants*



Exposto no Kunsthistorisches Museum, em Viena, *The Dance of the Peasants* data de 1568, ou seja, foi pintado um pouco depois de *The Wedding Dance in the Open Air* (1566) e é uma das últimas obras de Brueghel, morto em 1569. Comparado a seu predecessor, este quadro apresenta um número significativamente menor de figuras, que, ao mesmo tempo, ganham uma dimensão muito maior na cena. Para Glück, a atmosfera também parece mais calorosa do que aquela encontrada na festa de casamento.

Note-se, por exemplo, o vibrante grupo de beberrões à esquerda; o par de namorados se beijando atrás deles; o músico tocando gaita de fole com as bochechas infladas e um fervor genuíno, enquanto um jovem camponês o escuta com devoção; os pares de dançarinos à direita, entre os quais há um velho casal em primeiro plano, com as costas viradas para o observador; os passantes ao fundo, entre os quais um camponês, com fantasia arlequinal, que parece estar agradando¹⁶⁶ (GLÜCK, 1951, lâmina 43).

É curioso contrastar a interpretação de Glück, que parece saudar o tom festivo da imagem, com a leitura feita por Donald Burness no artigo “Pieter Brueghel: Painter for Poets”. Em sua análise, Burness observa que cada cidade da região de Brabante (situada entre a Bélgica e a Holanda) contava com um santo padroeiro, cujo nascimento era celebrado por meio de uma quermesse. Embora esse nome remeta a nossas festas juninas, época em que se comemora o dia de São João, o comentário de Burness faz pensar em uma celebração parecida com nosso carnaval, ou seja, um período de maior tolerância a certas transgressões, inclusive na área sexual. “Um nativo da região me contou, rindo, que dá para saber qual é o dia do santo de cada cidade só com base na data de nascimento de seus habitantes, pois muitas crianças nascem nove meses depois da Quermesse. Farrear e fornicar eram as principais formas de celebração”¹⁶⁷ (BURNESSE, 1972-73, p. 159).

Ele identifica em *The Peasant Dance* um tom satírico. Brueghel expõe nessa imagem a bestialidade humana, afirma Burness, enumerando alguns elementos da pintura que, a seu ver, dão suporte a essa interpretação:

A folia já atingiu um nível perigoso, pois uma briga começou entre os camponeses sentados à mesa, no lado esquerdo. A expressão cruel do dançarino ao centro sugere uma verdadeira animosidade por parte dele ao ver seus amigos beligerantes. Mas sua indignação não é aquela de um homem guiado por uma preocupação humanitária ou moral. Pelo contrário, seu olhar venenoso parece dizer “Parem de atrapalhar minha diversão”. Ele está pisando em dois pedaços de palha em forma de uma cruz. Tal ato simboliza a ausência de religiosidade nesta

¹⁶⁶ No original: “Look, for example, at the lively group of toppers on the left; the pair of lovers kissing behind them; the bagpiper playing with full cheeks and real fervour, while a young peasant listens devotedly; the dancing couples on the right, among them an old couple in the foreground with their backs to the spectator; the onlookers in the background among whom a peasant in the motley dress of a Fool seems to strike the right note”.

¹⁶⁷ No original: “Brueghel painted various works in his late years dealing with the life and customs of the peasants of Brabant. Each village in Brabant had a patron saint and to celebrate the birthday of the saint, the village would indulge in merrymaking. A Brabant native laughingly told me that one can always tell the Saint’s day of each village by checking on the birth date of its inhabitants, for nine months after the Kermess it seems that many children are born. Carousing and fornication were the main vehicles of celebration”.

celebração supostamente religiosa. Além disso, ninguém está sequer olhando para a imagem do santo na árvore¹⁶⁸ (BURNESSE, 1972-73, p. 160).

Os elementos apresentados por Burness dão mesmo a entender que há um comentário moral na pintura — o detalhe da cruz sendo pisada é particularmente difícil de ignorar, depois que nos damos conta dele.

Mas, para ampliar nosso olhar sobre a obra, convém conferir o que diz Svetlana Alpers, uma das principais referências quando se trata da pintura holandesa, com foco na chamada Era de Ouro, no século XVII. No artigo “Bruegel’s Festive Peasants”, Alpers identifica certa dificuldade por parte da crítica de entender como as festividades populares são retratadas na arte holandesa, especialmente no que diz respeito às celebrações camponesas da época de Brueghel.

Foi no século XVI, diz ela, que as festividades começaram a ganhar destaque tanto na literatura como nas artes visuais. Ao abordar o assunto, os artistas levavam em conta a necessidade desses festejos, as condições em que ocorriam, seus aspectos positivos, assim como suas limitações. Citando um estudo de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais¹⁶⁹, Alpers afirma que, nesse período, ocorreu uma articulação entre o entretenimento carnavalesco medieval, considerado uma forma baixa e extraoficial de diversão, e aquilo que havia de mais elevado na literatura e na produção intelectual em geral.

Na obra de Erasmo, Rabelais, Cervantes e Shakespeare, para citar apenas os maiores, todo um universo cômico, com heróis como a Loucura, Falstaff e Sancho Pança, foi criado e desenvolvido para explorar esses problemas. Mas o fenômeno análogo na arte não foi reconhecido¹⁷⁰ (ALPERS, 1972-73, p. 163).

¹⁶⁸ No original: “The revelry has already reached a threatening stage, for a quarrel has broken out among the peasants seated at the table on the left-hand side. The cruel expression of the central dancer suggests genuine animosity on his part as he watches his belligerent friends. His is not the indignation of a man guided by moral or human concern. On the contrary, his venomous [sic] look seems to say ‘Stop interfering in my fun’. He is stepping on two pieces of straw in the shape of the cross. Such an action symbolizes the irreligiosity of this putatively religious celebration. Moreover, noone is even looking at the picture of the saint in the tree in the upper right”.

¹⁶⁹ Alpers se refere a *Mikhail Bakhtin, Rabelais and his World*, tradução de Hélène Iswolsky, Cambridge, Massachusetts, 1968. Em português, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*, tradução de Yara Frateschi Vieira, editora Hucitec, São Paulo, 2010.

¹⁷⁰ No original: “In the works of Erasmus, Rabelais, Cervantes and Shakespeare, to name but the greatest, an entire comic mode and comic heroes, such as Folly, Falstaff and Sancho Panza, were created and developed to explore these problems. But the analogous phenomenon in art has not been recognized”.

De modo geral, diz Alpers, optou-se por associar as obras de Brueghel, entre outros artistas, a um sermão moralista, em que se recriminavam os pecados capitais, tais como a lascívia e a glotonice. Essa é uma leitura comum que se faz, por exemplo, de *The Wedding Dance in the Open Air*, diz ela. Em resposta a isso, a autora apresenta alguns contrapontos.

De modo geral, acho que tendemos a ler como comentário moral aquilo que, na obra de Bruegel, é frequentemente uma descrição etnograficamente apurada. As grandes braguilhas [...] estavam na moda na época e parece que havia mais brincadeiras sobre isso do que costumamos ver hoje. A dança, mesmo com os beijos e as proeminentes braguilhas, também condiz com o decoro esperado na época. [Uma comparação com o tratado *Orchesography*, do monge Tabourot, revela que] os dançarinos de Bruegel não se permitem nenhum dos passos ou gestos considerados indecorosos, tais como expor o joelho ou abrir as pernas de alguém ou erguer a parceira no ar¹⁷¹ (ibid., p. 167).

Seria essa atenção ao registro etnográfico, segundo ela, que permite entender alguns aspectos de *The Peasant's Wedding*, incluindo o semblante impassível da noiva e a ausência do noivo na cena, dois elementos alinhados aos costumes da época. E se temos uma igreja ao fundo de *The Peasant's Dance*, prossegue Alpers, é apenas porque a quermesse, originalmente, diz respeito justamente à fundação de uma igreja e, portanto, combina, em uma só ocasião, a oportunidade de diversão e de comemoração religiosa. “A dimensão etnográfica desses trabalhos não os retira, é claro, da esfera do comentário moral, [...] mas o interesse de Bruegel por esses costumes, por si mesmos, deve ser reconhecido como parte do que o motivou a criar essas obras”¹⁷² (ibid., p. 168).

Também se sobressai, na análise de Alpers, a atenção que ela dá ao papel dos patronos nesse cenário: o que tornava essas pinturas sobre a vida campesina interessante para eles? Dificilmente, diz ela, esse público estava em busca de um sermão moral, um lembrete constante dos perigos associados aos pecados capitais. Para Alpers, esses homens urbanos, insatisfeitos com as condições de vida na

¹⁷¹ No original: “In general, I think that we have tended to read as moral commentary what is so often in Bruegel's works simply ethnographically accurate description. The large codpieces [...] were a fashion at the time and there seems to have been more frank banter about this than we are accustomed to in our own day. [...] A comparison [with *Orchesography* by the monk Tabourot] reveals that Bruegel's dancers do not indulge in any of the steps or gestures considered undecorous, such as exposing one's knees, parting one's legs, elevating the female partner high up in the air”.

¹⁷² No original: “The ethnographic dimension of these works does not of course remove them from the realm of moral commentary, particularly not in an artist like Bruegel, but Bruegel's interest in these customs themselves must be recognized as part of the impetus to create these works”.

Antuérpia (onde o crescimento populacional resultava em um ambiente lotado e barulhento), viam a vida no campo como algo digno de inveja. Ainda segundo ela, a noção de que os camponeses viviam em condições de miséria (devido aos impostos cobrados por Filipe II e aos períodos de fome que ocorriam quando a colheita era prejudicada¹⁷³) foi sendo revista por historiadores, a partir de dados mostrando que o mercado agrícola teve bons momentos, melhorando a renda de muitas famílias.

Os casamentos e as quermesses não são celebrados com estilo por pessoas famintas; com toda a simplicidade de seus apetrechos [...], festividades como essas eram a demonstração de um lazer bem merecido. O camponês bem-nascido era, em outras palavras, uma figura atraente, talvez invejável, para o homem da cidade¹⁷⁴ (ibid., p. 169).

Nas pinturas que mostram feiras e quermesses, diz Alpers, é possível perceber que essas festividades também atraíam a classe média urbana e mesmo membros da nobreza (os visitantes podem ser identificados por suas roupas, entre outros sinais que os distinguem da comunidade local). Ao mesmo tempo, camponeses eram convidados a apresentar suas coreografias em festas na corte.

Tudo isso sugere, segundo a historiadora, que, quando um comerciante rico ou um membro da Casa dos Habsburgos adquiria um quadro mostrando celebrações camponesas, sua busca era por entretenimento, mais do que por um sermão. Alpers ressalta, porém, que esses observadores nutriam sentimentos ambíguos em relação ao comportamento dos camponeses, o que transparece tanto em textos da época como nas próprias imagens. Os excessos eram reconhecidos como tal, mas excepcionalmente aceitos devido ao contexto em que ocorriam.

Aproximando Brueghel de Shakespeare e Rabelais, Alpers identifica, nas obras desses artistas, um tom cômico parecido, no qual se rejeita, diz ela:

a interpretação escatológica e os resultantes apelos moralistas ao bom comportamento e, portanto, à salvação, que encontramos na *Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brant (mude ou seja amaldiçoado, ele disse sobre dançar, por exemplo), pois eles veem a loucura não como algo a ser penitenciado, mas uma

¹⁷³ Vimos, em “III The Hunters in the Snow”, como as questões climáticas afetaram a produção de alimentos.

¹⁷⁴ No original: “Weddings and kermises are not celebrated in style by starving people and for all their simple accoutrements (the earthen tables, or doors used for trays) festivities such as these are a display of well-earned leisure. The well-to-do peasant was, in other words, an attractive, perhaps enviable figure to the man in the city”.

condição humana. A comédia festiva começa com a admissão de que as coisas são como são (ibid., p. 174).

13.2. Os poemas

THE DANCE

1 In Brueghel's great picture, The Kermess,
 2 the dancers go round, they go round and
 3 around, the squeal and the blare and the
 4 tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles
 5 tipping their bellies (round as the thick-
 6 sided glasses whose wash they impound)
 7 their hips and their bellies off balance
 8 to turn them. Kicking and rolling about
 9 the Fair Grounds, swinging their butts, those
 10 shanks must be sound to bear up under such
 11 rollicking measures, prance as they dance
 12 in Brueghel's great picture, The Kermess.

A DANÇA

1 Na grande pintura “A Quermesse”, de Brueghel,
 2 dançando eles rodam, rodando ao
 3 redor, o guincho e o grito e a
 4 berrata das gaitas, clarim e rabecas
 5 vergam as panças (redondas tal qual
 6 os grossos copos de vidro que entornam)
 7 cadeiras e panças desbalanceados
 8 no giro. Chutando e rolando na
 9 praça, rebolam, aquelas canelas
 10 devem ser firmes para sustar tal
 11 compasso enrolado, marchando eles dançam
 12 na grande pintura “A Quermesse”, de Brueghel.

A cadência rítmica é o primeiro aspecto a se sobressair nesse poema. É como se, por meio da batida marcada que permeia os versos, Williams imitasse a dança à qual se refere.

Como dito antes, “The Dance” integra o livro *The Wedge*, que, curiosamente, também traz outros poemas em que a questão da dança ou da música é abordada explicitamente. Exemplo disso é o título do primeiro poema do livro: “A Sort of Song”. Nele, aparece um dos versos mais conhecidos de Williams, frequentemente interpretado como um resumo de seu projeto estético: “(No ideas / but in things)”. Ainda em *The Wedge*, temos “The Poem”, do qual transcrevo abaixo os dois primeiros versos:

It’s all in
the sound. A song.

Esse trecho pode ser um bom ponto de partida para investigar, numa ocasião futura, que sentido a palavra “canção”, ou mesmo a noção de música, tem para o autor. A escrita de Williams já foi comparada aos improvisos e às nuances do jazz, assim como ao blues. Sobre isso, destaco um trecho do artigo “William Carlos Williams and *Blues: A Magazine for New Rhythm*”, de Steven C. Tracy.

A década de F. Scott Fitzgerald, conhecida como “Era do Jazz”, tentava chegar a um acordo com os negros e o blues e o jazz, às vezes de maneira não muito séria, como uma pose vanguardista, da moda, em parte como modo de efetivar uma renascença literária, e não causa espanto que William Carlos Williams, em sua busca por uma nova medida e uma nova forma que desafiasse as formas artificiais do passado, tentando ser coloquial e revolucionário, se sentisse atraído pela música e pelo que ela podia representar. [No artigo] “For a New Magazine” (1929), um manifesto escrito por Williams para a [segunda edição da] revista *Blues*, de Charles Henri Ford, ele dizia o que o blues e o jazz representavam para ele na época, no contexto de sua obra poética, sugerindo que a condição e as conquistas do blues e do jazz eram análogas a suas metas modernistas¹⁷⁵ (TRACY, 1989, p. 17).

¹⁷⁵ No original: “The decade of F. Scott Fitzgerald, given the title “The Jazz Age,” was attempting to come to terms with Blacks and blues and jazz, sometimes only half seriously, as a trendy or avant-gardist pose, in part as a way of effecting a literary renaissance, and it is not surprising that William Carlos Williams, searching for a new measure and a new form to challenge the artificial forms of the past, seeking to be colloquial, and revolutionary, might be attracted to the music and what it might represent. In “For a New Magazine” (1929), Williams wrote a manifesto for Charles Henri Ford’s journal *Blues* that suggests what blues and jazz represented for him at that time in the context

O jazz parecia reunir todo um compêndio de características prezadas por parte dos modernistas, tais como “rejeição aos valores da classe média, liberdade emocional e sexual, aparente primitivismo, o conceito do artista como um ‘outsider’, disjunção e cacofonia, e a aparentemente espontânea ‘orquestração’ de uma improvisação em grupo”¹⁷⁶, escreve Tracy (ibid., p. 19), que identifica esse apreço pela improvisação no livro *Kora in Hell*, publicado por Williams em 1920.

Em *The Wedge* também encontramos alusão a outro ritmo, no poema “Rumba! Rumba!”, cuja primeira estrofe termina com “Dance, Baby, Dance!”; a segunda, com “Cha cha, chacha, cha!”; a terceira com “Dance, Baby, dance / the Cuban rumba!”.

Infelizmente, não será possível nos aprofundarmos aqui nessa relação entre poesia e música na obra de Williams; minha meta, ao apontar a presença desses poemas em *The Wedge*, é promover uma breve contextualização de “The Dance”, que é foco desta seção e no qual a questão da musicalidade é muito relevante.

Proponho agora um retorno ao artigo de Burness (“Pieter Brueghel: Painter for Poets”) por entender que ele resume bem as principais questões a serem trabalhadas no processo de análise e tradução de “The Dance”.

O poema de Williams [...] usa metrificação, *enjambements*, rimas internas, assonâncias, consonâncias e repetição de palavras e versos para criar o senso de movimento frenético encontrado na pintura de Bruegel. O primeiro e o último verso são idênticos, sugerindo o círculo em que os casais dançam. O uso frequente do participípio presente, o ritmo contínuo de palavras que terminam em “ound” (“round”, “around”, “impound”, “ground”, “sound”), o uso constante dos sons “k”, “l” e “r”, e a pontuação no meio de cada verso se unem para criar um senso de urgência e vitalidade¹⁷⁷ (BURNESSE, 1972-73, p. 160).

of his poetic work, implying that the posture and achievements of blues and jazz were another analogue to his Modernist aims”.

¹⁷⁶ No original: “improvisation and spontaneity, rejection of middle-class values, emotional and sexual freedom, seeming primitivism, the concept of the artist as ‘outsider’, disjunction and cacophony, and the seemingly spontaneous ‘orchestration’ of group improvisation”.

¹⁷⁷ No original: “Williams’ poem [...] uses meter, run-on lines, internal rhyme, assonance, consonance, and repetition of words and lines to create the sense of frenzied movement found in Bruegel’s painting. The first and last lines are identical, suggesting the circle in each the couples dance. The frequent use of present participles, the continual rhyme of words ending in ‘ound’ (‘round’, ‘around’, ‘impound’, ‘ground’, ‘soud’ [sic]), the constant use of ‘k’, ‘l’ and ‘r’ sounds, and the punctuation within individual lines combine to create a sense of urge and vitality”

Essas questões estão contempladas na tradução abaixo, feita por Paulo Henriques Britto. Essa tradução, ainda não publicada e gentilmente cedida por Britto, forneceu várias soluções que não hesitei em adotar ao fazer minha versão.

A DANÇA

1 Na grande pintura “A quermesse”, de Bruegel,
 2 eles dançam, dão voltas e voltas e
 3 voltas, os guinchos e os gritos e os
 4 pios das gaitas de fole, cornetas,
 5 rabecas de ventres redondos (tal como os
 6 copázios de vidro bem grosso que emborcam)
 7 cadeiras e ventres em desequilíbrio
 8 a girar. A chutar e a rolar no
 9 quintal, requebrando os traseiros,
 10 canelas bem sólidas pra sustentar um
 11 compasso tão pândego, a dança pulada
 12 na grande pintura “A quermesse”, de Bruegel.

Já no primeiro verso, registro uma das soluções de Britto que adotei: a substituição do conteúdo presente no aposto. Enquanto, no texto fonte, o aposto traz o nome da pintura, na tradução, ele traz o nome do pintor. Essa estratégia está relacionada à manutenção do ritmo do verso, composto por uma sequência de anfíbracos (- / -), como podemos conferir ao escandir o trecho.

1	In Brueghel’s great picture, The Kermess,	- / - \ / - - / -
1	Na grande pintura “A quermesse”, de Bruegel,	- / - - / - - / - - / -

Se puséssemos “A quermesse” no aposto, teríamos, após a pausa, um péon terceiro (- - / -). Ao trazer “de Bruegel” para esse posto, obtemos o ritmo desejado.

Vale destacar que, a princípio, a palavra “great” receberia um acento primário. Porém, a cadência do texto me leva a classificá-lo como secundário, conferindo mais destaque a /pic/, de “picture”. Sigo, assim, a mesma argumentação proposta por Charles Hartman, quando este analisa “The Dance”.

A sensação ternária dos anapestos e anfíbracos, sempre contagiosa, é aqui tão insistente que quando temos só uma sílaba não acentuada entre duas acentuadas, a leitura automaticamente compensa isso com uma pausa (“round and / around, the squeal”). Na maior parte dos casos, a pontuação ajuda a localizar essas pausas. Provavelmente, uma grande pausa se segue ao primeiro verso. Nele, “great” poderia ter um acento, mas, no momento em que esse verso é repetido ao fim do poema, a batida que se estabeleceu ganhou poder suficiente para suprimir qualquer ênfase nessa palavra. Da mesma forma, o poema às vezes muda os acentos das posições que eles teriam na fala normal (“to bear up under such / rollicking measures”)¹⁷⁸ (HARTMAN, 1980, p. 64).

Mas, como afirmam Hartman e Burness, há outros elementos em jogo no campo sonoro no poema, para além da questão acentual. Nesse verso, por exemplo, temos o /k/ de “picture” e “Kermess”, assim como o /g/ em “great” e “Brueghel”. Para Hartman, esses elementos são importantes por mostrar que, ao mesmo tempo em que o poema segue uma batida definida, ele é composto por versos que dispõem de especificidades rítmicas. Essa justaposição (ou, para usar o termo usado por Hartman, contraponto) das duas esferas se dá, em grande medida, graças ao uso do *enjambement* no poema. É o que ocorre no verso 4, também analisado por Hartman.

4 tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles / - - / - || - / - - / -

Nesse trecho, diz ele, encontram-se duas sequências rítmicas idênticas, a não ser pelo fato de que a segunda começa com uma anacruse (em música, nome dado à nota que precede o primeiro tempo forte do primeiro compasso): ele se refere ao artigo indefinido “a”, antes de “bugle”. “As unidades equilibram intrinsecamente uma à outra tanto no som como no sentido. O som de ‘tweedle’ no começo é respondido pelo ‘fiddles’ no fim. Eles limitam ‘bagpipes’ e ‘bugle’” (ibid., p. 65).

Pode ser coincidência, mas também chama minha atenção, nesse trecho, a semelhança entre “tweedle” (cantar ou assobiar de forma modulada) e “twiddle” (girar algo), termo que também teria lugar no campo semântico do poema.

¹⁷⁸ No original: “The triple-time feeling of anapests or amphibrachs, always infectious, is here so insistent that when only one unstressed syllable intervenes between stresses, the reading voice automatically compensates with a rest (‘round and / around, the squeal’). In most cases punctuation helps to locate these rests. Probably a full ‘measure’ rest follows the first line. In that line, ‘great’ might take an accent; but by the time the line is repeated as the last, the established beat has gained enough power to suppress any emphasis on the word. Similarly, the poem sometimes shifts accents from their normal speech positions (‘to bear up under such / rollicking measures’)”.

Além de levar em conta essa batida marcante que percorre o poema, assim como as particularidades sonoras que conferem identidade a cada verso, também tentei contemplar, em minha tradução, os laços que unem “The Dance” a “VIII The Wedding Dance in the Open Air”. Muitas palavras estão presentes em ambos — como “round”, “around” e “prance” — e isso me motivou a adotar as mesmas soluções nas duas traduções. Com base nisso, meu segundo verso já se distancia do de Britto. Enquanto ele traduz “the dancers go round” por “eles dançam, dão voltas”, eu optei por resgatar o verbo “rodar”, adotado em minha tradução de “VIII The Wedding Dance...”. Reproduzo os trechos abaixo para facilitar a comparação.

BRITTO

- 1 Na grande pintura “A quermesse”, de Bruegel,
- 2 eles dançam, dão voltas e voltas e
- 3 voltas, os guinchos e os gritos e os
- 4 pios das gaitas de fole, cornetas,

MACEDO

- 1 Na grande pintura “A Quermesse”, de Brueghel,
- 2 dançando eles rodam, rodando ao
- 3 redor, o guincho e o grito e a
- 4 berrata das gaitas, clarim e rabecas

Ainda nesse trecho, outra diferença entre as duas traduções se dá na abordagem do quarto verso. Motivada pelos comentários de Hartman sobre a estrutura desse trecho, que citei há pouco, minha meta era obter duas sequências rítmicas parecidas, e uma dinâmica entre a primeira palavra do verso e a última, capaz de remeter àquela que existe entre “tweedle” e “fiddles”.

Todos esses padrões rítmicos superpostos, empurrando uns aos outros como dançarinos, dão ao verso um movimento interno que nos interessa por si só. O movimento, que é próprio desse verso mas dá continuidade a uma série de versos

ritmicamente únicos, serve de contraponto e aviva a batida predominante do poema¹⁷⁹ (HARTMAN, 1980, p. 65).

Minhas primeiras tentativas giraram em torno de uma possível rima com “rabeça” ou, caso invertesse a ordem em que os instrumentos são apresentados, com “corneta” ou “clarim” (é curioso observar que, no quadro, não encontramos outros instrumentos além da gaita de fole). A busca por rimas, contudo, logo se mostrou desanimadora. Busquei, então, promover a aproximação das duas palavras por meio de aliterações. O “ronco das gaitas” traria o /r/ de rabeça, mas esse efeito ainda não era tão marcado quanto no texto fonte. Outra solução anotada foi “clamor das gaitas, rabeça e clarim”. Eventualmente, essa busca por termos que expressam sons me levou a “berro” e, graças ao *Dicionário analógico*, a “berrata”, que pertence ao mesmo grupo de “grito”, “alarido”, “celeuma”, “algazarra”. A adoção de “berrata” e “rabeça” me satisfaz porque assim temos duas palavras trissílabas, limitando duas dissílabas (“gaita” e “clarim) e pela inversão dos sons /b/ e /r/ — este último ainda possibilita um diálogo com “rodam”, “rodeiam” e “redor”.

Assim como ocorre nesse verso, o seguinte também conta com uma pausa no meio, que o divide em duas sequências rítmicas muito parecidas. A segunda parte distingue-se da primeira por não apresentar a última sílaba, átona.

5	tipping their bellies (round as the thick-	/ - - / - / - - /
5	vergam as panças (redondas tal qual	/ - - / - - / - / /

Pensei em traduzir “round as the thick-” como “curvas tal como”, obtendo assim o mesmo ritmo da primeira parte. Mas acabei optando por privilegiar “redondas”, pensando no “ound” que, como observou Bruness, aparece em “round”, “around”, “impound”, “ground” e “sound”. Na tradução, isso me incentivou a adotar palavras com sons anasalados, especialmente o /an/, que aparece na conjugação de verbos no gerúndio (“dançando”, “rodando”, “chutando”,

¹⁷⁹ No original: “All these overlapping rhythmic patterns, jostling each other like dancers, give the line an internal movement which interests us in its own right. That movement, unique to this line but continuing a series of rhythmically unique lines, counterpoints and enlivens the predominant beat of the poem”.

“rolando”), assim como alguns verbos no presente (“vergam”, “entornam”, “rebolam”) e em palavras como “panças” e “desbalanceados”.

É interessante notar como, ao fim de “The Dance”, Williams diz que os dançarinos precisam ter pernas firmes para executar “such rollicking measures” (o adjetivo, aliás, parece retomar “rolling”, no verso 8). Ou seja, o poeta está ponderando sobre o ritmo da dança, que é lúdico e desafiador. Mas também vejo, nesse trecho, um comentário sobre o poema, com sua batida perceptível, mas também brincalhona, por vezes imprevisível. “Pândego”, termo adotado por Britto em sua tradução, reflete exatamente essa sensação de algo divertido e meio instável.

11 rollicking measures, prance as they dance / - - / - || / - - /

11 compasso tão pândego, a dança pulada - / - - / - - || / - - / -

Meu problema, como dito antes, era o desejo de traduzir “prance” da mesma forma como havia traduzido em “VII the Wedding Dance in the Open Air”, para destacar as conexões entre os dois poemas. Isso me trouxe à opção abaixo:

11 compasso enrolado, marchando eles dançam - / - - / - || - / - - / -

“Enrolado” transmite a ideia de dificuldade, mas não tanto a de diversão, de brincadeira. Por outro lado, adequava-se à cadência rítmica e remetia a “rolando” (verso 8), razão pela qual concluí que, na rede de tensões que perpassa minha tradução, é uma opção satisfatória, embora se afaste um pouco do texto fonte.

Por fim, cabe mencionar mais um aspecto apontado por Hartman e que, infelizmente, não aparece com tanta clareza em minha tradução. Refiro-me à mancha gráfica do poema, que advém da regularidade no comprimento dos versos. Para Hartman, o formato retangular do texto alude à própria forma de uma tela. “Versos idênticos na primeira e na última linha reforçam a ideia de moldura”¹⁸⁰, escreve ele (HARTMAN, 1980, p. 65).

Não sei se estou tão convencida quanto a este paralelo por dois motivos: primeiro, porque essa comparação poderia se aplicar a qualquer poema sobre

¹⁸⁰ No original: “Identical first and last lines reinforce the idea of a frame”.

qualquer quadro; em segundo lugar, porque a pintura de Brueghel é horizontal, não vertical. Isso posto, há que se reconhecer que a mancha gráfica do poema de fato tem um componente geométrico.

Na tradução que proponho, o principal obstáculo para a obtenção desse efeito se deve justamente ao primeiro e último verso (“Na grande pintura ‘A quermesse’, de Brueghel”), que ficou mais comprido que os demais. Reduzi-lo, adotando, por exemplo, “quadro” em vez de “pintura”, prejudicaria o padrão rítmico. O mesmo ocorreria se adotasse “Na obra-prima ‘A quermesse’, de Brueghel”, com um agravante: há uma diferença semântica entre “uma grande pintura” e uma “obra-prima”.

Talvez uma solução fosse estender um pouco todos os outros versos, para que eles tivessem a mesma extensão do primeiro e do último. É uma possibilidade a ser explorada numa próxima oportunidade. Por enquanto, minhas tentativas nesse sentido não foram bem-sucedidas, razão pela qual o poema aqui apresentado conta com uma mancha gráfica mais irregular.

Tradução comentada de “IX The Parable of the Blind”

No poema que abre *Pictures from Brueghel*, “I Self-Portrait”, o trabalho do artista é associado a sua capacidade de observação (“the eyes red-rimmed / from over-use he must have / driven them hard”). Reencontraremos essa associação entre arte e visão nos versos que encerram “X Children’s Games”, último poema da série: “Bruegel saw it all / and with his grim / humor faithfully / recorded / it”.

Ora, o oposto da visão é a cegueira, e ela também está presente na série. É possível identificá-la em “II Landscape with the Fall of Icarus”, na forma como o fazendeiro ignora a tragédia que ocorre perto dele, ou em “IV The Adoration of the Kings”, no rosto incrédulo dos soldados, que, embora consigam ver, não conseguem entender aquilo que se passa diante de seus próprios olhos. Mas é em “IX The Parable of the Blind” que esse tema é abordado de forma mais contundente por Williams, como veremos a seguir.

14.1. A pintura *The Parable of the Blind*



Exposta no Museo di Capodimonte, em Nápoles, essa pintura é uma das mais famosas de Brueghel. A obra remete a uma parábola presente no Evangelho de Mateus, na qual é relatado um conflito entre os apóstolos e os fariseus — estes acusavam os seguidores de Cristo de não adotar uma tradição dos antigos (lavar a

mão antes de comer). Diante dessa crítica, Jesus contrapôs: não é o que entra pela boca que torna alguém impuro, e sim o que sai dela. Como sua fala scandalizou os fariseus, “Ele respondeu: “Toda a planta que não tenha sido plantada pelo meu Pai, o celeste, será arrancada. Deixai-os: são cegos a conduzir outros cegos. Se um cego guiar outro cego, ambos cairão em alguma cova” (Mt, 15: 13-14).

Brueghel já havia abordado o tema em *The Netherlandish Proverbs*, de 1559. A tela traz, ao fundo, três homens, cujas silhuetas se destacam contra o céu. O primeiro sonda o caminho com um cajado; o segundo se deixa conduzir por ele, com a mão apoiada em seu ombro; o terceiro se apoia no segundo¹⁸¹.

Os contemporâneos de Brueghel estavam familiarizados com essa referência, diz Glück (1951, lâmina 39), pois ela também constava da *Nau dos Insensatos*, poema satírico de Sebastian Brant (1457-1521) que foi um verdadeiro sucesso editorial na época.

Segundo Glück, é possível que o tema tenha sido introduzido na pintura holandesa por Hieronymus Bosch (1450-1516), que, seguindo de perto o texto bíblico, desenhou um cego conduzindo outro. Depois, Cornelis Metsys (1508-1562) se dedicou ao tema, pintando quatro cegos, como podemos ver na imagem a seguir.



¹⁸¹ Para observar os detalhes da tela, acessar o link: pt.wikipedia.org/wiki/Prov%C3%A9rbios_Neerlandeses#/media/Ficheiro:Pieter_Brueghel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg

Já Brueghel, ao retomar o tema, em 1568, decidiu retratar seis cegos. Como destaca Glück, esses homens estão dispostos na diagonal ao longo do plano da pintura. O primeiro já sofreu uma queda, e o segundo está prestes a cair sobre ele, enquanto os demais gradativamente perdem o equilíbrio.

O que Brueghel queria transmitir por meio dessa criação sublime? O fato de que ele introduziu um número maior de cegos do que qualquer um de seus predecessores sem dúvida implica que há uma ideia concreta por trás disso; provavelmente, ele estava pensando em algum desses pregadores errantes, que, na época, provinham das classes mais baixas, ou no máximo da classe dos artesãos, e frequentemente conseguiam atrair um vasto número de seguidores de certas seitas, tornando-se assim o líder ignorante de uma multidão ignorante. Religioso como era, Brueghel não via nesses pregadores a verdadeira fé, mas sim a superstição cega. Aqui, ele permanece fundamentalmente fiel ao espírito da parábola bíblica¹⁸² (GLÜCK, 1951, lâmina 39).

Vale mencionar a presença de algumas referências religiosas no quadro: a igreja de St Anne Pede, localizada na vila de Dilbeek, Bélgica, e o crucifixo que um dos cegos (o segundo, da esquerda para a direita) traz sobre o peito.

Mara Aparecida Magero Galvani e João Claudio Arendt oferecem outra possibilidade de leitura para esse quadro no artigo “O riso medieval na obra de Peter Bruegel”, no qual associam o trabalho do pintor às reflexões de Erasmo de Roterdã, François Rabelais e Michel de Montaigne.

O homem, nas pinturas do artista flamengo, vive desprotegido, em um mundo inclemente, à espera da concretização das utopias. Ambíguo, disforme, rústico, manco, cego, anão ou gigante, em Bruegel, o povo [...] habita a cultura cômica popular, participa do riso e do carnaval — sua própria vida é carnavalizada, dança, joga e come na praça” (GALVANI e ARENDT, 2016, p. 141).

Ainda segundo os autores, na Idade Média e no Renascimento, “a concepção grotesca do corpo que ocupa lugar nos espaços públicos [...] é uma forma de riso” (ibid). E, no quadro sobre os cegos, especificamente, Brueghel mostra “o homem muito mais como um ser imperfeito do que uma réplica de Deus, por isso,

¹⁸² No original: “What did Brueghel mean by this sublime creation? The fact that he has introduced a larger number of the unfortunate blind men than any of this predecessors no doubt implies that there was a concrete idea behind it; probably he was thinking of one of those wandering preachers who, in his day, risen from the lower classes, or at most from the artisan class, so often succeeded in attracting great crowds of followers of certain sects, thus becoming the ignorant leader of an ignorant multitude. Religious as Brueghel was himself, he did not see in such preachers true faith but rather blind superstition. He remains here fundamentally faithful to the spirit of the gospel parable”.

os estropiados, pedintes, inválidos e bobos também se misturam à multidão [...] e passam a ocupar o lugar do riso, integrando-se às festas” (ibid., p. 144).

Em Argan encontramos uma leitura que vai contra as duas posições apresentadas anteriormente, a de Glück e a dos pesquisadores brasileiros. Para o historiador italiano, não há em Brueghel a contraposição entre comédia e tragédia, tal como essas categorias foram definidas por Aristóteles em sua *Poética*¹⁸³.

[O mundo de Brueghel] não é o mundo do cômico, mas o mundo em geral — trágico e cômico ao mesmo tempo, porque, se a distinção entre essas categorias é possível numa vida pensada como racionalidade, em que seria nítida a discriminação entre universal e contingente, ela é, ao contrário, absolutamente impossível numa vida concebida como irracionalidade pura; e essa, com efeito, é a concepção de Brueghel (ibid., p. 461).

Em relação ao aspecto religioso, apontado por Glück, Argan defende que as pinturas de Brueghel não são religiosas, e sim laicas (ibid. p. 460), e que o humanismo do pintor se manifesta, entre outras formas, no distanciamento entre a arte e suas finalidades religiosas.

No mundo de Bruegel não há escolha: todos são da mesma maneira insensatos e cegos, tanto mais passivamente escravos do destino quanto mais se esforçam para mudá-lo com a malícia e a fraude, porque é destino dos homens ser maliciosos e fraudulentos. [...] Monarcas, bispos, militares, burgueses, aldeões, todos são portadores da mesma culpa e da mesma sorte. O quadro dos *Cegos* é quase emblemático: o primeiro cai, e todos os outros inevitavelmente cairão, e não por uma lógica de causas e efeitos, mas por uma mera e no entanto fatal concatenação de acidentes” (ibid., pp. 461-461, grifo no original).

Embora o livro de Glück fosse uma das principais fontes de Williams, me parece que o poema “IX The Parable of the Blind” tem mais pontos em comum com essa análise feita por Argan. Ou seja, que em vez de apresentar uma crítica dirigida a um grupo específico (os falsos líderes religiosos, por exemplo), o poema alude a uma cegueira geral, que afeta a todos seres humanos, sem exceção. Essa questão será desenvolvida na seção seguinte.

¹⁸³ Na *Poética*, em 1448a, ao distinguir as espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação, Aristóteles explicita a diferença que separa a tragédia da comédia: “procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”. Mais adiante, ao apresentar a definição de tragédia, o filósofo comenta que ela não é “imitação de homens, mas de ações e de vida” (1450a) e que um de seus elementos consiste “em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente” (1450b). A tragédia, portanto, estaria mais próxima desse “universal” mencionado por Argan no trecho citado, enquanto a comédia seria indicada para a observação do “contingente”.

14.2. Os poemas

IX THE PARABLE OF THE BLIND

IX A PARÁBOLA DOS CEGOS

1	This horrible but superb painting	Este quadro horrível mas soberbo
2	the parable of the blind	a parábola dos cegos
3	without a red	sem nada ver-
4	in the composition shows a group	melho na composição traz um grupo
5	of beggars leading	de pedintes guiando
6	each other diagonally downward	um ao outro na descida diagonal
7	across the canvas	pela tela
8	from one side	de um lado
9	to stumble finally into a bog	para enfim tombar num brejo
10	where the picture	onde a pintura
11	and the composition ends back	e a composição acaba atrás do
12	of which no seeing man	qual ninguém vidente
13	is represented the unshaven	é representado os rostos
14	features of the des-	por barbear dos des-
15	titude with their few	afortunados com suas parcas
16	pitiful possessions a basin	míseras posses uma bacia
17	to wash in a peasant	para se lavar um humilde
18	cottage is seen and a church spire	chalé à vista e um campanário
19	the faces are raised	as faces se erguem
20	as toward the light	em busca da luz
21	there is no detail extraneous	nenhum detalhe é extrínseco
22	to the composition one	à composição um

23	follows the others stick in	segue o outro cajado na
24	hand triumphant to disaster	mão triunfante rumo ao desastre

Em primeiro lugar, me parece importante pontuar que, dentre todos os poemas da série, esse é o único que recebe ajustes significativos entre a primeira versão, publicada em *The Hudson Review*, e a segunda, publicada em livro. Fica mais fácil visualizar essas mudanças com os poemas lado a lado.

	1ª versão	2ª versão
	BRUEGHEL: 8	IX THE PARABLE OF THE BLIND
1	The parable of the Blind	This horrible but superb painting
2	without a red	the parable of the blind
3	in the composition shows a group	without a red
4	of beggars leading	in the composition shows a group
5	each other diagonally downward	of beggars leading
6	across the canvas	each other diagonally downward
7	from one side	across the canvas
8	to stumble finally into a bog	from one side
9	where the picture	to stumble finally into a bog
10	and the composition ends back	where the picture
11	of which no seeing man	and the composition ends back
12	is represented	of which no seeing man
13	the unshaven features of the des-	is represented the unshaven
14	titute with their	features of the des-
15	few pitiful possessions	titute with their few
16	a basin to wash in	pitiful possessions a basin
17	a peasant's cottage are seen	to wash in a peasant
18	and a church spire	cottage is seen and a church spire

19	the faces are raised as toward	the faces are raised
20	the light no detail	as toward the light
21	extraneous to the compos-	there is no detail extraneous
22	ition one following the other	to the composition one
23	tentative stick in	follows the others stick in
24	hand triumphant to disaster	hand triumphant to disaster

A maior mudança diz respeito à inclusão do primeiro verso: “This horrible but superb painting”. Esse acréscimo faz com que os versos das quatro primeiras estrofes mudem de posição, por exemplo: “without a red”, que era o segundo verso em “Brueghel: 8” passa a ser o terceiro em “IX The Parable of the Blind”. Mas, fora isso, os versos permanecem iguais.

No meio do poema, porém, isso muda. Na primeira versão, o verso 12 (“is represented”) terminava com uma pausa. No livro, além de ser deslocado da 12ª para a 13ª linha, esse verso ganha um *enjambement* (“is represented the unshaven”). A partir desse ponto, vemos que Williams modifica bastante a posição em que corta cada verso. Na maior parte das vezes, os ajustes resultam na substituição de versos que terminavam com uma pausa por versos que acabam com um corte abrupto, o que mostra como Williams buscava deliberadamente promover uma dissonância entre o campo visual e o campo sonoro do texto. Vejamos como esse processo se dá nas estrofes abaixo, observando a posição das pausas (||).

1ª versão (<i>The Hudson Review</i>)	2ª versão (<i>Pictures from Brueghel</i>)
10 and the composition ends back	where the picture
11 of which no seeing man	and the composition ends back
12 is represented	of which no seeing man
13 the unshaven features of the des-	is represented the unshaven
14 tute with their	features of the des-
15 few pitiful possessions	tute with their few

16	a basin to wash in	pitiful possessions a basin
17	a peasant's cottage are seen	to wash in a peasant
18	and a church spire	cottage is seen and a church spire

Note-se que, na versão inicial, a pausa sonora coincide com o fim do verso cinco vezes, ao longo desse trecho. Na versão posterior, isso não ocorre nenhuma vez. Todos os versos terminam com um *enjambement*.

Para não incorrer em um erro, achando que os ajustes efetuados por Williams visaram sempre a inserção de novos *enjambements*, é preciso destacar que, na penúltima estrofe do poema, o poeta promove o efeito inverso: ele suprime dois *enjambements* na nova versão do texto. Um deles, aliás, era bem radical, consistindo no corte da palavra “composition”.

19	the faces are raised as toward	the faces are raised
20	the light no detail	as toward the light
21	extraneous to the compos-	there is no detail extraneous
22	ition one following the other	to the composition one
23	tentative stick in	follows the others stick in
24	hand triumphant to disaster	hand triumphant to disaster

Com essas alterações em mente, podemos investigar de que maneira os ajustes se relacionam com a carga semântica do poema.

A mudança mais significativa, como mencionado antes, diz respeito ao acréscimo de um verso no início do texto: “This horrible but superb painting”. “This” — este, esta. Um pronome demonstrativo que assinala a proximidade de quem fala. O eu lírico, portanto, está perto do quadro, pode vê-lo. Mas nós, os leitores, não temos acesso direto à imagem. Em uma palavra, “this”, selamos um pacto: ele vai descrever, e nós confiamos em sua descrição.

Curiosamente, o eu lírico começa seu relato remetendo não a algo que possa ser visto, mas sim a uma ausência: “without a red”. Esse *enjambement* soa ainda mais abrupto na segunda versão, já que nela o corte não é apenas de um verso para outro, mas de uma estrofe para outra. Williams nos deixa com uma informação incompleta em mãos. Em inglês, o adjetivo vem antes do substantivo, portanto faz

sentido supor que virá no verso seguinte um nome capaz de dar corpo e forma a esse vermelho flutuante. No entanto, a expectativa do leitor é frustrada assim que seus olhos pulam para a próxima estrofe:

2ª versão (Pictures from Brueghel)

- 1 This horrible but superb painting
 2 the parable of the blind
 3 without a red
 4 in the composition shows a group

“Red” não era um adjetivo, como poderíamos imaginar, e sim um substantivo. Referia-se à cor, pura e simples. O objeto que esperávamos ver é rapidamente subtraído, por meio de uma virada na classe gramatical.

Obter um efeito parecido em português não é tão simples. Diante dessa tarefa, decidi trazer para a tradução um *enjambement* que não consta no texto fonte: a palavra “vermelho” foi cortada na metade. Assim, da primeira sílaba do adjetivo, foi possível extrair o verbo “ver”. E o verso resultante dessa estratégia está em plena consonância com o tema do poema: “sem nada ver-”.

- | | | |
|---|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1 | This horrible but superb painting | Este quadro horrível mas soberbo |
| 2 | the parable of the blind | a parábola dos cegos |
| 3 | without a red | sem nada ver- |
| 4 | in the composition shows a group | melho na composição traz um grupo |

Certamente contou a favor dessa decisão descobrir que, na primeira versão do poema, havia duas palavras cortadas pela metade (“des-titute” e “composition”), assim como a constatação de que Williams havia incluído novos *enjambements* ao reescrever seu poema.

Esse “red” não é a única imagem a ser sugerida e imediatamente subtraída ao longo de “IX The Parable of the Blind”. Na sexta estrofe, somos apresentados a um “peasant”, um camponês, que mal surge e, tal qual uma miragem, já some de

vista. Isso porque o verso seguinte começa com “cottage” e, assim, outra imagem se forma: “peasant cottage”, um chalé camponês.

Dessa vez, felizmente, foi possível preservar essa ambivalência em português, graças à tradução de “peasant” por “humilde”, termo que pode ser tanto um adjetivo quanto substantivo (aquele que é pobre ou de condição modesta, segundo o dicionário *Aulete*).

16	pitiful possessions a basin	miseras posses uma bacia
17	to wash in a peasant	para se lavar um humilde
18	cottage is seen and a church spire	chalé à vista e um campanário

Esse jogo que Williams parece nos propor ao longo do poema, sugerindo imagens que não se concretizam ou mesmo se dedicando a descrever o que não aparece no quadro (“without a red / in the composition”, versos 3 e 4, “no seeing man is represented”, versos 12 e 13) se alinha à questão temática da cegueira.

O poeta nos guia através de uma experiência visual bastante ambígua, cheia de contradições. Somos informados da ausência do vermelho, mas permanecemos ignorantes acerca das cores que estariam de fato presentes. Sabemos que há um grupo de cegos, mas não temos condições de saber quantos eles são, exatamente. Além disso, a sequência de *enjambements* torna o próprio texto um terreno acidentado, e seguimos o eu lírico aos tropeços, assim como tropeçam os cegos do quadro, prestes a cair em um lamaçal.

Já que Argan nos remeteu à *Poética* de Aristóteles na seção anterior, ao comentar a pintura de Brueghel, parece propício lembrar o que o filósofo grego disse, na mesma obra, acerca da capacidade que a poesia tem de sugerir imagens. Sua orientação era para que os poetas ordenassem as fábulas e compusessem as falas das personagens “tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição” (1455a). Ou seja, desde a Antiguidade se reconhece (e valoriza) a capacidade que a poesia tem de evocar imagens, fazendo com que a audiência visualize aquilo que é contado, “como se estivesse presente”.

Ora, os versos de Williams transmitem a sensação de que o leitor está na presença do quadro citado. Ao mesmo tempo, buscam a contradição. E isso fica

mais evidente quando comparamos o texto com a pintura e podemos constatar que, diferentemente do que foi informado pelo eu lírico, a tela tem, sim, vermelho.

A cor está presente nas meias de um dos cegos, assim como na blusa de outro, que ostenta um crucifixo dourado sobre o peito. Numa tonalidade mais escura, quase vinho, a cor também aparece na camisa do primeiro cego, que já caiu na vala. No livro de Glück a que tive acesso e que traz uma reprodução do quadro, esses elementos aparecem em vermelho.

Seria possível argumentar que, de fato, os tons predominantes na pintura são o cinza e o azul. O céu é nublado, cor de chumbo, assim como são cinzas as paredes da igreja ao fundo. Contudo, Williams demonstrou, nos poemas que escreveu sobre o pintor, ser um observador extremamente atento a detalhes. Nos versos de “III The Hunters in the Snow”, por exemplo, o poeta descreve até a imagem de um cervo que aparece na placa da estalagem, algo tão sutil que dificilmente chamaria nossa atenção de imediato, mas que dialoga com o contexto geral do quadro, ao remeter à história de São Humberto, patrono dos caçadores.

Diante disso, é difícil sustentar que Williams tenha simplesmente ignorado a presença da cor vermelha na pintura sobre os cegos. Avaliemos outra possibilidade: a de que, ao fornecer enfaticamente, já no início do poema, uma informação falsa, Williams promove uma colisão intencional com o quadro.

Uso o termo colisão pensando na forma como Eisenstein o utiliza para falar de montagem cinematográfica: “Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, *surge* um conceito” (EISENSTEIN, 1994, p. 159, grifo no original). O texto, aliás, é todo permeado por colisões entre conceitos que apontam em direções opostas, como “horrible” e “superb” (verso 1), “beggars leading” (verso 5), “triumphant” e “disaster” (verso 24), sem falar de “light” (verso 20), que contrasta com a escuridão associada à cegueira; além disso, “the faces are raised” (verso 19), mas eles caminham “diagonally downward” (versão 6).

Penso, ainda, em um ensaio de Karl Eric Schøllhammer, no livro *Além do visível — O olhar da literatura*, no qual ele aborda o encontro entre um tríptico de Bosch e um conto de Antonio Tabucchi, apresentados numa edição portuguesa. “O texto de Tabucchi não fala diretamente do quadro de Bosch e não tenta de maneira alguma analisá-lo ou explicá-lo”, escreve Schøllhammer (2016, p. 49).

O texto não é uma legenda e nem pretende ser um guia para a contemplação do tríptico, mas conversa conscientemente com a pintura de Bosch, e comenta, de modo análogo — i.e., defrontando-se com as mesmas questões que mobilizaram a criação de Bosch —, a problemática da obra. Dessa forma, a relação entre as duas obras catalisa um efeito que só pode ser entendido como uma terceira posição, o resultado de um novo encontro que nem a pintura nem o conto por si só podem produzir. Texto e imagem não se comunicam diretamente entre si como um signo e seu referente, a expressão e seu conteúdo, mas como dois significantes que, em virtude de sua proximidade, apontam juntos para uma terceira interpretação (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 49).

Eis uma possível interpretação: a de que a comparação do poema com o quadro revela ao leitor a malícia do eu lírico. E mais: a confiança que depositamos nele. Vivenciamos, assim, diretamente, a mensagem da parábola bíblica, e percebemos que certo tipo de cegueira nos atingiu. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, a consciência da cegueira pode atualizar nossa visão sobre nós mesmos, promovendo um olhar crítico sobre nossa suposta autonomia.

É nesse aspecto que vejo pontos em comum entre o poema de Williams e a leitura de Argan. O historiador observa que, no mundo de Brueghel, “todos são da mesma maneira insensatos e cegos” (ARGAN, 1999, p. 460). Williams nos leva a experimentar diretamente essa cegueira que nasce da crença em palavras alheias.

Não é meu intuito sugerir uma semelhança excessiva entre os pontos de vista de Williams e Argan, que partem da mesma obra com repertórios e objetivos muito distintos. A abordagem de Argan busca privilegiar os diálogos que cada artista estabelece com as principais forças artísticas e filosóficas de sua própria época, enquanto Williams não demonstra desejo de ver a obra tal como um contemporâneo de Bruegel a veria — ele destaca aspectos do quadro a partir de sua sensibilidade de homem moderno.

Ainda assim, a leitura de Argan me ajuda a encontrar nas pinturas de Bruegel algo que também consigo visualizar nos poemas de Williams: a recusa à busca pela essência das coisas, à forma abstrata, à transcendência. O interesse se volta para aquilo que é contingente e comunica uma experiência decididamente humana, restrita ao horizonte da vida terrena, sem evasões.

Para chegar a essa hipótese, porém, precisamos que as duas obras funcionem em conjunto, confrontando-se mutuamente, colidindo. Em vez de entender a éfrase como uma “legenda” do quadro, parece mais produtivo considerar que estamos diante de duas obras de arte, a pintura e o poema, unidas por uma rede de tensões, onde as forças acionadas por cada uma ora convergem,

ora divergem. Temos, por assim dizer, “Pictures from Williams” dialogando com “Pictures from Brueghel”.

Na tradução, tentei levar essa possibilidade de leitura em conta e buscar soluções que também proporcionem o que Schøllhammer chama de “terceira interpretação”. Também pareceu importante preservar certas ambiguidades presentes no texto fonte, assim como a estranheza da quarta e da quinta estrofes, onde a leitura se torna particularmente acidentada. Note-se, por exemplo, a conjugação do verbo “to end” (verso 11), no trecho abaixo.

9	to stumble finally into a bog	para enfim tombar num brejo
10	where the picture	onde a pintura
11	and the composition ends back	e a composição acaba atrás da
12	of which no seeing man	qual ninguém vidente

Minha leitura inicial foi a de que, após o brejo, a pintura e a composição acabam. Só posteriormente atentei para o fato de que o verbo estava no singular. O sujeito, portanto, era a composição. Mas, nesse caso, como o verso 10 (“where the picture”) se conecta com os demais? É tentador limar esse tipo de aresta numa tradução, mas, neste trabalho, tentei me ater ao princípio de Henri Meschonnic, citado assim por Paulo Henriques Britto: “*traduzir o mercado pelo mercado, o não mercado pelo não mercado*” (BRITTO, 2012, p. 67, grifo no original). “Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional” (ibid.). Adotei o mesmo princípio ao me deparar com o termo “extraneous” (verso 21).

21	there is no detail extraneous	nenhum detalhe é extrínseco
22	to the composition one	à composição um
23	follows the others stick in	segue o outro cajado na
24	hand triumphant to disaster	mão triunfante rumo ao desastre

De modo geral, Williams adota um vocabulário simples, coloquial. Por isso mesmo, fica patente quando o autor recorre a um termo de registro mais

elevado, como ocorre nesse trecho. Traduzir “extraneous” como “estranho” faria com que o termo não soasse suficientemente... estranho. Optou-se, assim, por “extrínseco”, uma palavra que também se sobressai em português.

Lido isoladamente, esse verso soa algo programático. Podemos identificar nele um dos pilares do projeto estético de Williams: para ele, cada detalhe importa. Dentre os vários aspectos que o aproximam de Brueghel, talvez esse seja o mais fácil de visualizar: os dois, cada um à sua maneira, dedicaram um olhar atento a detalhes que passariam despercebidos. Muitas vezes, trouxeram para primeiro plano aquilo que era considerado banal e, assim, chamaram a atenção para as muitas hierarquias e normas que entram em ação quando vemos (ou deixamos de ver) algo.

Justificadas minhas escolhas, vejamos como elas se afastam ou se aproximam daquelas feitas por José Paulo Paes em sua tradução de “IX The Parable of Blind”. Ambas seguem abaixo.

PAES

IX A PARÁBOLA DOS CEGOS

1 Esta horrível mas soberba tela
 2 a parábola dos cegos
 3 sem vermelho algum
 4 na composição mostra um bando
 5 de mendigos um a
 6 guiar o outro atravessando
 7 diagonalmente o quadro
 8 desde um lado
 9 para tropeçar enfim num charco
 10 onde a pintura
 11 e a composição terminam atrás
 12 do qual nenhum homem vidente
 13 é representado os rostos

MACEDO

IX A PARÁBOLA DOS CEGOS

Este quadro horrível mas soberbo
 a parábola dos cegos
 sem nada ver-
 melho na composição traz um grupo
 de pedintes guiando
 um ao outro na descida diagonal
 pela tela
 de um lado
 para enfim tombar num brejo
 onde a pintura
 e a composição acaba atrás do
 qual ninguém vidente
 é representado os rostos

14	sem barbear dos in-	por barbear dos des-
15	digentes com seus poucos	afortunados com suas parcas
16	e miseráveis pertences vê-se	míseras posses uma bacia
17	uma bacia de lavar numa casinha	para se lavar um humilde
18	campônia e a ponta de uma torre de igreja	chalé à vista e um campanário
19	as faces estão erguidas	as faces se erguem
20	como que para a luz	em busca da luz
21	não há nenhum detalhe estranho	nenhum detalhe é extrínseco
22	à composição cada um	à composição um
23	segue os outros bordão	segue o outro cajado na
24	na mão triunfante até o desastre	mão triunfante rumo ao [desastre

Começo a comparação dando continuidade a dois aspectos que acabo de comentar: um, a conjugação estranha do verbo “to end”; outro, o uso da palavra “extraneous”. Em ambos casos, seguindo as ideias de Meschonnic, optei por soluções que resultam em um texto mais marcado. Mantive a conjugação do verbo no singular, enquanto Paes adotou o plural. E traduzi “extraneous” por “extrínseco”, enquanto Paes optou por “estranho”. Minha tradução também é mais marcada no fim da primeira estrofe, devido ao corte da palavra “vermelho”.

Também vejo algumas diferenças no que diz respeito à concisão. Considerei um bom desafio buscar, sempre que possível, construções mais curtas que aquelas já adotadas por Paes. Assim, frente a “miseráveis pertences”, proponho “míseras posses” (verso 16), por exemplo. No verso 9, a tradução de Paes apresenta nove sílabas, e a minha, sete.

9	para tropeçar enfim num charco	-- \ - / - - - / -
9	para enfim tombar num brejo	-- / - / - / -

Um dos riscos que enfrentamos na busca por concisão é a perda de conteúdo semântico. Creio que isso acontece na tradução de Paes, na segunda estrofe. Williams descreve o movimento dos cegos, no verso 6, como “diagonally downward”. Ao traduzir esse trecho, Paes menciona que a travessia se dá diagonalmente, mas suprime a ideia de descida. Perde-se, assim, o contraste com “the faces are raised” (verso 19). Do ponto de vista formal, perde-se a aliteração do /d/ que marca o verso.

Aliás, alguns trechos do poema apresentam suas próprias especificidades no campo sonoro (tal como observou Hartman ao analisar “The Dance”). À aliteração de “diagonally downward” (verso 6), por exemplo, segue-se uma ênfase no /k/, com “across the canvas” (verso 7). Tentei preservar esse efeito, por exemplo, propondo uma rima interna no verso 7: “pela tela”. Mas nem sempre isso foi possível. Na primeira estrofe, há uma recorrência do /p/: “superp”, “painting”, “parable”. O mesmo ocorre na sexta, com “pitiful”, “possessions”, “peasant”, “spire”. Essas aliterações não aparecem em minha tradução. Na de Paes, há um eco entre “campônia” e “ponta” (sexta estrofe, verso 18), mas, nesse verso, particularmente, acho que a tradução dele está muito extensa: “a church spire” se converte em “a ponta de uma torre de igreja”.

Tradução comentada de “X Children’s Games”

O último poema da série se diferencia dos demais por contar com três partes. Em todas elas, há menção a jogos e brinquedos que aparecem na pintura de Brueghel. Por exemplo: piões, perna-de-pau, cabra-cega, cinco-marias... Mas cada parte foca num aspecto específico. A primeira oferece ao leitor uma noção do ambiente (“This is a schoolyard / crowded / with children / of all ages near a village / on a small stream / meandering by”). Já a segunda praticamente traz uma lista de jogos (“blindman’s-buff follow the / leader stilts / high and low tipcat jacks”). Na terceira, o tom é mais reflexivo, para não dizer pessimista. E a série termina com uma menção ao pintor, que “with his grim / humor faithfully / recorded / it”.

15.1. A pintura *Children’s Games*



“Uma cidade inteira é entregue às crianças para que se divirtam, nenhum adulto à vista”¹⁸⁴, escreve Glück (1951, lâmina 11) acerca de *Children’s Games*.

¹⁸⁴ No original: “A whole town is given up to the children for their amusements, not a grown-up person is to be seen”.

Feita em 1560, a pintura traz mais de 200 crianças, que se divertem com cerca de 90 brincadeiras diferentes, várias delas ainda populares entre as crianças do século XXI: cabra-cega, cabo de guerra, pula carniça, cinco-marias, pedra papel tesoura, esconde-esconde etc.¹⁸⁵.

A perspectiva é aérea. Vemos, de cima para baixo, uma rua larga, que traça uma diagonal pelo quadro, ligando a extremidade inferior esquerda, onde duas meninas brincam com ossos¹⁸⁶ (aparentemente vértebras de algum animal) à extremidade superior direita, onde vemos a silhueta de uma catedral ou torre. A rua atravessa um ambiente claramente urbano, com construções altas, bem próximas umas das outras. Mas, no lado esquerdo da tela, a paisagem se abre para um ambiente mais rural, com construções mais baixas e esparsas, algumas árvores e um córrego, que corre paralelo à rua.

Assim como ocorre em outras duas pinturas de Brueghel do mesmo período, *The Battle Between Carnival and Lent* (1559) e *The Netherlandish Proverbs* (1559), a apresentação das figuras não segue nenhuma ordem narrativa. Como observa a historiadora de arte Amy Orrock, “as representações de jogos têm todas tamanho parecido e os eventos que ocorrem no centro da pintura não parecem ter mais importância do que aqueles localizados nos cantos”¹⁸⁷ (ORROCK, 2012, § 1¹⁸⁸). Segundo ela, isso incentiva dois movimentos conflitantes diante da obra: ao mesmo tempo em que nosso olhar é estimulado a circular pela vastidão do ambiente, há um convite para que ele se detenha em cada grupo de crianças e, assim, possa acompanhar a ação dramática que ali se desenrola.

As crianças também têm um papel proeminente em *The Battle Between Carnival and Lent*, observa Glück, sugerindo que talvez Brueghel tenha tirado daí a ideia de fazer um quadro protagonizado por elas, com seus brinquedos e jogos.

¹⁸⁵ Para observar os detalhes da tela, acessar o link:

<https://artsandculture.google.com/asset/children%E2%80%99s-games-pieter-bruegel-the-elder/COEeZWQPOI2Yjg>

¹⁸⁶ Segundo a lista de jogos apresentada por Sandra Hindman no artigo “Pieter Bruegel’s Children’s Games, Folly and Chance”, as meninas brincam de *knucklebones*, também conhecido como *Jacks*. Em português, esse tipo de jogo é conhecido como cinco-marias. Em linhas gerais, consiste em jogar uma peça para o alto, pegar uma das que estão no chão e recolher a peça que foi lançada, enquanto ela ainda está no ar. E assim fazer, repetidamente, até conseguir pegar todas as peças do chão.

¹⁸⁷ No original: “Despite these compositional structures, there is no sense of narrative order to Brueghel’s collection. The game motifs are all of a similar size and events at the center of the picture appear no more charged with importance than those at its edges”.

¹⁸⁸ O artigo está online e não apresenta número de páginas, portanto a citação indica o número do parágrafo em que a informação se encontra.

Glück também levanta outra possibilidade: a de que *Children's Games* integrasse uma série de pinturas sobre as Idades do Homem, cada uma delas dedicada a um estágio específico do desenvolvimento humano. No caso, estaríamos diante da tela que representava a *Infantia*, diz ele, remetendo à interpretação dada por Erica Tietze-Conrat. Além dela, outros pesquisadores viram na obra esse tipo de alegoria.

Tolnay, por exemplo, viu o quadro como um símbolo do verão, parte de um ciclo de pinturas dedicadas a diversões sazonais, e Jan Van Lennep viu em *Children's Games* a representação de uma Era Dourada na qual as crianças encarnavam a noção de inocência, frisa Sandra Hindman no artigo “Pieter Bruegel’s Children’s Games, Folly and Chance”.

Hindman se alinha a outra vertente, que vê nessa tela de Brueghel uma crítica à insanidade inerente aos homens. Um dos argumentos nesse sentido diz respeito às semelhanças entre *Children's Games*, *The Battle Between Carnival and Lent* e *The Netherlandish Proverbs* — segundo ela, as três obras expõem situações relacionadas à irracionalidade humana. Apoiando-se na análise proposta por Carl Gustaf Stridbeck, diz que ele “demonstrou que jogos específicos eram metáforas para o engano, a vaidade e a presunção, posturas que emblemistas do século XVII, especialmente Jacob Cats, classificaram como insanas”¹⁸⁹ (HINDMAN, 1981, p. 448). Dois exemplos: o garoto soprando bolhas de sabão no canto esquerdo da tela seria um lembrete tanto da transitoriedade da vida como do apego a bens materiais (ganância), enquanto aqueles que se divertem com pernas de pau seriam um símbolo do comportamento presunçoso (ibid., p. 463).

Além disso, como vimos anteriormente, vários quadros de Brueghel fazem alusão ao universo literário da época, e, a partir disso, Hindman propõe uma associação entre *Children's Games* e o prólogo de uma obra do século XIV, chamada *Abele spelen*. Nesse texto, os jogos das crianças são comparados ao teatro: as brincadeiras seriam uma forma de imitar o mundo adulto¹⁹⁰, que, por sua vez, é permeado por ignorância e trapaça. Na pintura, vemos de fato crianças dedicadas a imitar atividades da vida adulta, e Hindman destaca dentre essas cenas a do

¹⁸⁹ No original: “Stridbeck further demonstrated that specific games were metaphors for deceit, vnglory, and presumption, postures that the seventeenth-century emblematisers, specially Jacob Cats, classed as folly”.

¹⁹⁰ Hindman observa que, em holandês, usa-se a mesma palavra, “spel”, tanto para se referir a “jogo” como a “representação teatral”. O nome do quadro em holandês, *Kinderspelen*, oferece, portanto, essa dupla leitura (HINDMAN, 1981, p. 464).

casamento de mentirinha. Enquanto a primeira parte de *Abelen spelen* apresenta um romance digno de conto de fadas, diz ela, a segunda se volta para a desilusão com a vida a dois, marcada por desentendimentos e traição por parte das mulheres. A audiência de Brueghel, diz Hindman, estaria ciente dessas conexões e, portanto, apta a ver a tela como um palco onde a debilidade moral da sociedade é exposta.

Como veremos na próxima seção, a leitura que Williams faz de *Children's Games* parece se alinhar a esse olhar pessimista para o ser humano. Na terceira parte do poema, particularmente, Williams identifica nas cenas apresentadas por Brueghel uma crítica à violência que se manifesta nas relações sociais.

Mas o quadro permite outras leituras, e uma delas vai no caminho oposto, identificando nas ações das crianças uma série de exemplos positivos, completamente de acordo com os preceitos pregados por educadores humanistas no século XVI. Essa é a visão que Amy Orrock defende no artigo “Homo ludens: Pieter Bruegel's Children's Games and the Humanist Educators”.

Segundo ela, a interpretação dessa pintura é especialmente desafiadora graças a seu ineditismo temático: suas únicas precursoras são as pequenas imagens de jogos sazonais que enfeitam as margens de manuscritos de Ghent-Bruges (nome dado a um grupo de escribas que atuou nas últimas décadas do século XV e nas primeiras do XVI, nas cidades de Ghent e Bruges, produzindo manuscritos decorados com iluminuras luxuosas, que eram altamente valorizadas por autoridades eclesiásticas e príncipes)¹⁹¹. Na ausência de um repertório tradicional que ajudasse a decifrar a obra, as análises acabaram se dividindo nas vertentes já citadas, assim descritas (e criticadas) por Orrock:

A rotulação e classificação dos jogos foi abraçada com entusiasmo por folcloristas, etnógrafos e historiadores da infância, para os quais *Children's Games* representa uma fonte indispensável para a reconstrução das especificidades das brincadeiras no início da era moderna. Uma segunda abordagem foi a da interpretação temática, em que pesquisadores tentaram associar *Children's Games* a uma série de alegorias tradicionais da história da arte, tais como as Estações ou as Idades do Homem. Essas tentativas foram mal-sucedidas, pois a pintura contém jogos que são praticados ao longo do ano inteiro e, portanto, resistem a ser categorizados como representação de uma estação particular, e não há outros trabalhos de Bruegel que deem suporte à ideia de que *Children's Games* pertença a uma série de pinturas sobre as Idades do Homem. Leituras iconológicas representam uma terceira forma de abordagem. Aqui os pesquisadores tentam “decifrar” o significado dos jogos desenhados por Bruegel comparando-os a emblemas holandeses do século XVII. Combinando a descrição

¹⁹¹ Fonte: enciclopédia Britannica. Disponível em: www.britannica.com/art/Ghent-Bruges-school

de jogos e brinquedos com lemas e textos que moralizam tanto o comportamento dos jovens como o dos adultos, esses livros holandeses de emblemas parecem oferecer uma chave para a compreensão dos significados ocultos por trás das imagens de brincadeiras. [...] Essas leituras iconológicas moralizantes se tornaram dominantes na historiografia de *Children's Games*, apesar da óbvia falha metodológica que é usar emblemas do século XVII para decifrar pinturas do século XVI ¹⁹² (ORROCK, 2012, § 2).

Como alternativa a essas abordagens, ela propõe um resgate de documentos, textos e outras imagens produzidos no século XVI para investigar o tipo de reação que *Children's Games* pode ter despertado junto a sua audiência original. A partir de inventários, por exemplo, Orrock constata que a obra de Brueghel era adquirida principalmente por membros da classe mercante erudita da Antuérpia, e que suas telas eram expostas, geralmente, em espaços privados destinados ao convívio social, tais como sala de jantar. Isso, segundo ela, permite supor que os quadros eram apreciados de forma comunitária, mediante convite, por pessoas que compartilhavam uma série de valores.

Detentores de qualidades formais que estimulam perguntas, mais do que dão respostas, é provável que nesse tipo de ambiente os complexos painéis de Brueghel tenham funcionado como *conversation pieces*, provendo um foco para debate durante reuniões de pessoas de mentalidade parecida ¹⁹³ (ibid., § 4).

Orrock está, portanto, chamando a atenção para a influência exercida por essa patronagem na criação e recepção de um bem cultural ¹⁹⁴. De volta a Brueghel,

¹⁹² No original: “The labelling and classifying of the games has been enthusiastically undertaken by folklorists, ethnographers, and historians of childhood, for whom *Children's Games* represents an indispensable source in reconstructing the specifics of early modern game playing. A second approach to the panel has been the thematic interpretations, in which scholars have attempted to situate *Children's Games* within series or allegories traditional to art history, examples being the Seasons or the Ages of Man. These attempts have been largely unsuccessful; the painting contains games which were played throughout the year and therefore resists categorization as a representation of a particular season, and no other works by Bruegel survive to support the notion that *Children's Games* belonged to a series depicting the Ages of Man. Iconological readings represent a third type of approach. Here scholars seeking to ‘unlock’ the meaning in Bruegel’s games have been drawn to comparable motifs in seventeenth-century Dutch emblems. Combining depictions of games and toys with mottos and texts that moralize about the behavior of young and old alike, Dutch emblem books appear to offer a key to understanding the deeper meaning behind images of play. [...] These moralizing iconological readings have now become dominant in the historiography of *Children's Games*, despite the obvious methodological flaw in using seventeenth-century emblems to decode a sixteenth-century painting”.

¹⁹³ No original: “Possessed of formal qualities that stimulated rather than resolved debates, it is likely that within these sorts of environments Bruegel’s complex panels would have functioned as conversation pieces, providing a focus for debate during gatherings of like-minded individuals.”

¹⁹⁴ Mesmo ciente de que o conceito de “patrono” implica aspectos distintos nas artes visuais e na literatura, parece produtivo remeter brevemente aqui à teoria de André Lefevere acerca da patronagem no sistema literário, mais particularmente na produção de traduções. São os patronos,

a questão colocada por Orrock parece ser a seguinte: quais eram os aspectos ideológicos em jogo para essa patronagem?

Segundo ela, estava em curso no período um forte debate sobre como educar as crianças, que deu origem a um sem-fim de textos pedagógicos, produzidos por educadores humanistas. Na Antuérpia, esse debate se beneficiou de dois fatores circunstanciais. Um deles, o fato de a cidade ser o principal polo comercial de textos impressos no início do século XVI; outro, a existência de um sistema educacional particularmente progressista (ibid., § 5). Além de contar com várias escolas da igreja, a classe média da Antuérpia dispunha de escolas privadas e laicas, nas quais eram aceitos meninos e meninas, e onde o currículo refletia as habilidades e os interesses específicos dos professores, que, muitas vezes, eram também autores dos textos que circulavam pela cidade (ibid., § 23). Era nesses locais que os patronos de Brueghel matriculavam seus filhos, o que permite supor, segundo Orrock, que eles estivessem a par das ideias mais avançadas sobre práticas pedagógicas.

Um dos livros que circulavam na Antuérpia nesse período era *Gargântua*, de François Rabelais, que traz, no capítulo 22, uma lista com 200 jogos aos quais o personagem se dedica. “Quase contemporâneos, tanto Bruegel como Rabelais estavam fascinados por esses aspectos da cultura popular, sobre os quais restaram poucas evidências, e ambos adotaram um estilo de apresentação igualmente efusivo”¹⁹⁵ (ibid., § 8). Orrock não aposta em uma influência direta entre os dois artistas; para além das semelhanças entre a pintura e o texto, busca em ambas obras indícios da mentalidade da época.

O que é particularmente interessante nesse texto em relação ao painel de Bruegel é o valor atribuído aos jogos ao longo da educação de Gargântua. Embora a famosa lista de jogos apareça no capítulo 22, quando Gargântua está “se comportando mal” ao seguir velhos métodos, os jogos não estão ausentes nos capítulos seguintes que detalham o virtuoso aprimoramento humanista de Gargântua. Os tipos de jogos e a maneira de brincar mudam, mas a prevalência geral de jogos e o prazer do brincar permanecem os mesmos [...]. Enquanto os livros de emblemas do século XVII usavam os jogos das crianças para simbolizar a fraqueza da humanidade, as dezenas de textos pedagógicos publicados ao longo do século XVI iam na direção contrária. No século em que *Children's Games* foi criado, as brincadeiras eram amplamente reconhecidas como um componente

diz ele, que podem “demandar ou, pelo menos, ativamente encorajar a produção de trabalhos literários que tenham maior probabilidade de atender suas expectativas” (LEFEVERE, 1992, p. 18). Nesse processo, a obra criada contribui para a legitimação da ideologia adotada por esses patronos.

¹⁹⁵ No original: “Near contemporaries, both Bruegel and Rabelais were intrigued by those aspects of popular culture about which little hard evidence survives and both employed a similarly effusive style of presentation”.

vital da infância e uma força positiva em vários níveis, um ponto de vista resumido por Erasmo [de Rotterdam] em sua máxima: não creio que nada seja aprendido tão bem quanto aquilo que é aprendido como um jogo¹⁹⁶ (ibid., § 12-13).

A partir desse pano de fundo, Orrock destaca alguns elementos presentes no quadro que convergem com princípios defendidos por educadores humanistas. Um deles diz respeito à prática de atividade física ao ar livre. A apresentação de um ambiente que congrega tanto a vida urbana (à direita do quadro) como a rural (à esquerda) seria um lembrete de que as crianças não devem ficar confinadas às cidades, mas sim livres para explorar diversos ambientes. Outro princípio se refere à importância de equilíbrio entre diversão e trabalho, e Orrock identifica no quadro alguns elementos que aludem ao meio escolar (uma das crianças penduradas numa cerca, por exemplo, traz uma bolsa tipicamente usada por estudantes, e há um cesto com varas, utilizadas para castigar alunos desobedientes). Contudo, como ela mesma observa, esses elementos não são sinais inequívocos da presença de um contexto educacional na cena.

A pintura não traz a figura de um professor, mas é possível identificar seis adultos, o que, segundo Orrock, também se alinha à noção prevalente na época de que o lazer dos mais jovens deveria ser supervisionado ou mesmo conduzido pelos mais velhos. Afinal, a brincadeira não deve ser uma atividade fútil, e sim um modo de aprimorar o processo de aprendizagem, o que faz dela uma extensão legítima da sala de aula. Brueghel parece seguir esse conselho, diz Orrock, ao apresentar crianças engajadas em atividades investigativas: uma criança inspeciona uma revoada de insetos, outra grita em um barril, para ver como sua voz reverbera naquele espaço, e um menino no canto inferior esquerdo observa uma ave.

Tão significativo quanto as brincadeiras ali representadas são aquelas que Brueghel deixou de fora do quadro, diz a pesquisadora, citando jogos de azar e

¹⁹⁶ No original: “What is particularly interesting about this text in relation to Bruegel’s panel is the value placed on games throughout Gargantua’s education. While the best-known game list occurs in chapter 22, when Gargantua is “misbehaving” by following old methods, games are in no way excluded from the later chapters detailing Gargantua’s virtuous humanist upbringing. The types of games and the manner of playing changes, but the overall prevalence of games and delight in play remains the same [...]. If the emblem books of the seventeenth century used children’s games to symbolize the weaknesses of mankind, then the dozens of pedagogical texts published during the course of the sixteenth century presented the opposite view. In the century in which *Children’s Games* was created, game playing was widely recognized as a vital component of childhood and a positive force on many levels, a view epitomized by Erasmus in his statement: “I’m not sure anything is learned better than what is learned as a game”.

atividades escatológicas, que, segundo o pensamento da época, não contribuíam para o desenvolvimento físico e intelectual das crianças. Bom, em relação a essa última categoria, é forçoso notar que, no fundo da tela, junto a um muro perto do córrego, há uma menina urinando. Além disso, outra criança parece mexer em excrementos com uma vareta. Mas Orrock tem explicações para isso:

A posição da menininha, escondida tanto de seus colegas de jogo como do olhar de um observador casual, ecoa o conselho de Erasmo de que as pessoas devem se aliviar de forma privada. De cócoras, com a cabeça abaixada, ela parece estar observando o funcionamento de seu próprio corpo. A garotinha mexendo numa pilha de excrementos [...] está tão concentrada que o aspecto escatológico está quase completamente ofuscado; ela mexe [no material] com a atenção laboriosa com que um padeiro faz um bolo (ibid., § 37)¹⁹⁷.

Resta a questão da violência, que vai aparecer no poema de Williams. Temos, por exemplo, um grupo de meninos prestes a jogar outro sobre um tronco no canto direito da tela. Perto dali, um grupo parece puxar o cabelo ou bater na cabeça de um colega. Para Orrock, contudo, nas cenas em que isso se manifesta, é possível identificar a tênue linha entre excitação e estresse que acompanha a brincadeira, quando um grupo de meninos decide proporcionar a um dos membros do grupo uma “experiência” (ibid., § 38).

De modo geral, diz ela, o que predomina em *Children's Games* são cenas em que as crianças brincam de forma harmoniosa e demonstram atributos positivos, como capacidade de cooperação, destreza, coragem e curiosidade perante o mundo.

Unir interpretações tão opostas quanto as que Hindman e Orrock têm acerca da mesma pintura parece inviável, mas é isso que faz Edward Snow no livro *Inside Brueghel: The Play of Images in Children's Games*. Em sua análise, ele dirige nosso olhar para o que se passa nas janelas. A mais próxima do observador fica na construção à esquerda; nela, vemos duas crianças: uma delas, à esquerda, está com uma máscara e parece pronta para assustar algum desavisado, enquanto a outra contempla o espaço, melancolicamente. Essa dupla reaparece do outro lado da rua, em uma construção com arcos ogivais, típicos da arquitetura gótica. Logo

¹⁹⁷ No original: “The little girl’s positioning, hidden from both her fellow players and from the casual viewer’s gaze, echoes Erasmus’s advice that relieving oneself should be done in private. ‘Crouching and lowering her head, she appears to be observing her own bodily function. The small girl stirring a pile of excrement with a stick in the foreground of *Children's Games* is performing a more blatant experiment. [...] Despite this, once again the girl’s concentrated manner means that the scatological aspect is almost completely lost; she stirs with all the laborious absorption of a baker making a cake.”

acima desses arcos há duas janelas, cada uma com uma criança. A primeira brinca com uma fita, vendo como ela se move com o sopro do vento. A segunda segura um cesto e, segundo Snow, parece prestes a jogar seu conteúdo sobre o primeiro azarado que passar embaixo.

Nos dois locais da pintura que mais se aproximam da altura a partir da qual nós mesmos observamos a cena, Bruegel posicionou imagens que sugerem um argumento sobre a infância. As duas faces no peitoril [...] justapõem versões antitéticas sobre o tema da pintura: a criança à direita encarna uma inocência feliz, enquanto a da esquerda se transforma em uma imagem da feiura adulta. Mas elas também sugerem uma relação irônica entre o observador e o observado: [...] as faces despertam percepções opostas, uma nos encoraja a considerar as figuras como inocentes, a outra a considerar o que pode estar escondido por trás delas. Curiosamente, as duas faces correspondem em todos esses aspectos às interpretações opostas de *Children's Games* que a crítica tem nos oferecido¹⁹⁸ (SNOW, 1997, s.p.).

Para Snow, a presença dessas duas faces não apenas oferece subsídio para as duas leituras antagônicas como instaura uma suspeita: a de que nenhuma dessas leituras corresponda à posição de Brueghel. O autor contrasta as duas figuras na janela à menina logo atrás delas, que se diverte num balanço. Outra menina, observa ele, se empenha em equilibrar uma vassoura na palma da mão. Ora, conclui Snow, o prazer cinético não pode ser encaixado na dialética entre inocência e experiência.

“A crítica tradicional nos acostumou a pensar nele [Brueghel] como um compilador de costumes de sua época, ou como um moralista cujas imagens só têm valor intelectual na medida em que ilustram provérbios ou clichês éticos”¹⁹⁹, escreve Snow (ibid., s.p.). Embora levem a leituras opostas, essas abordagens compartilham o que, para Snow, constitui o mesmo problema, qual seja: isolar cenas específicas, retirando-as da sintaxe interna da pintura para situá-las em

¹⁹⁸ No original: “At the two places in the painting that most closely approximate the elevation from which we ourselves view the scene, Bruegel has positioned images that suggest an argument about childhood. The two faces at the windowsill pose the terms of this argument in several ways at once. Most obviously, they juxtapose antithetical versions of the painting's subject: the child on the right embodies a blissful innocence, while the one on the left makes himself into an image of adult ugliness. But they also suggest an ironic relationship between viewer and viewed: we see a misanthropic perspective on childhood side by side with a cherubic instance of what it scowls upon. And at the level of our own engagement with the painting's images, the faces trigger opposite perceptual attitudes: one encourages us to regard appearances as innocent, the other to consider what is hidden beneath them.

Interestingly enough, the two faces correspond in all these respects to the opposing interpretations of *Children's Games* that Bruegel criticism has given us to choose between”.

¹⁹⁹ No original: “The critical tradition has accustomed us to think of him as a cataloguer of contemporary customs, or as a moralist whose images possess intellectual content only insofar as they illustrate proverbs or ethical commonplaces”.

relação a algo externo, ora um léxico de significados convencionais, ora um panorama da vida na região de Flandres, no século XVI. Com isso, perde-se de vista que a intrincada sintaxe da obra dá forma a um pensamento próprio. E esse pensamento é dialético. “Em meio à aparente aleatoriedade dos jogos há uma conexão incessante de detalhes antitéticos”²⁰⁰ (ibid.. s.p.), diz ele, citando, por exemplo, as duas formas distintas como as crianças brincam com os barris.

As oposições aparecem não só quando comparamos pares de crianças, mas também na análise de figuras individuais, observa Snow. A mesma cena pode remeter, ao mesmo tempo, a noções contrastantes: o menino que se dedica a escalar a lateral inclinada de um porão é um exemplo de diversão ou de esforço fútil? Mais que respostas, essas oposições parecem levantar questões sobre a experiência humana. Encerremos essa parte, então, com uma das perguntas que Snow propõe: “Seria a brincadeira um ensaio para a vida adulta, ou seria a vida adulta resultado da perda da capacidade de brincar?”²⁰¹

15.2. Os poemas — primeira parte

X CHILDREN’S GAMES²⁰²

X JOGOS DE CRIANÇA

	I		I
1	This is a schoolyard		Este é um pátio escolar
2	crowded		lotado
3	with children		de crianças
4	of all ages near a village		de várias idades numa cidade
5	on a small stream		à beira de um arroio
6	meandering by		serpentino

²⁰⁰ No original: “Within the apparent randomness of the games there is an incessant linking of antithetical details”.

²⁰¹ No original: “Is play a rehearsal for adulthood or is adulthood a loss of the spirit of play?”.

²⁰² Há pequenas diferenças entre essa versão, publicada no livro *Pictures from Brueghel*, e a versão publicada em 1960 no *Hudson Review*. Na revista, o título do poema é “Brueghel: 9 Children’s Games”; e as três partes são identificadas por meio de algarismos arábicos, e não romanos. Na primeira parte, “bare ass” aparecia sem hífen. Na segunda, verso 9, a grafia era “blind-man’s-buff”, modificada depois para “blindman’s-buff”. No verso 11, lia-se “tip cat”, alterada posteriormente para “tipcat”.

7	where some boys	onde uns meninos
8	are swimming	nadam
9	bare-ass	sem roupa
10	or climbing a tree in leaf	ou sobem numa árvore frondosa
11	everything	tudo é
12	is motion	movimento
13	elder women are looking	mulheres idosas ficam
14	after the small	de olho nos
15	fry	guris
16	a play wedding a	uma boda de mentirinha um
17	christening	batismo
18	nearby one leans	ali perto alguém se inclina
19	hollering	berrando
20	into	em
21	an empty hogshead	um barril vazio

Mais uma vez, Williams começa seu poema com um tom afastado, como se descrevesse a imagem sem se envolver com ela. Mas essa postura aparentemente neutra já vem carregada de subjetividade. É interessante, por exemplo, que ele apresente a área como sendo um pátio escolar, já que poderia ser uma área pública qualquer. Além disso, as primeiras crianças sobre as quais ele se detém para uma descrição mais precisa são os meninos nadando no córrego, que, na pintura, recebem um destaque muito menor do que aquele dado às crianças que estão na parte inferior da tela, em primeiro plano.

Por que Williams começaria por eles e não pelos meninos brincando de cabo de guerra, por exemplo? Será por coincidência que esse poema começa com meninos nadando e que um dos primeiros poemas da série seja justamente sobre Ícaro, que morre afogado? A ideia de que *X Children's Games* retoma vários temas apresentados nos poemas anteriores da série é explorada por Joel Conarroe no artigo

“The Measured Dance: William’s Pictures from Bruegel”. Para ele, é bastante apropriado que “a última parte da sequência, como o último livro de *Paterson*, contenha frases que evocam trechos dos poemas anteriores, amarrando as várias partes do trabalho, promovendo uma espécie de resolução”²⁰³ (CONARROE, 1971, p. 577). Assim, a menção a um casamento de mentirinha seria uma forma de conectar esse poema a “V The Peasant Wedding” e “VIII Wedding Dance in the Open Air”. Da mesma forma, a referência ao batismo promoveria uma conexão com “IV The Adoration of the Kings”.

É menos evidente que a imagem dos meninos “nadando sem roupa” seja destinada a conectar (e contrastar com) a queda de Ícaro, ou que a menção a uma “construção / feita de tijolos” seja uma referência ao retrato do “artista”, mas essas suposições, caso não se insista nelas, parecem plausíveis. Há menos ambiguidade acerca da inclusão da “cabra-cega” e de “jogos para derrubar o outro / vendado”, que evocam o grotesco “Parable [of the Blind]” e, assim, trazem uma sensação de desconforto para esse cenário geral de diversão barulhenta²⁰⁴ (ibid., p. 577).

Embarcando na proposta de Conarroe, é tentador até associar a imagem da criança subindo em uma árvore àquela que aparece em “VII The Corn Harvest”, de um trabalhador descansando sob um árvore frondosa. Essas associações (ora mais justificáveis, ora menos) mostram como a visão também está associada à memória e a imaginação — vemos não apenas aquilo que está diante de nossos olhos, mas também aquilo que já esteve ali (e ficou gravado na lembrança) ou aquilo que poderia estar (num momento futuro ou numa realidade alternativa). Quando vemos na menina que se fantasia de noiva uma sombra da noiva adulta em seu banquete de casamento, temos algo parecido com uma fotografia obtida por meio de dupla exposição, como aquelas feitas por Man Ray ou Aleksandr Ródtchenko.

Também é possível argumentar que, ao evocar outros poemas da série em “X Children’s Games”, Williams estaria aludindo a uma ideia de circularidade: por meio das brincadeiras, as crianças estariam se preparando para percorrer o mesmo

²⁰³ No original: “It is also appropriate that this final part of the sequence, like the last book of *Paterson*, should contain phrases that evoke passages from the earlier poems, thereby tying the various parts of the work together, providing a kind of resolution”.

²⁰⁴ No original: “It is less certain that the image of the boys ‘swimming bare-ass’ is meant to connect, and contrast with, the fall of Icarus, or that the mention of the ‘construction / made of bricks’ refers back to the portrait of the ‘artist’, but such assumptions, if not insisted upon, seem plausible. There is less ambiguity about the inclusion of ‘Blindman’s-buff’ and of games ‘to drag the other down / blindfold’, which evoke the grotesque ‘Parable,’ and thus add a feeling of uneasiness to the general sense of boisterous fun”.

caminho trilhado pelas gerações anteriores. Em defesa dessa leitura, vale mencionar que outros textos de Williams expõem claramente essa noção cíclica de tempo: basta lembrar o início de *Spring and All*, no qual o planeta é destruído e a evolução se repete tal qual havia ocorrido antes (WILLIAMS, 1970, p.93).

Do ponto de vista formal, não vi regularidades métricas significativas, a não ser a recorrência de troqueus, como pode ser visto nos versos 3 e 4.

3	with children	- / -
4	of all ages near a village	- / / - / - / -

Ainda nesse trecho, identifico uma semelhança (na esfera visual) entre “all ages” e “village”, que foi possível manter na tradução por meio de “idades” e “cidade”, na qual a proximidade fonológica também se manifesta. Logo depois, temos uma leve aliteração com /b/ nos versos 6 e 7 que terminam, respectivamente, com “by” e “boys”, e no verso 9, onde lemos “bare-ass”. Como esse recurso me pareceu mais marcante nos versos 6 e 7, busquei aproximá-los na tradução rimando o adjetivo “serpentino” (verso 6) com o substantivo “meninos” (verso 7).

5	on a small stream	à beira de um arroio
6	meandering by	serpentino
7	where some boys	onde uns meninos
8	are swimming	nadam
9	bare-ass	sem roupa

Na estrofe seguinte, a quarta, fica patente a dificuldade de traduzir um poema tão conciso (dos 21 versos, seis têm apenas uma palavra). A concisão, associada à forte presença de monossílabos (tais como “small”, “stream”, “tree” e “leaf”), resulta numa mancha gráfica bem estreita, que busquei reproduzir na tradução. Foi por esse motivo, por exemplo, que coloquei os verbos no presente do indicativo, em vez de adotar o gerúndio. Mesmo assim, nem sempre foi possível conter o comprimento do verso. O décimo, por exemplo, acabou ficando bem longo.

10	or climbing a tree in leaf	ou sobem numa árvore frondosa
11	everything	tudo é
12	is motion	movimento

“Subir” é menor que “escalar”, pelo menos. Quanto a “árvore” e “frondosa”, não vi muitas alternativas. Já “motion” é uma palavra que suscitou mais ponderações. Em busca de opções mais curtas que “movimento”, cogitei “tudo / se move” e, cortando mais sílabas ainda, “tudo / flui”. Mas ambas pareciam acarretar uma mudança de sentido importante.

Dizer que “tudo se move” pode remeter a uma simples constatação visual: as crianças estão se mexendo, assim como a água do riacho e as folhas das árvores. Mas dizer que “tudo é movimento” tem uma conotação epistemológica; faz pensar na máxima de Heráclito de Éfeso (VI a.C), bastante citada: nenhum homem se banha duas vezes no mesmo rio. Em oposição à ideia de essência, de fixidez, ela remete à volatilidade, à impermanência. Tudo é devir (trazer esse termo para o poema, porém, iria alterar o registro, que é bem coloquial).

Em todo caso, se estamos no campo da doutrina heraclítica do fluxo universal, por que não dizer “tudo flui”? Meu receio foi de que isso conferisse ao trecho uma sensação de pacificação, de placidez, obscurecendo a tensão que também acompanha o movimento. “Tudo se faz por contraste, da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia”, lemos em um dos fragmentos de Heráclito (apud MARCONDES, 2011, p. 15), mas essa harmonia, como ele ressalta em outro trecho, é a do arco e da lira, permanentemente tensa.

Assim como Williams, Argan também chamou a atenção para esse “movimento” que transparece nas telas do mestre flamengo. “A obra pictórica de Bruegel [...] poderia ter como epígrafe as palavras de Fausto: no princípio era a ação; e a ação é movimento, e o movimento é mutação contínua, e a mutação, antítese da forma eterna.” (ARGAN, 1999, p. 465).

Ou seja, em vez dos conceitos de forma e espaço que orientavam a produção italiana, amparada na premissa platônica de que há uma qualidade permanente nas coisas, teríamos em Brueghel outro modelo: uma atenção ao contingente, dado que a realidade (mutante) não pode ser apreendida numa visão unitária e imparcial. E isso se manifesta em novas formas de composição.

Como a importância dos fatos narrados deixou de ser moldada por uma hierarquia do espaço, e a dramaticidade da história deixou de ser graduada pela distância dos fatos em relação ao espectador imparcial, o que acontece nos primeiríssimos ou nos últimos planos da paisagem passa a ter a mesma evidência, a mesma força comunicativa imediata (ibid., pp. 469-470).

A descrição acima se adequa bem a *Children's Games*, com sua profusão de acontecimentos simultâneos, sem qualquer hierarquia aparente.

Nessa rede de conexões que se constrói a partir de uma frase — “everything / is motion” — seria possível até buscar um novo sentido para imagem dos meninos se banhando no córrego: Ícaro encontra Heráclito. E nunca se afoga duas vezes no mesmo mar.

Curiosamente, na estrofe seguinte nos deparamos com uma metáfora que volta a insinuar a presença de água: as crianças são chamadas de “small fry”, ou seja, peixinhos. E seria possível argumentar que o batismo, mencionado na estrofe que vem imediatamente depois, é um ritual que também envolve água.

13	elder women are looking	mulheres idosas ficam
14	after the small	de olho nos
15	fry	guris
16	a play wedding a	uma boda de mentirinha um
17	christening	batismo
18	nearby one leans	ali perto alguém se inclina

Traduzi “small fry” por “guri” não por gauchismo, mas sim porque, em português, “guri” também se refere a um tipo de peixe, mais especificamente, segundo o Aulete, a um tipo de bagre marinho. Dificilmente algum leitor fará essa associação, mas foi o mais próximo que consegui chegar.

Na mesma estrofe, gostaria de chamar a atenção para o *enjambement* entre os versos 13 e 14: “looking / after”. O corte em meio ao *phrasal verb* gera um suspense que permitiria várias soluções. “Elder women are looking” *at something* ou *for, forward to, into, up, away...* Em uma série de poemas que começa associando o trabalho do artista à visão (“but the eyes red-rimmed / from over-use he must have / driven them hard”, escreve Williams em “I Self-Portrait”), esse corte parece bastante sugestivo, insinuando uma gama de significados associados ao ato

de olhar antes de focar em “look after” (o olhar como cuidado). Essa particularidade se perde na tradução, embora eu tenha buscado preservar certo suspense associado ao corte, assim como a menção ao olhar.

No verso 16, o principal problema foi manter a mancha gráfica. Seria errado traduzir “a play wedding” como “um casamento falso” porque se trata de uma brincadeira, uma imitação, que nada tem a ver com o ato de enganar alguém.

Falar em “casamento de faz-de-conta” remeteria ao universo dos contos de fadas. A expressão “de mentirinha” pareceu apropriada por respeitar a forma como as crianças se referem a esse tipo de brincadeira no Brasil. Para encurtar esse verso, adotei inicialmente “um casório de mentirinha”, o que infelizmente acrescentava ao texto uma conotação regional. Por fim, o termo “boda” não só era mais curto como, por ser uma palavra mais marcada, fortaleceu a conexão entre esse poema e outro da série, o “V Bodas na aldeia”.

Essas conexões entre os poemas da série, tal como proposto por Conarroe, não se aplicam à última estrofe. Talvez por isso a imagem apresentada por Williams nesse trecho me pareça imprevista e, conseqüentemente, se destaque.

18	nearby one leans	ali perto alguém se inclina
19	hollering	berrando
20	into	em
21	an empty hogshead	um barril vazio

Traduzir “hollering” me fez pensar em outros verbos que também poderiam ser traduzidos como “gritar”, por exemplo: “yell”, “scream” e “shout”. Embora sejam sinônimos, eles parecem guardar algumas diferenças. “To yell” é usado quando alguém emite um som alto, geralmente motivado por dor, raiva ou excitação, e me soa meio hostil. “To scream” também é um verbo associado a emoções fortes, como medo e raiva. Já “to shout” implica que alguém elevou o tom da voz com o intuito de se fazer ouvir em um ambiente muito barulhento, ou para impor sua opinião. O grito que a criança do poema emite não brota de uma forte emoção tampouco busca comunicar alguma coisa a alguém. Ele faz parte de um experimento: a criança se interessa pelo modo como as ondas sonoras reverberam e é a única destinatária da própria voz. Nessa cena, o prazer advém do som — tal

como ocorre na música e, por que não?, na poesia. Nessa estrofe, temos um som que se repete: o /ho/ de “hollering” e “hogshead”. Na tradução, “berro” leva a “barril” que, por sua vez, ecoa no “vazio”.

15.3. Os poemas — segunda parte

	II		II
1	Little girls		Garotinhas
2	whirling their skirts about		girando os vestidos até
3	until they stand out flat		que pareçam discos
4	tops pinwheels		piões correr ao vento com
5	to run in the wind with		um catavento ou um
6	or a toy in 3 tiers to spin		brinquedo com 3 hélices que giram
7	with a piece		quando se puxa
8	of twine to make it go		um fio de barbante
9	blindman’s-buff follow the		cabra-cega siga o
10	leader stilts		líder pernas de pau
11	high and low tipcat jacks		altas e baixas bilharda cinco-marias
12	bowls hanging by the knees		bocha pendurados pelos joelhos
13	standing on your head		plantando bananeira
14	run the gauntlet		corredor polonês
15	a dozen on their backs		um bando deitado
16	feet together kicking		pés pra cima chutando
17	through which a boy must pass		por onde deve passar um fedelho
18	roll the hoop or a		girar o aro ou uma
19	construction		construção
20	made of bricks		feita de tijolos

21 some mason has abandoned que algum pedreiro abandonou

Nessa parte, Williams praticamente enumera uma série de jogos, sem se deter muito em nenhum deles, como se seu olhar percorresse velozmente a tela. O resultado é um apanhado enciclopédico, como encontramos no quadro de Brueghel ou no capítulo dos jogos em *Gargântua*, de Rabelais.

Essa abordagem pode dar a sensação de que Williams apenas apresenta as brincadeiras conforme se depara com elas, sem um fio condutor que não o deslocamento do próprio olhar de uma cena para outra. Mas não é difícil encontrar (ou talvez criar) conexões entre elas. Assim, a imagem das meninas girando suas saias se mescla, como em um caleidoscópio, com a imagem dos piões, que abrem a estrofe seguinte. Os piões, em seu movimento circular, dialogam com os cataventos, mencionados na sequência, assim como com o brinquedo citado no verso 6, um *whirligig*. O termo não aparece explicitamente no poema, o que não nos impede de notar seu parentesco com “whirling”, no segundo verso. Nessas estrofes iniciais, tudo rodopia. Ou, para retomar um trecho da primeira parte: tudo é movimento.

No fim da terceira estrofe, porém, aparece a menção à cabra-cega que, como dito antes, pode ser associada a outro poema da série, “IX The Parable of the Blind”. A evocação dessa imagem, de cegos caindo numa vala, gera um desconforto que destoa da diversão geral, segundo Conarroe. Essa sensação é reforçada na sequência, quando nos deparamos com “run the gauntlet”, tipo de castigo que, em português, recebe o nome de corredor polonês. O desafio consiste em percorrer uma passagem estreita, formada por duas fileiras de pessoas, que batem em quem passa por elas. No poema, os participantes ficam no chão, deitados, e chutam quem passa. Na sequência, surge um menino girando um aro com uma vareta (imagem que retoma, quase no fim do poema, o movimento circular predominante no início).

O principal desafio para traduzir essa parte diz respeito ao vocabulário adotado para descrição de jogos e brincadeiras. A linguagem está intrinsecamente associada à cultura de um povo, e jogos que existem em uma região podem simplesmente não ter equivalente em outra. Essa questão aparece no artigo de Hindman, em um anexo no qual são identificadas todas as brincadeiras representadas na tela de Brueghel, de acordo com diagramas feitos por três pesquisadores (Victor de Meyere, Gustav Glück e Jeannette Hills). Para uma delas, Hindman simplesmente não encontrou equivalente em inglês. A cena em questão

fica no lado direito da tela e mostra um grupo de sete crianças, dentre as quais uma mira os buracos feitos no chão, tentando acertar um deles com uma bola.

Um exemplo interessante nesse processo foi “tipcat” (verso 11). O primeiro passo foi descobrir como era esse jogo para, em seguida, descobrir se ele era praticado em Portugal ou no Brasil e, caso fosse, com que nome.

A brincadeira requer poucos apetrechos, mas muita habilidade. O jogador precisa de dois pedaços de madeira, um mais comprido, com cerca de 50cm, que funciona como bastão, e outro bem mais curto, de aproximadamente 10cm, cujas extremidades são desbastadas até ficarem pontudas, como um lápis. O menor fica posicionado no chão, e o jogador o atinge numa das extremidades com o bastão. Se for bem realizado, o golpe funciona como uma alavanca, fazendo com o que o pedaço pequeno saia do chão. Enquanto ele está no ar, o jogador deve atingi-lo novamente com o bastão, dessa vez como se fosse uma bola de baseball. Ganha aquele que conseguir atirar o pequeno pedaço de madeira mais longe²⁰⁵.

Pesquisando sobre o jogo, vi que ele aparece em um conto de Italo Calvino, intitulado “Chi si contenta”, sobre um reino onde nada é permitido aos súditos, a não ser o *gioco della lippa*. Felizmente, esse conto foi traduzido para o português, na coletânea *Um general na biblioteca*. Foi lá que encontrei, graças à tradução de Rosa Freire d’Aguiar, o nome em português para a brincadeira: jogo de bilharda.

Uma vez identificados os jogos, era preciso levar outras questões em conta. Uma delas, a sonoridade do poema. Na primeira estrofe, temos uma assonância com /3/, presente em “girls”, “whirl”, “skirt”. Busquei reproduzir esse efeito por meio do /i/, presente em “garotinhas” e “discos”, assim como em “girando”, embora nesse caso o /i/ esteja numa sílaba átona. Para reforçar o /i/, substituí “saías”, da primeira versão, por “vestidos”.

1	Little girls	Garotinhas
2	whirling their skirts about	girando os vestidos até
3	until they stand out flat	que pareçam discos

²⁰⁵ Mais informações no site da Associazioni Giochi Antichi:
www.associazionegiochiantichi.it/giochi-tradizionali/famiglia-della-lippa

Na segunda, o som mais recorrente é /t/, que encontramos na primeira sílaba de “pinwheel”, assim como em “wind”, “with”, “tiers” e “spin”. Na tradução, sobressai o parentesco entre “vento” e “catavento”.

4	tops pinwheels	piões correr ao vento com
5	to run in the wind with	um catavento ou um
6	or a toy in 3 tiers to spin	brinquedo com 3 hélices que giram
7	with a piece	quando se puxa
8	of twine to make it go	um fio de barbante
9	blindman’s-buff follow the	cabra-cega siga o

No mesmo trecho, traduzi inicialmente “toy” por “treco”, não apenas porque este tem menos sílabas que “brinquedo”, mas porque, ao procurar a imagem respectiva no quadro, o objeto em questão realmente me pareceu uma engenhoca, algo difícil de nomear. Talvez seja essa a razão pela qual Williams descreve as características da peça, em vez de nomeá-la como *whirligig* (o termo se refere a um brinquedo que gira, o que pode ser um carrossel, um pião, um catavento etc.). Além disso, “treco” alitera com “três”, o que pareceu interessante, já que no texto fonte temos uma aliteração com /t/ em “toy in three tiers”. Porém, ao revisar o poema, a sensação foi de que “treco” era um termo muito mais marcado que “toy”, o que me motivou a substituí-lo por “brinquedo”.

O poema apresenta, ainda, uma rima entre “jacks” (verso 11) e “backs” (verso 15). Na tradução, desloquei um pouco essa rima de lugar, adotando “joelhos” (verso 12) e “fedelho” (verso 17).

11	high and low tipcat jacks	altas e baixas bilharda cinco-marias
12	bowls hanging by the knees	bocha pendurados pelos joelhos
13	standing on your head	plantando bananeira
14	run the gauntlet	corredor polonês
15	a dozen on their backs	um bando deitado
16	feet together kicking	pés juntos chutando

17 through which a boy must pass por onde deve passar um fedelho

Vale destacar que a imagem do corredor polonês já anuncia uma associação entre brincadeira e violência, que será abordada de forma mais enfática por Williams na terceira parte do poema.

15.4. Os poemas — terceira parte

	III	III
1	The desperate toys	Os brinquedos desesperados
2	of children	das crianças
3	their	sua
4	imagination equilibrium	imaginação equilíbrio
5	and rocks	e pedras
6	which are to be	que podem ser
7	found	vistas
8	everywhere	por toda parte
9	and games to drag	e jogos de derrubar
10	the other down	o outro no chão
11	blindfold	vendado
12	to make use of	a rodar um
13	a swinging	peso numa
14	weight	corda
15	with which	com que
16	at random	golpear
17	to bash in the	cabeças a
18	heads about	esmo sobre

19	them	elas
20	Brueghel saw it all	Brueghel tudo viu
21	and with his grim	e com seu humor
22	humor faithfully	sombrio fielmente
23	recorded	registrou
24	it	tudo

O adjetivo “desperate” já no primeiro verso deixa clara a diferença entre essa parte e as anteriores. Aqui, o tom predominantemente descritivo cede lugar a um comentário explícito. E o aspecto opinativo se sobressai graças a sua estranheza: associar brinquedos a desespero não é algo muito comum. Também há um choque entre a ideia de desespero e a noção de equilíbrio mencionada no início da segunda estrofe, já que esta remete a um estado mental de serenidade.

Chama a atenção, também, o uso do termo “equilibrium”, de origem latina, em vez de “balance”, por exemplo. A explicação que encontro para isso diz respeito à simetria interna do verso: “imagination” e “equilibrium” contêm o mesmo número de letras, 11. Felizmente, foi fácil reproduzir esse efeito em português, já que o mesmo ocorre com “imaginação” e “equilíbrio” (10 letras cada). Se nos basearmos pelo número de sílabas, porém, a simetria presente no inglês (5 sílabas cada) já não aparece em português (imaginação tem 5 sílabas; equilíbrio, 4). Observe-se como o *enjambement* entre os versos 3 e 4 é fundamental para que a simetria seja obtida.

3	their	sua
4	imagination equilibrium	imaginação equilíbrio

Ao separar o pronome possessivo do núcleo do predicado (o que consiste num corte bem radical), Williams consegue criar no verso 4 um fragmento que transmite, tanto do ponto de vista semântico quanto formal, a noção de equilíbrio.

Essa mesma estratégia pode ser identificada, por exemplo, nesse trecho do poema “The Rose is Obsolete”, que integra o livro *Spring and All*, e aqui aparece acompanhada pela tradução de José Paulo Paes.

32	From the petal's edge a line starts	Do gume das pétalas sai uma linha
33	that being of steel	que por ser de aço
34	infinitely fine, infinitely	infinitamente fino, infinitamente
35	rigid penetrates	rijo penetra
36	the Milky Way	a Via Láctea
37	without contact — lifting	sem contacto — alçando-se além
38	from it — neither hanging	dela — sem pender
39	nor pushing —	nem impelir —

Nessa estrofe, o verso 34 ganha novos sentidos se o isolarmos do entorno: o posicionamento das palavras “infinitely” no começo e no fim do verso parece expandi-lo em ambas direções. Entre elas, a palavra “fine” ecoa — não no aspecto fonológico, mas no visual — a palavra “infinitely”, como uma fração positiva (“fine”) e atual do infinito. Nos versos 37 e 38, podemos observar, mais uma vez, como o *enjambement* reforça, graças ao posicionamento das palavras, sua potência semântica: “lifting” (elevando) está exatamente acima de “hanging” (pendente). Um efeito que, infelizmente, não aparece na tradução.

Mas voltemos à terceira parte de “X Children’s Games”. Logo após “imagination equilibrium”, a lista se completa com um punhado de pedras.

3	their	sua
4	imagination equilibrium	imaginação equilíbrio
5	and rocks	e pedras
6	which are to be	que podem ser
7	found	vistas
8	everywhere	por toda parte

Ou seja, se na parte anterior havia cataventos e pernas de pau, aqui as crianças dispõem de um material bem mais precário: pedras comuns. Como o mais importante me pareceu ser a ideia de banalidade, traduzi “found” por “vistas” (em vez de “encontradas”), visando a concisão da mancha gráfica.

O que confere às pedras o status de brinquedo é a capacidade imaginativa das crianças. Imaginação é um termo caro a Williams — aparece como um dos pilares de seu projeto estético em *Spring and All*. Essa imaginação a que ele se refere não se aparta do mundo sensível (“no ideas but in things”, diz um dos versos mais conhecidos do poeta), tampouco se coloca a reboque deste, restrita à representação da realidade. A imaginação, tal como Williams se refere a ela em *Spring and All*, é uma força criadora, que conta com seus próprios critérios. Parece, portanto, ser um atributo positivo dessas crianças.

Mas as pedras prenunciam o peso (“swinging weight”) que aparece alguns versos depois, nas mãos de um menino vendado. Assim como fazem as crianças mexicanas diante da pinhata, ele tenta atingir algo sem contar com o auxílio da visão. A diferença é que, nesse jogo, o alvo é a cabeça de alguém.

9	and games to drag	e jogos de derrubar
10	the other down	o outro no chão
11	blindfold	vendado
12	to make use of	usar um
13	a swinging	peso numa
14	weight	corda
15	with which	com que
16	at random	golpear as
17	to bash in the	cabeças a
18	heads about	esmo sobre

O ataque é aleatório, diz o poema. Afinal, o menino está vendado, não tem como saber quem vai atingir nem onde. A cena se alinha à da cabra-cega, na segunda parte do poema, que por sua vez trazia à lembrança os cegos da parábola bíblica, marchando triunfantes rumo à queda. Dessa vez, contudo, a ausência de visão se associa à violência. E essa violência integra uma atividade lúdica. As crianças envolvidas no jogo encontram prazer no risco de machucar e de sair machucado. Dos 24 versos que compõem essa parte do poema, dez são dedicados

à descrição desse jogo, que faz valer a associação entre brinquedo e desespero, apontada no primeiro verso.

Edward Snow identifica vários exemplos antitéticos na pintura de Brueghel — pares de crianças que, vistas em conjunto, mostram duas formas distintas de lidar com um problema, duas maneiras diferentes de se posicionar ante as demandas de um grupo etc. Não busquei no quadro um possível par antitético para o menino vendado. Mas encontrei um no poema de Williams. Nessas estrofes, quem contrasta com o menino é ninguém menos que Brueghel. Um abriu mão da visão. O outro “saw it all” / “viu tudo”. E, mais que isso: além de ver, registrou, permitindo que outros compartilhassem sua visão. No menino, conjugam-se brincadeira e desespero. No pintor, unem-se duas categorias também aparentemente opostas: humor e pessimismo.

18	heads about	cabeças sobre
19	them	eles
20	Brueghel saw it all	Brueghel viu tudo
21	and with his grim	e com seu humor
22	humor faithfully	sombrio fielmente
23	recorded	registrou
24	it	tudo

O uso do termo “faithfully” é intrigante. O que seria um registro fiel? Que critérios estão em jogo por trás dessa afirmação? A expressão parece sugerir certa objetividade, associada à percepção visual: “about them, Brueghel saw it all and [...] faithfully recorded it”. Porém, nesse intervalo marcado por [...] se encontra uma alusão à subjetividade do pintor, que desempenha um papel importante no processo de criação da obra artística, a começar pela seleção do tema a ser registrado. Brueghel realizou esse registro imbuído de um estado de espírito específico, que Williams define como “grim humor”.

A princípio, esse trecho do poema pode parecer paradoxal, apontando para “registro” e “fidelidade” ao mesmo tempo em que fala de “humor”. Porém, classificar algo como “paradoxo” não deixa de ser uma estratégia simplificadora,

que nos poupa do trabalho de examinar com mais atenção aquilo que não corrobora as expectativas. Esse trecho só é paradoxal se considerarmos “fidelidade” e “subjetividade” como instâncias necessariamente excludentes. Ou seja, se entendermos “subjetividade” (ou “interpretação”) como algo que contamina a pureza de um registro fiel. Ora, os versos de Williams ignoram essa divisão: neles, a subjetividade de Brueghel está vinculada ao registro que ele produz, e que é fiel.

Claro que a questão não é tão simples. A palavra “fiel” é como uma flecha que dispara em uma determinada direção, mas cujo alvo jamais conseguimos identificar. Seria válido questionar: Brueghel é fiel a quê?

Em todo caso, é instigante ver no poema de Williams a conciliação de duas ideias que nos acostumamos a ver apartadas — e que também dizem respeito ao universo da tradução. Essa reflexão me remete aos argumentos que Britto apresenta no livro *A tradução literária* (2012), quando aborda o conceito de fidelidade ao texto fonte, sem perder de vista a importância da subjetividade do tradutor.

Não há como negar que é impossível que uma tradução seja absolutamente fiel a um original [...]. Porém, essa constatação não nos autoriza a concluir que o conceito de fidelidade deva ser descartado. [...] Na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizar-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados. Claro que essa avaliação, como de resto todo o processo de tradução, é *subjetiva*, e portanto há de variar de um tradutor para o outro. Mas o fato de que duas traduções de um mesmo texto jamais são idênticas não constitui um argumento contra a *meta da fidelidade*, e sim apenas contra a possibilidade de se atingir uma fidelidade absoluta (BRITTO, 2012, pp. 36-37, grifo meu).

Embora inatingível, a meta da fidelidade integra um conjunto de premissas que regem um tipo particular de jogo, segundo Britto: o jogo da tradução. Partindo das ideias de Wittgenstein sobre jogo de linguagem²⁰⁶, Britto elenca algumas regras dessa atividade, ou seja, as convenções que definem o que se entende por tradução na sociedade atual. Uma dessas regras é de que o tradutor deve “produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original, e portanto deve reproduzir

²⁰⁶ Em *Investigações filosóficas* (tradução de José Carlos Bruni), Wittgenstein fala em jogos de linguagem para se referir ao “conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (WITTGENSTEIN, 1999, trecho 7). O termo, diz ele, busca salientar “que o falar da linguagem é uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (ibid., trecho 23). Isso envolve um amplo leque de usos, dentre os quais ele cita alguns exemplos. Destaco: apresentar e obedecer comandos; descrever um objeto (o que nos lembra das écfrases de Williams em *Pictures from Brueghel*); produzir um objeto segundo uma descrição; cantar uma cantiga de roda; traduzir de uma língua para outra.

de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original” (ibid., pp 28-29).

Foi esse o jogo que busquei jogar ao longo desse trabalho, com suas perdas e compensações. Tomando emprestadas as palavras de Williams em “X Children’s Games”, poemas também são “desperate toys”.

16 Conclusão

Os poemas aqui apresentados representam um pequeno recorte na obra de William Carlos Williams. Com essa seleção, busquei contemplar duas metas e espero, ao fim desse percurso, oferecer algumas contribuições àqueles que também se sentirem animados a analisar e traduzir estes ou outros trabalhos do poeta.

Uma dessas metas era entender melhor como se dá relação entre palavra e imagem, que parece estar relacionada, em grande medida, ao desenvolvimento das premissas artísticas de Williams. Outra, investigar como ele estrutura seus textos, especialmente no que diz respeito ao uso do *enjambement*, que constitui, afinal, uma das características mais marcantes de sua obra. Ao estabelecer essas metas, minha maior pretensão, claro, era obter elementos que embasassem o processo de tradução, para que os poemas em português também promovessem um diálogo com as pinturas de Brueghel e para que os cortes, ao serem executados, não soassem frouxos, mas sim carregados de tensão e, sempre que necessário, ambíguos, convocando o leitor a reler os versos e reestruturá-los.

Em relação à primeira questão, algumas convergências logo ficaram evidentes. Assim como Williams se interessava por pintura, Brueghel estava atento ao contexto literário de sua época e dialogava com esses textos por meio de seus quadros. Além disso, a despeito da distância temporal e geográfica que separa os dois artistas, é possível argumentar que ambos reagiram à tradição (no caso de Brueghel, a pintura renascentista italiana, no caso de Williams, a literatura inglesa) voltando-se para aquilo que lhes era familiar, numa busca pelo elemento local que se manifestava tanto no campo temático quanto no formal.

No que diz respeito à análise de pares específicos de pintura e poema, me chamou a atenção, por exemplo, o caso de *Landscape with the Fall of Icarus*: tanto no quadro como na éfrase, nos deparamos com estratégias compositivas que retardam nosso encontro com aquele que é o protagonista da cena.

Porém, um ponto de virada neste trabalho ocorreu quando passei a me dar conta não apenas das convergências, mas também das divergências entre palavra e imagem. Refiro-me à tradução de “IX The Parable of the Blind”. Até então, admito que nutria, sem perceber, a expectativa por certo tipo de correspondência entre cada poema e a pintura a que este se referia. Essa expectativa guardava, por assim dizer,

paralelos com a percepção popular que se tem acerca da tradução. Ou seja: a noção de que há uma obra original (pintura ou texto fonte) em relação à qual outra obra (a éfrase ou o texto traduzido) deveria se subordinar. Uma hierarquia que, se esmiuçada, evidenciaria em sua base uma percepção logocêntrica de linguagem.

Ver essa expectativa por correspondência ser frustrada em “IX The Parable of the Blind”, graças à cor vermelha (que o eu lírico afirma estar ausente do quadro, quando na verdade ela está lá), me ajudou a perceber como esse pressuposto estava arraigado. A partir daí, voltei aos poemas com outros olhos, buscando não a descrição de uma pintura, mas sim a imagem que emerge do texto. Nesse processo de releitura, percebi como Brueghel, ao retratar a queda de Ícaro, também havia divergido do texto que lhe serviu de inspiração: *As metamorfoses*, de Ovídio. Enquanto o poeta latino relacionava a tragédia de Ícaro à surpresa e consternação, o pintor flamengo a retratava em meio a um cenário de indiferença. Neste e em outros casos, pintura e poema estavam associados, isso é inquestionável, mas essa relação não era de concordância ou subordinação.

Essa experiência me remeteu de novo a *Spring and All* (1923), citado algumas vezes ao longo deste trabalho. Em vários trechos desse livro, Williams fala que não cabe à arte a tarefa de plagiar a natureza, mas sim a função de criar algo que tenha vida própria. Ao discorrer sobre o tema, ele tinha em mente as obras cubistas, por exemplo, que oferecem elementos familiares ao observador, mas não por meio de uma estratégia ilusionista, não como se a pintura fosse um espelho erguido em frente ao real.

Há bastante coerência entre essas ideias e a maneira como, décadas depois, Williams se aproxima da obra de Brueghel. O poeta apresenta elementos suficientes para que os laços entre pintura e poema sejam facilmente reconhecidos, mas sem abrir mão da liberdade de reconfigurá-los como julgar necessário. O tom adotado pode até parecer neutro e descritivo (como o reflexo de um espelho). Mas por trás desse tom transparece uma voz segura de sua individualidade e legitimidade.

“Isso é um autorretrato”, sugere essa voz, no primeiro poema da série, conferindo à imagem toda uma carga autobiográfica que norteia nossa percepção. “Era primavera”, diz ela em “II Landscape with the fall of Icarus”, de modo a obter o contraste que deseja entre o vigor de “spring” e o declínio de “fall”. Graças a essa voz, uma mitra aparece na cabeça de um dos reis magos, num trecho de *Paterson*.

Ao escolher como tema algo que o leitor também tem a chance de confrontar visualmente, Williams mostra que não há nada de passivo no ato de ver. Diante de uma pintura, seu olhar seleciona, compara, interpreta, conecta. Ao mesmo tempo, o poeta conjectura sobre o olhar de Brueghel, sobre seu humor e sobre as questões formais que o inquietavam quando este observava crianças brincando ou trabalhadores no campo.

Sem perder de vista as especificidades que dizem respeito a uma pintura, a uma éfrase e a uma tradução, e sabendo que avanço por um terreno escorregadio, percebo que as ideias de Williams sobre artes visuais e escrita muitas vezes tangenciaram minhas reflexões sobre a prática da tradução. Quem traduz também ocupa um ponto de vista, que é contingente, histórico. Seu olhar envolve seleção, desejo, experiência, projeção, num processo em que alguns elementos ganham destaque, em detrimento de outros, e novas imagens afloram.

Williams fez algumas incursões pelo mundo da tradução, vertendo para o “idioma americano”, como ele dizia, um poema de Safo, um romance de Philippe Soupault (*Last Nights of Paris*) e uma série de poemas de autores latino-americanos (que ele traduziu em parceria com José Vázquez-Amaral), entre outras obras. Investigar as possíveis relações entre as premissas artísticas de Williams com sua prática tradutória é algo a que gostaria de me dedicar numa próxima oportunidade.

Passemos agora para a segunda questão, ou seja, para o modo como Williams estrutura seus poemas. Este parece ser um momento propício para discutir os *enjambements* que foram sendo identificados ao longo desse trabalho, na tentativa de conferir a eles alguma sistematização, ainda que incompleta — dentro da obra de Williams (para não falar na de outros poetas) certamente encontraremos vários outros exemplos que mostram como esse recurso poético pode ser utilizado. A princípio, observo treze efeitos distintos (e não excludentes) que o autor obtém por meio de seus cortes apurados.

(i) Começemos pelo aspecto mais evidente: a organização da mancha gráfica. Como afirma Álvaro Faleiros, citando Jean Michel-Adam, o primeiro nível da leitura se dá justamente na observação dos índices tipográficos do texto, sendo essa “uma das condições de acesso ao ritmo da língua no poema” (FALEIROS, 2012, p. 42).

Ler um poema pressupõe debruçar-se sobre sua visualidade, entender como o sentido se organiza na página e como a página constrói o discurso. Trata-se de ver a página como suporte constitutivo do poema e de postular que as formas gráficas não são, para o poema, nem um corpo estranho, nem um *medium* mais ou menos transparente ou opaco da descodificação, mas um corpo significativo integrado (FALEIROS, 2012, p. 41, grifo no original).

Williams obtém, por meio do *enjambement*, uma mancha gráfica que confere aparência de ordem ao verso livre — termo que ele mesmo recriminava, por associá-lo à ausência de forma. O interesse de Williams em dotar seus poemas de regras estruturantes já fica patente à primeira vista, quando nos deparamos com estrofes compostas sempre por três versos, cujos comprimentos variam mas que, de modo geral, são bem estreitos.

Os cortes parecem obedecer a uma determinada mancha gráfica especialmente nos poemas “I Self-Portrait” (em que o verso no meio da estrofe é sempre mais curto que os demais), “III The Hunters in the Snow” (que segue a mesma estrutura) e “VI Haymaking” (em que o tamanho dos versos, em cada estrofe, é sempre decrescente).

(ii) Eventualmente, é possível arriscar uma correlação entre a mancha gráfica e o campo semântico do poema — uma busca por isomorfia que remete, em certa medida, à estratégia adotada no poema “O ovo”, do grego Símiias de Rodes, e nos *Caligramas* de Apollinaire. Recorrendo mais uma vez a “VI Haymaking”, me parece plausível associar o tamanho decrescente dos versos ao trabalho dos camponeses, que vão ceifando a plantação.

men with scythes tumbling
the wheat in
rows

Também podemos estender esse raciocínio para o famoso “The Red Wheelbarrow”, em que cada estrofe inclui dois versos, sendo o primeiro composto por três palavras e o segundo, por apenas uma — a mancha gráfica resultante se assemelha a um trapézio retângulo, o que alude visualmente a um carrinho de mão. Para ilustrar, seguem as duas primeiras estrofes:

so much depends

upon

a red wheel

barrow

A essa altura, dois comentários são necessários. Em primeiro lugar, dizer que o uso do *enjambement* não é crucial para a obtenção de uma mancha gráfica específica — a não ser em casos extremos, como nos poemas de e.e. cummings, é possível chegar à mancha gráfica desejada utilizando versos que terminam com uma pausa. Porém, no caso de Williams, esse efeito visual costuma estar sim associado ao uso do *enjambement*. Em segundo lugar, ponderar que, embora a mancha gráfica seja um elemento importante do poema, esse fator raramente justificava por si só o modo como eu cortaria os versos na tradução. Ao mesmo tempo em que eu buscava chegar a um texto visualmente parecido com o texto fonte, também tentava dar conta de outros efeitos decorrentes do *enjambement*, elencados a seguir.

(iii) Em alguns poemas, Williams se vale de cortes inusitados para gerar confusão acerca da classe gramatical das palavras. Isso ocorre em “IX The Parable of the Blind”, na passagem da primeira para a segunda estrofe.

This horrible but superb painting
the parable of the blind
without a red

in the composition shows a group

Como é mais comum ver “red” ser utilizado como adjetivo, o *enjambement* cria a expectativa de que haverá, na estrofe seguinte, algo a ser qualificado por essa cor. Essa antecipação se mostra errônea: “red” é um substantivo. Ou seja, o corte acaba por demandar uma reestruturação da frase por parte de quem a lê.

(iv) Continuando no campo das expectativas frustradas: o verso livre de Williams é tão enjambado que, às vezes, pressupomos um corte onde, na verdade, há uma pausa. Um desses falsos *enjambements* aparece em “I Self-Portrait”. O poema abre com os seguintes versos:

In a red winter hat blue
eyes smiling

Nesse pequeno trecho, já temos dois pares de substantivos e adjetivos (“red winter hat” e “blue eyes”), assim como um *enjambement*, que separa “blue” de “eyes”. Ora, seguindo essa sequência, faria todo o sentido supor que “smiling” é mais um adjetivo, prestes a qualificar algo no verso subsequente (quem sabe “face”?). Mas, ao passar para a próxima linha (“just the head and shoulders”), descobrimos que “smiling” não era um adjetivo, e sim um verbo no gerúndio. E que o segundo verso do poema acabava com uma pausa, não com um *enjambement*.

Curiosamente, ao determinar a classe gramatical de “smiling”, nos vemos diante de outra indeterminação: qual o sujeito desse verbo? Talvez se refira ao homem retratado, talvez se refira aos olhos deste. Na ausência de pontuação, ambas leituras são possíveis. Em resumo: o primeiro *enjambement* do poema funciona como uma isca, levando o leitor a antecipar outro, que não se concretiza. Nesse jogo, acentua-se a instabilidade da linguagem: nossas tentativas de previsão e controle frequentemente nos conduzem a enganos.

(v) Ainda em “I Self-Portrait”, é possível identificar outro efeito obtido pelo uso do *enjambement*: a aproximação gráfica de duas palavras, que acaba por promover novas associações. Na sexta estrofe do poema, o corte de Williams posiciona “manual” exatamente abaixo de “man”. Essas palavras não integram a mesma família etimológica: “manual” vem do latim e diz respeito a mãos. Contudo, ao ver uma abaixo da outra, acabamos estabelecendo ligações entre ambas. Isso também ocorre, por exemplo, quando Williams comenta a pintura “The Adoration of the Magi” em *Paterson*: por meio do corte, o poeta promove uma conexão entre as palavras “words” e “swords”.

(vi) Um dos efeitos que considero mais interessantes também aparece em “I Self-Portrait”. Na última estrofe, lemos que o homem retratado exibe uma barba “half-trimmed”, ou seja, mal aparada. No verso seguinte, uma palavra é cortada pela metade: “any- / thing”. A impressão é de que Williams faz com que o texto desempenhe aquilo que está sendo transmitido no campo semântico.

Esse mesmo efeito aparece, por exemplo, no último poema da série, “X Children’s Games”. Refiro-me ao primeiro verso da segunda estrofe, onde se lê

“imagination equilibrium”: a palavra equilíbrio compõe um verso decididamente simétrico, composto por duas palavras que têm a mesma quantidade de letras.

(vii) O *enjambement* também aparece, nos poemas de Williams, como forma de chamar a atenção para o caráter polissêmico das palavras. Em “V Peasant Wedding”, por exemplo, o primeiro verso da segunda estrofe termina com a palavra “head”. Como, até então, o leitor acompanhava a descrição de uma noiva, é natural supor que o termo também se refira a ela. Contudo, no verso seguinte, o sentido da palavra é subvertido. O leitor se depara com “a head / of ripe wheat” (uma espiga de trigo) e precisa reler o trecho com essa nova informação em mente.

(viii) A participação do leitor na estruturação do poema também é solicitada quando Williams usa o *enjambement* para perturbar a estrutura sintática. Ainda em “V Peasant Wedding”, há um exemplo disso na passagem da quinta para a sexta estrofe. A noiva, diz o poema, está com as mãos cruzadas sobre o colo, constrangida. A estrofe termina com a palavra “simple”, que relacionamos à moça. Porém, “simple” pertence ao sintagma seguinte, modificando a palavra “dishes”.

gabbing all but the bride
hands folded in her
lap is awkwardly silent simple

dishes are being served

A mesma estratégia reaparece, de forma um pouco mais complexa, em “VII The Corn Harvest”. O trecho “he doesn’t share” (verso 21) pode complementar duas sentenças distintas. Na primeira opção de leitura, temos “they gather gossiping / under a tree / whose shade / carelessly / he does not share”. Na segunda, “he does not share the / resting / center of / their workaday world”. Mais uma vez, a ausência de pontuação é crucial para que o *enjambement* propicie o compartilhamento de palavras ou trechos por estruturas sintáticas distintas.

(ix) Falamos há pouco sobre como o *enjambement* pode evidenciar o caráter polissêmico de uma palavra. Quero chamar a atenção, neste item, para um efeito parecido, mas que envolve o uso de *phrasal verbs*, nome dado às construções em que um verbo é associado a uma preposição ou advérbio (ou ambos). Dessa junção, resulta um novo sentido, diferente daquele que cada parte teria de forma

isolada. Quando Williams corta um *phrasal verb* no meio, parece promover um movimento de expansão (em que somos lembrados de toda a potencialidade semântica daquele verbo), seguido por um movimento brusco de contração (quando a preposição ou advérbio entra em cena e reduz drasticamente a variedade de significados). Podemos ver essa tática no último poema da série, “X Children’s Games”, na quinta estrofe, que reproduzo abaixo.

elder women are looking
after the small
fry

O corte no primeiro verso da estrofe deixa o verbo “looking” em suspenso, o que abre uma gama de possibilidades para o verso seguinte. É provável que o leitor julgue estar diante do verbo “to look” (ver, olhar), mas a porta também está aberta para os *phrasal verbs*, tais como “look for” (procurar), “look back” (rememorar) e “look ahead” (prever). Essa força centrífuga, por assim dizer, é interrompida, no verso seguinte, pela presença de “after”.

(x) Um efeito muito sutil, que pode passar despercebido, diz respeito à criação de novos versos, que soam íntegros quando lidos isoladamente, mas que são formados por fragmentos de *enjambements*; por exemplo, um *rejet* associado a um *contre-rejet*. O primeiro significa “rejeição” e diz respeito à parte de um sintagma que “desce” para o verso seguinte. O segundo indica o caminho oposto: o trecho de um sintagma que “sobe” para o verso anterior²⁰⁷.

Essa junção de *rejet* com *contra-rejet* num mesmo verso pode ser conferida em “III The Hunters in the Snow”, no início da quarta estrofe. Lido separadamente, esse verso diz o seguinte: “between his antlers the cold”. Quando contextualizamos esse verso em relação aos demais, porém, vemos que ele resulta de dois sintagmas distintos: “a crucifix / between his antlers” e “the cold / inn yard”. Ou seja, ele pode ser visto tanto como um verso autônomo como um trecho intrinsecamente dependente dos versos vizinhos.

(xi) Em alguns poemas, o *enjambement* ajuda a sugerir imagens que são negadas na sequência. Como exemplo, poderíamos citar um trecho de “XI The

²⁰⁷ Conforme verbete “rejet”, em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 2012, p. 1153.

Parable of the Blind”, na sexta estrofe, em que aparece a palavra “peasant”. Ao nos depararmos com ela, podemos visualizar um camponês na cena, mas ele desaparece assim que descobrimos que “peasant” é na verdade um adjetivo, que se refere a um chalé (“a peasant / cottage is seen”).

Por acaso, esse exemplo se encaixa, também, no primeiro tópico aqui citado (em que falamos como o *enjambement* pode ser associado a uma virada na classe gramatical das palavras). Mas esse não é o único caminho utilizado por Williams para sugerir e suprimir imagens. Vejamos como ele obtém esse efeito em um dos poemas de *Spring and All*, citado anteriormente, que começa com o dístico: “In passing with my mind / on nothing in the world” (WILLIAMS, 1970, p. 119).

Ao longo desse texto, algumas imagens surpreendentes se insinuam, mas são rapidamente substituídas por outras, mais triviais. Por exemplo: uma mulher se inclina para observar “into the man’s half”, mas esse “half” na verdade qualifica “averted face”, no segundo verso do dístico. Ao fim do poema, o eu lírico informa:

I saw a girl with one leg
over the rail of a balcony

Ou seja, a imagem de uma moça cuja perna talvez tenha sido amputada é apresentada, mas logo corrigida, como se tivéssemos acesso à forma como o eu lírico experimenta o mundo, ajustando permanentemente suas próprias percepções.

(xii) Prolongar a duração de uma ação — este é outro efeito que Williams obtém por meio dos cortes. Para ilustrar isso, recorro a dois exemplos. O primeiro vem de “VII The Corn Harvest”. Se suprimirmos os *enjambements* no início do poema, temos a seguinte sentença: “the painting is organized about a young reaper enjoying his noonday rest completely relaxed from his morning labors”. Quando essa mesma estrutura é apresentada de modo versificado, o ritmo da leitura se modifica, pois tendemos a inserir uma pausa ao fim de cada linha.

the painting is organized
about a young

reaper enjoying his
noonday rest

completely

relaxed

from his morning labors

O *enjambement* ajuda a conferir ênfase a termos como “rest” e “relaxed”, reforçando a ideia de descanso e prazer que percorre o campo semântico do poema. É como se o texto incorporasse o torpor que toma conta do jovem camponês.

O segundo exemplo vem da terceira parte de “X Children’s Games”. Adotando a mesma abordagem utilizada acima, podemos encontrar a seguinte cena: “to make use of a swinging weight with which at random to bash in the heads”. Esse aposto, “at random”, já contribui para o prolongamento da ação, postergando o encontro do peso com seu fatídico alvo: a cabeça de alguém. Por meio de *enjambements*, Williams divide essa cena em sete versos, desacelerando o ritmo da leitura. Resultado: assim como a criança vendada demora a atingir sua vítima, nós custamos a chegar ao fim da sentença. Cada verso pode ser comparado ao balanço do peso, nas sucessivas tentativas que o jogador faz nesse jogo violento. O suspense em torno da ação faz com que a palavra “heads” tenha ainda mais impacto quando finalmente surge.

to make use of

a swinging

weight

with which

at random

to bash in the

heads [...]

(xiii) Por fim, vale resgatar a análise de Charles Hartman acerca da lineação em “The Dance (in Breughel’s Great Picture)”. Para ele, os cortes ajudam a definir as particularidades sonoras de cada verso, conferindo-lhes identidade rítmica e diferenciando-os da batida que percorre o poema como um todo.

Exemplos disso seriam, no primeiro verso, a aliteração entre o /g/ de “Brueghel” e de “great”, e a /k/ em “picture” e “Kermess”.

Aproveito esse tópico para registrar que, embora a poesia de Williams não seja marcadamente metrificada, vale a pena dar a devida atenção à repetição de pés, como jambos, anapestos etc., já que isso gera um efeito importante em alguns poemas (tais como “The Dance”, “VIII The Wedding Dance in the Open Air” e “II Landscape with the Fall of Icarus”).

Como foi dito antes, essa lista não tem a pretensão de oferecer uma análise exaustiva do uso do *enjambement* por Williams, mas sim comentar os efeitos que foram observados especificamente nos poemas traduzidos ao longo deste trabalho. Posteriormente, me interessa estender essa análise a outros poemas do autor, para identificar mais estratégias. No próprio livro *Pictures from Brueghel*, por exemplo, sei que existem outras, como a que aparece no poema abaixo. Observemos como o *enjambement* conecta o título ao primeiro dístico.

The Title

—as in Gauguin’s *The Loss of Virginity*—
how inessential it is to the composition:

É fascinante a ironia presente nessa construção, em que a estrutura formal contradiz diretamente aquilo que é dito, ou seja, a irrelevância do título numa obra.

Minha expectativa é a de que a identificação desses diferentes efeitos obtidos por meio do corte se mostre útil no processo de tradução do novo verso livre, em geral, e da obra de Williams, em particular.

Em várias ocasiões, não consegui reproduzir no texto de chegada a estratégia adotada pelo poeta, devido às minhas limitações e preferências, assim como às características de cada idioma. Diante desses obstáculos, a análise do *enjambement* me motivava a buscar alternativas, a pensar em outras formas de conferir relevância ao corte de cada verso, num processo que busquei explicitar ao longo dos comentários.

As soluções aqui apresentadas podem ser revistas e melhoradas, graças à identificação e valorização de outros elementos presentes no texto fonte, que deem

origem a novas traduções. Esse é um debate inesgotável, para o qual espero ter contribuído, ao compartilhar minhas dúvidas, procedimentos e sugestões.

Espero, ainda, que esse trabalho ajude a propagar as contribuições que Williams, morto em 1963 e ainda pouco traduzido no Brasil, traz para a poesia contemporânea. Em sua busca por uma nova forma, ele ajudou a abrir caminhos que continuam a ser explorados pelas novas gerações de poetas. Não me refiro apenas ao desenvolvimento do novo verso livre, com todas as possibilidades que ele oferece. Mais que um modelo baseado em suas próprias experiências, vejo como legado de Williams um convite à experimentação permanente.

Referências bibliográficas

ALPERS, Svetlana. “Bruegel's Festive Peasants” in **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art** Vol. 6, No. 3/4 (1972 - 1973), pp. 163-176.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê — Seis ensaios sobre pintura**. Tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019

ARBOUIN, Gabriel. “Devant l'idéogramme d'Apollinaire” in **Soirées de Paris**, n. 26-27. 1914.

ARGAN, Giulio. **Clássico anti-clássico — O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Imagem e persuasão — Ensaaios sobre o Barroco**. Tradução de Maurício Santa Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1994.

ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. São Paulo: Editora Pontes, 2003.

AUDEN, W. H. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes e João Moura Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 1996.

BEYERS, Chris. **A History of Free Verse**. Fayetteville, AR: The University of Arkansas Press, 2001.

BÍBLIA. Português. **Bíblia — Novo Testamento**. Traduzido do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BIRD, Michael. **100 ideias que mudaram a arte**. Tradução de Marina Mariz. São Paulo: Rosari, 2012.

BRADFORD, Richard. “Poetry and Painting: An Essay on Visual Form in Modern Verse” in **Writing Ulster**, no. 1, 1990, pp. 48–66.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Traduzir *O som e a fúria*”, in FAULKNER, William, **O som e a fúria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. In: **Revista brasileira de literatura comparada**, 19. ISSN 0103-6963 Disponível em: www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf .

BRYSON, Bill. **Made in America: An Informal History of American English**. New York: Harper Collins, 2016.

BURNESS, Donald B. “Pieter Bruegel: Painter for Poets” in **Art Journal**, Vol. 32, No. 2 (Winter, 1972-1973), pp. 157-162.

BURROUGHS, Bryson. “The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder” in **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, vol. 16, No. 5 (May, 1921), pp. 96-103.

CALVINO, Italo. **Um general na biblioteca**. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano piloto para poesia concreta. 1958. Disponível em:

<https://poesiaconcreta.com.br/texto.php#>

CAMPOS, Augusto de. “Pontos-periferia-poesia concreta”. Publicado originalmente no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1956. Esse trabalho constitui a fusão, com ligeiras modificações, dos artigos “Poesia, estrutura” e “Poema, ideograma”, divulgados, respectivamente, em 20 e 27 de março de 1955, no *Diário de S. Paulo*. Disponível em: < www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=4 >

CAMPOS, Haroldo de. “William Carlos Williams: altos e baixos”. In: **Revista de Letras**, vol. 17, pp. 293-300. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1975

_____. “Transluciferação mefistofáustica”. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “Tradução como criação e crítica”. In: “**Metalinguagem & outras metas**”. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, OLGA. “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?” in **TradTerm**. São Paulo, v. 29, Julho/2017, p. 216-250. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza.

CAWS, Mary Ann. “A Double Reading by Design: Breughel, Auden and Williams” in **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 3, pp. 323-330. 1983.

CHOCIAY, Rogério. “A noção de verso livre, do Prefácio Interessantíssimo ao Itinerário de Pasárgada”. In: **Revista de Letras**, vol. 33, pp. 43-53. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1993.

CLARIDGE, Laura. **Why They Are Not Painters: Ekphrasis and Art Criticism in the Twentieth Century**. Tese – Department of English University of Toronto. Toronto, 2015. Disponível em:
[tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf](https://space.library.utoronto.ca/bitstream/1807/77708/1/Clarridge_Laura_201506_PhD_thesis.pdf)

COLANTUONO, Anthony. “Estense Patronage and the Construction of the Ferrarese Renaissance, c. 1395 - 1598” in **The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini**. Editado por Charles M. Rosenberg. Cambridge University Press, 2010.

CONARROE, Joel. “The Measured Dance: Williams' ‘Pictures from Brueghel’” in **Journal of Modern Literature**, Vol. 1, No. 4, William Carlos Williams Special Number (May, 1971), pp. 565-577.

CRYSTAL, David. **The Cambridge Biographical Encyclopedia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 471.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução de Isa Mara Lando. Consultoria técnica de Rodrigo Naves. São Paulo: Editora Ática, 1998.

DEJEAN, JOAN. **A essência do estilo — como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour**. Tradução de Mônica Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DIGGORY, Terence. “The Reader in Williams and Brueghel: Paterson 5 and The Adoration of the Kings”. In: **Criticism**, 1988, Vol. XXX, No. 3, pp 349-373.

DOLIN, Sharon. “Enjambment and the erotics of the gaze in Williams’s poetry” in **American Imago**, vol. 50, nº 1, the John Hopkins University Press. 1993.

DVORAK, Max. “Kunstgeschichte als Geistesgeschichte” in **Tout l’ouvre peint de Bruegel l’Ancien**. Paris: Flammarion, 1981.

EISENSTEIN, Serguei. “O princípio cinematográfico e o ideograma” in **Ideograma — Lógica, poesia, linguagem**. Org.: Haroldo de Campos. São Paulo: Edusp, 1994.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

FENOLLOSA, Ernest. “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Fundamento para a Poesia” in **Ideograma — Lógica, poesia, linguagem**. Org.: Haroldo de Campos. São Paulo: Edusp, 1994.

GALVANI, Mara Aparecida Magero, e ARENDT, João Claudio. “O riso medieval na obra de Pieter Brueghel” in **Métis: história & cultura** — vol. 15, n. 29, p. 138-159, jan/jun. 2016.

GERGER, Gernot e LEDER, Helmut. “Titles Change the Esthetic Appreciations of Paintings” in **Frontiers in Human Neuroscience**, vol. 9 464. 25 Aug. 2015.

GIORCELLI, Christina. “William Carlos Williams’ Painterly Poems: Two Pictures from a Brueghel”. In: **Word & Image: a Journal of Verbal/Visual Enquiry**, 1988, 4, pp 200-208.

GLÜCK, Gustav. **Pieter Brueghel the Elder**. Viena: Anton Schroll & Co, 1951.

GRÜNEWALD, José Lino. “Pedras de toque”, publicado no **Correio da Manhã** em 12/3/1967, disponível em <http://joselinogrunewald.com/literatura.php?id=206>

_____. “William Carlos Williams: variantes & vertentes”. In: **Revista de Letras**, vol. 17, pp. 301-312. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1975

_____. **Fanopéia de ideias**. Folha de São Paulo, 17/09/1983. Disponível em: <https://joselinogrunewald.com.br/literatura.php?id=243>

HARRABIN, Roger. **Magpies 'don't steal shiny objects**. BBC, 2014. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/science-environment-28797519>

HARTMAN, Charles O. **Free Verse: an Essay on Prosody**. Evanston (Illinois): Northwestern University, 1980.

THE HARVESTERS. **THE MET**. Página inicial. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.164/>.

HINDMAN, Sandra. “Pieter Bruegel's Children's Games, Folly, and Chance” in **The Art Bulletin**, Vol. 63, No. 3 (Sep., 1981), pp. 447-475.

HOGEBACK, Jonathan. “Eurasian Magpie: A True Bird Brain” in **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: < www.britannica.com/story/eurasian-magpie-a-true-bird-brain .

HOUSE OF LOBKOWICZ. **Audio Guide #22: Pieter Brueghel the Elder's “Haymaking”**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxWGEbpEvf0> .

IMAGEM E PALAVRA. Direção de Jean Luc Godard. França, Suíça. 2018. 84 min.

KINNEY, Arthur. “Auden, Bruegel, and Musée des Beaux Arts”, in **College English**, Vol. 24, No. 7 (Apr., 1963), pp. 529-531.

KRYŃSKI, Magnos John, e MAGUIRE, ROBERT A. “The Poetics of Tadeusz Różewicz” in **The Polish Review**, Vol. 16, No. 4 (1971), pp. 24-36.

KOERNER, Joseph Leo (2004). “Unmasking the World: Bruegel’s Ethnography” in **Common Knowledge**, 10(2), 220–251.

KOEHLER, Stanley. “William Carlos Williams, The Art of Poetry No. 6” in *Paris Review*, 32, 1964. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/4486/william-carlos-williams-the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams>

KOSZTOLÁNYI, Dezsö. **O tradutor cleptomaniaco — e outras histórias de Kornél Esti**. Tradução de Ladislao Szabo. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEDER, Helmut; BELKE, Benno; OEBERST, Andries; AUGUSTIN, Dorothee. “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments” in **British Journal of Psychology**, 95(4), pp. 489–508. 2004.

LEFEVERE, André. "The System: Patronage" in LEFEVERE, André, **Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame**. Londres e Nova York. Routledge, 1992.

LIEDTKE, Walter. “Landscape Painting in the Netherlands” in **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. Disponível em: www.metmuseum.org/toah/hd/lpnd/hd_lpnd.htm

MANETTI, Antonio di Tuccio. **Novela do grasso entalhador — vida de Filippo Brunelleschi**. Introdução, tradução e notas de Patrícia D. Meneses. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens — Uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de filosofia**. São Paulo: Zahar, 1999.

MENZIN, Jason. “Cubism in Words: Broken Pieces in the Poetry of William Carlos Williams” in **William Carlos Williams Review**, Vol. 31, No. 2 (2014), pp. 125-139.

MESCHONNIC, Henri. “Propositions pour une poétique de la traduction”. In: **Langages**, nº 28, 1972, pp. 49-54. Traduzido por Ana Luiza Baesso Moreira.

Disponível em:

www.persee.fr/issue/lgge_0458-726x_1972_num_7_28?sectionId=lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097

MCALOON, Jonathan. “The Deadly Truth behind Pieter Bruegel the Elder’s Idyllic Winter Landscapes” in **Artsy**, 2019. Disponível em:

www.artsy.net/article/artsy-editorial-deadly-truth-pieter-bruegel-elders-idyllic-winter-landscapes

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MORADO, Ronaldo. **Larousse da cerveja**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

ORROCK, Amy. “Homo Ludens: Pieter Bruegel’s Children’s Games and the Humanist Educators” in **Journal of Historians of Netherlandish Art**, 2012.

PAZ, Octavio. **The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987**. Nova York: New Directions, 1987.

POUND, EZRA. “A Few Dont’s from an Imagiste” in **Poetry: A Magazine of Verse**, 1913, pp. 200-206. Disponível em:

<https://archive.org/details/jstor-20569730/page/n1> .

The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 4ª edição. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

PRITCHARD, William H. **Lives of the Modern Poets**. New York, Toronto: Oxford University Press, 1980.

RABELLO, Felipe Simas. **Ut pictura poesis: um panorama histórico das relações entre poesia e pintura**, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível no link: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27704/27704.PDF>

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Além do visível — O olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SEMONCHE, John. **Censoring Sex: a Historical Journey Through American Media**. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2007.

SISCAR, Marcos. “Traduzir Mallarmé é o lance de dados”. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

SIMON, Iumna Maria, e FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. “Anotações de um multi-percurso”. In: **Revista de Letras**, vol. 17, pp. 313-332. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1975

SNOW, Edward. **Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games**. New York: North Point Press, 1997.

SOUSA, Tatiana de Aguiar. **Haikais de Bashô: O Oriente traduzido no Ocidente**, Fortaleza, Ceará, 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. Disponível no link: www.uece.br/posla/dmdocuments/tatianedeaguiarsousa.pdf

SOUZA, Roberto Acízelo (organização, tradução, apresentação e notas). **Poéticas românticas inglesas: Wordsworth / Hazlitt / Shelley / Stuart Mill**. São Paulo: Filocalia, 2017.

SWAIL, Brian Ralph. **The Triadic Line of William Carlos Williams**, Winnipeg, Manitoba, 1990. Dissertação (Master of Arts in Department of English) – University of Manitoba.

TOLNAY, Charles de. “Peter Bruegel l’Ancien” in **Tout l’ouvre peint de Bruegel l’Ancien**. Paris: Flammarion, 1981.

VALENTIER, W. R. “The Wedding Dance by Pieter Bruegel the Elder”, in **Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit**, Vol. 12, No. 2 (1930), pp. 16-18.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea — vidas de santos**. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIDENTES E SONÂMBULOS. **Correio da Manhã**, São Paulo, 26 jul. 1955.

Seção Escritores e Livros. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=50882&url=http://memoria.bn.br/docreader#

Videntes e sonâmbulos. Org. Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

WILLIAMS, William Carlos. **A Recognizable Image**. Editado por Bram Dijkstra. Nova York: New Directions, 1978.

_____. **Pictures from Brueghel and other poems**. Nova York: New Directions, 1962.

_____. **I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet**. New York: New Directions, 1977.

_____. **Imaginations**. New York: New Directions, 1970.

_____. **The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II**. Editado por Christopher MacGowan. New York: New Directions, 2001.

___ **Paterson**. Edição revista e preparada por Christopher MacGowan. Nova York: New Directions, 1992.

_____. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. Tradução de João Azenha Jr.

18 Apêndice

18.1. Escansão do poema "I Self-Portrait"

1	In a red winter hat blue	- - / / - / /
2	eyes smiling	/ / -
3	just the head and shoulders	/ - / - / -
4	crowded on the canvas	/ - - - / -
5	arms folded one	/ / - /
6	big ear the right showing	/ / - / / -
7	the face slightly tilted	- / / - / -
8	a heavy wool coat	- / - / /
9	with broad buttons	- / / -
10	gathered at the neck reveals	/ - - - / - /
11	a bulbous nose	- / - /
12	but the eyes red-rimmed	- - / / \ -
13	from over-use he must have	- / - / - / -
14	driven them hard	/ - - /
15	but the delicate wrists	- - / - - /
16	show him to have been a	/ - - - / -
17	man unused to	/ - / -
18	manual labor unshaved his	/ - - / - - / -
19	blond beard half trimmed	/ / / \ -
20	no time for any-	/ / - / -
21	thing but his painting	\ - - / -

18.2. Escansão do poema “II Landscape with the Fall of Icarus”

1	According to Brueghel	- / - - / -
2	when Icarus fell	- / - - /
3	it was spring	- - /
4	a farmer was ploughing	- / - - / -
5	his field	- /
6	the whole pageantry	- // - -
7	of the year was	- - / -
8	awake tingling	- / / -
9	near	/
10	the edge of the sea	- / - - /
11	concerned	- /
12	with itself	- - /
13	sweating in the sun	/ - - - /
14	that melted	- / -
15	the wing's wax	- //
16	unsignificantly	- - / - - \
17	off the coast	/ - /
18	there was	- -
19	a splash quite unnoticed	- // - / -
20	this was	- -
21	Icarus drowning	/ - - / -

18.3. Escansão do poema “III The Hunters in the Snow”

1	The over-all picture is winter	- / - / - - - / -
2	icy mountains	/ - / -
3	in the background the return	- - / \ - - /
4	from the hunt it is toward evening	- - / - - / / -
5	from the left	- - /
6	sturdy hunters lead in	/ - / - \ /
7	their pack the inn-sign	- / - / \
8	hanging from a	/ - - -
9	broken hinge is a stag a crucifix	/ - / - - / - / - -
10	between his antlers the cold	- / - / - - /
11	inn yard is	/ \ -
12	deserted but for a huge bonfire	- / - - - - / / \
15	that flares wind-driven tended by	- / / / - / - -
16	women who cluster	/ - - / -
17	about it to the right beyond	- / - - - / - /
18	the hill is a pattern of skaters	- / - - / - - / -
19	Brueghel the painter	/ - - / -
20	concerned with it all has chosen	- / - - / - / -
21	a winter-struck bush for his	- / - \ / - -
22	foreground to	/ \ -
23	complete the picture . . .	- / - / -

18.4. Escansão do poema “IV The Adoration of the Kings”

1	From the Nativity	--- / - -
2	which I have already celebrated	- - / - / - / - \ -
3	the Babe in its Mother’s arms	- / - - / - /
4	the Wise Men in their stolen	- // - - / -
5	splendor	/ -
6	and Joseph and the soldiery	- / - - - / - -
7	attendant	- / -
8	with their incredulous faces	- - - / - - / -
9	make a scene copied we’ll say	/ - // - - /
10	from the Italian masters	- - - / - / -
11	but with a difference	- - - / - -
12	the mastery	- / - -
13	of the painting	- - / -
14	and the mind the resourceful mind	- - / - - / - /
15	that governed the whole	- / - - /
16	the alert mind dissatisfied with	- - // - / - - -
17	what it is asked to	/ - - / -
18	and cannot do	- / - -
19	accepted the story and painted	- / - - / - - / -
20	it in the brilliant	- - - / -
21	colors of the chronicler	/ - - - / - -
22	the downcast eyes of the Virgin	- / \ / - - / -
23	as a work of art	- - / - /
24	for profound worship	- - // -

18.5. Escansão de um trecho de *Paterson*, livro 5, parte III

1	Peter Brueghel, the elder, painted	/ - / - - / - / -
2	a Nativity, painted a Baby	- - / - - / - / -
3	new born!	//
4	among the <u>words</u> .	- / - /
5	Armed men,	//
6	savagely armed men	/ - - //
7	armed with pikes,	/ - /
8	halberds and swords —	/ - - /
9	whispering men with averted faces	/ - - / - - / - / -
10	got to the heart	/ - - /
11	of the matter	- - / -
12	as they talked to the pot bellied	- - / - - // -
13	greybeard (center)	// / -
14	the butt of their comments,	- / - - / -
15	looking askance, showing their	/ - - / / - -
16	amazement at the scene,	- / - - - /
17	features like the more stupid	/ - / - // -
18	German soldiers of the late	/ - / - - - /
19	war	/
20	— but the Baby (as from an	- - / - - - -
21	illustrated catalogue	- - / - / - -
22	in colors) lies naked on his Mother's	- / - / - - - / -
23	knees	/
24	— it is a scene, authentic	- - - / - / -
25	enough, to be witnessed frequently	- / - - / - / - -
26	among the poor (I salute	- / - / / - /
27	the man Brueghel who painted	- // - - / -
28	what he saw —	/ - /
29	many times no doubt	/ - / - /
30	among his own kids but not of course	- / - // - - - -

31 in this setting -- / - ||
 32 The crowned and mitred heads - / - / - /
 33 of the 3 men, one of them black -- // || - - - / ||
 34 who had come, obviously from afar -- / || / - - - || - - / ||
 35 (highwaymen?) / \ / ||
 36 by the rich robes - - //
 37 they had on — offered - / - || / -
 38 to propitiate their gods - - / - - - / ||
 39 Their hands were loaded with gifts - / - / - - / ||
 40 — they had eyes for visions / - / - / -
 41 in those days — and saw, - - / || - / ||
 42 saw with their proper eyes, / - - / - / ||
 43 these things - / ||
 44 to the envy of the vulgar soldiery - - / - - - / - / - - ||
 45 He painted - / -
 46 the bustle of the scene, - / - - - / ||
 47 the unkempt straggling - - // -
 48 hair of the old man in the / - - // - -
 49 middle, his sagging lips / - || - / - / ||
 50 — incredulous - / - -
 51 that there was so much fuss - - / - - /
 52 about such a simple thing as a baby - // - / - /
 53 born to an old man / - - //
 54 out of a girl and a pretty girl / - - / - - //
 55 at that - -
 56 But the gifts! (works of art, - - / || / - / ||
 57 where could they have picked / - / - /
 58 them up or more properly - / - || - / - - ||
 59 have stolen them?) - / - - ||

60	— how else to honor	- / - / -
61	an old man, or a woman?	- // - - / -
62	— the soldiers' ragged clothes	- / - / - /
63	mouths open	// -
64	their knees and feet	- / - /
65	broken from 30 years of	/ - - / - / -
66	war, hard campaigns, their mouths	/ / - / - /
67	watering for the feast which	/ - - - - / -
68	had been provided	- - - / -
69	Peter Brueghel the artist saw it	/ - / - - / - / -
70	from the two sides: the	- - // -
71	imagination must be served —	- - - / - / - /
72	and he served	- - /
73	dispassionately	- / - - -

18.6. Escansão do poema “V Peasant Wedding”

1	Pour the wine bridegroom	/ - / / -
2	where before you the	/ - / - -
3	bride is enthroned her hair	/ - - / - /
4	loose at her temples a head	/ - - / - - /
5	of ripe wheat is on	- / / - -
6	the wall beside her the	- / - / - -
7	guests seated at long tables	// - - // -
8	the bagpipers are ready	- / - - - / -
9	there is a hound under	- - - / - -
10	the table the bearded Mayor	- / - - / - / -
11	is present women in their	- / - / - - -
12	starched headgear are	// - -
13	gabbing all but the bride	/ - - - - /
14	hands folded in her	// - - -
15	lap is awkwardly silent simple	/ - / - - / - / -
16	dishes are being served	/ - - / - / -
17	clabber and what not	/ - - - -
18	from a trestle made of an	- - / - / - -
19	unhinged barn door by two	- / / / - /
20	helpers one in a red	/ - - - - /
21	coat a spoon in his hatband	/ - / - - / -

18.7. Escansão do poema “VI Haymaking”

1	The living quality of	- / - / - - -
2	the man’s mind	- / /
3	stands out	\ /
4	and its covert assertions	- - / - - / -
5	for art, art, art!	- / / /
6	painting	/ -
7	that the Renaissance	- - - / -
8	tried to absorb	/ - - /
9	but	-
10	it remained a wheat field	- - / - / /
11	over which the	/ - / -
12	wind played	/ /
13	men with scythes tumbling	/ - / / -
14	the wheat in	- / -
15	rows	/
16	the gleaners already busy	- / - - / - / -
17	it was his own —	- / - /
18	magpies	/ -
19	the patient horses no one	- / - / / \
20	could take that	- / /
21	from him	- /

18.8. Escansão do poema “VII The Corn Harvest”

1	Summer!	/ -
2	the painting is organized	- / - - / - -
3	about a young	- / - /
4	reaper enjoying his	/ - - / - -
5	noonday rest	/ \ /
6	completely	- / -
7	relaxed	- /
8	from his morning labors	- - / - / -
9	sprawled	/
10	in fact sleeping	- / / -
11	unbuttoned	- / -
12	on his back	- - /
13	the women	- / -
14	have brought him his lunch	- / - - /
15	perhaps	- /
16	a spot of wine	- / - /
17	they gather gossiping	- / - / - -
18	under a tree	/ - - /
19	whose shade	/ /
20	carelessly	/ - -
21	he does not share the	- / - / -
22	resting	/ -
23	center of	/ - -
24	their workaday world	- / - \ /

18.9. Escansão do poema “VIII The Wedding Dance in the Open

Air”

1	Disciplined by the artist	/ - - - - / -
2	to go round	- - /
3	& round	- /
4	in holiday gear	- / - - /
5	a riotously gay rabble of	- / - - - // - -
6	peasants and their	/ - - -
7	ample-bottomed doxies	/ - / - / -
8	fills	/
9	the market square	- / - /
10	featured by the women in	/ - / - / - -
11	their starched	- // / \
12	white headgear	
13	they prance or go openly	- / - - / - -
14	toward the wood’s	/ - /
15	edges	/ -
16	round and around in	/ - - / -
17	rough shoes and	\ / -
18	farm breeches	\ / -
19	mouths agape	/ - /
20	Oya!	/ -
21	kicking up their heels	/ - / - /

18.10. Escansão do poema “The Dance (in Brueghel’s great picture)”

1	In Brueghel’s great picture, The Kermess,	- / - \ / - - / -
2	the dancers go round, they go round and	- / - - / - - / -
3	around, the squeal and the blare and the	- / - / - - / - -
4	tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles	/ - - / - - / - - / -
5	tipping their bellies (round as the thick-	/ - - / - / - - /
6	sided glasses whose wash they impound)	/ - / - // - - /
7	their hips and their bellies off balance	- / - - / - - / -
8	to turn them. Kicking and rolling about	- / - / - - / - - /
9	the Fair Grounds, swinging their butts, those	- // / - - / -
10	shanks must be sound to bear up under such	/ - - / - \ // - -
11	rollicking measures, prance as they dance	/ - - / - / - - /
12	in Brueghel’s great picture, The Kermess.	- / - \ / - - / -

18.11. Escansão do poema "IX The Parable of the Blind"

1	This horrible but superb painting	- / - - - - // -
2	the parable of the blind	- / - - - - /
3	without a red	- / - /
4	in the composition shows a group	- - \ - / - / - /
5	of beggars leading	- / - / -
6	each other diagonally downward	\ / - - / - - - / -
7	across the canvas	- / - / -
8	from one side	- \ /
9	to stumble finally into a bog	- / - / - - / - - /
10	where the picture	- - / -
11	and the composition ends back	- - \ - / - / /
12	of which no seeing man	- / / / - /
13	is represented the unshaven	/ - - / - - - / -
14	features of the des-	/ - - - /
15	titute with their few	- - - - /
16	pitiful possessions a basin	/ - - - / - - / -
17	to wash in a peasant	- / \ - / -
18	cottage is seen and a church spire	/ - - / - - //
19	the faces are raised	- / - - /
20	as toward the light	- / - /
21	there is no detail extraneous	- - // \ - / - -
22	to the composition one	- - \ - / - /
23	follows the others stick in	/ - - / - / -
24	hand triumphant to disaster	/ - / - - - / -

18.12. Escansão do poema "X Children's Games"

I

1	This is a schoolyard	/ - - / \
2	crowded	/ -
3	with children	- / -
4	of all ages near a village	- / / - / - / -
5	on a small stream	- - / /
6	meandering by	- / - - /
7	where some boys	- - /
8	are swimming	- / -
9	bare-ass	/ \
10	or climbing a tree in leaf	- / - - / - /
11	everything	/ - -
12	is motion	- / -
13	elder women are looking	/ - / - - / -
14	after the small	/ - - /
15	fry	/
16	a play wedding a	- / / - -
17	christening	/ - -
18	nearby one leans	\ / / /
19	hollering	/ - -
20	into	/ -
21	an empty hogshead	- / - / \

II

1	Little girls	/ - /
---	--------------	-------

2	whirling their skirts about	/ - - / - /
3	until they stand out flat	- / - / / /
4	tops pinwheels	/ / \
5	to run in the wind with	- / - - / -
6	or a toy in 3 tiers to spin	- - / - / / - /
7	with a piece	- - /
8	of twine to make it go	- / - / - /
9	blindman's-buff follow the	/ \ / / - -
10	leader stilts	/ - /
11	high and low tipcat jacks	/ - / / \ /
12	bowls hanging by the knees	/ / - - - /
13	standing on your head	/ - - - /
14	run the gauntlet	/ - / -
15	a dozen on their backs	- / - - - /
16	feet together kicking	/ - / - / -
17	through which a boy must pass	- / - / / /
18	roll the hoop or a	/ - / - -
19	construction	- / -
20	made of bricks	/ - /
21	some mason has abandoned	- / - - - / -

III

1	The desperate toys	- / - - /
2	of children	- / -
3	their	-
4	imagination equilibrium	- - - / - - - / - -

5	and rocks	- /
6	which are to be	- / - /
7	found	/
8	everywhere	/ - \
9	and games to drag	- / - /
10	the other down	- / - /
11	blindfold	/ \
12	to make use of	- // -
13	a swinging	- / -
14	weight	/
15	with which	- -
16	at random	- / -
17	to bash in the	- \ / -
18	heads about	/ - /
19	them	-
20	Brueghel saw it all	/ - / - /
21	and with his grim	- - - /
22	humor faithfully	/ - / - -
23	recorded	- / -
24	it	-