Alexandre Bruno Tinelli

A poesia de W. H. Auden: tradução e crítica

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Abril de 2021

ALEXANDRE BRUNO TINELLI

A poesia de W. H. Auden: tradução e crítica

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

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

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz
PUC-Rio

Prof. Caetano Waldrigues Galindo
UFPR

Rio de Janeiro, 16 de abril de 2021.

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

Alexandre Bruno Tinelli

Bacharel em Letras pela PUC-Rio, com habilitação em Português-Inglês e Respectivas Literaturas. Com pesquisas nas áreas de poesia, teoria do verso e tradução de poesia, foi bolsista da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP, 2015-2016) e da FAPERJ (PIBIC, 2017-2018).

Ficha Catalográfica

Tinelli, Alexandre Bruno

A poesia de W. H. Auden : tradução e crítica / Alexandre Bruno Tinelli ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2021.
164 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.
Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Tradução de poesia. 3. Teoria do verso. 4. Poesia moderna de língua inglesa. 5. W. H. Auden. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

para minha mãe, Carmen e Arthur, sempre

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Paulo Henriques Britto, por seu coração generoso e sua mente brilhante.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus pais, Carmen e Arthur, pelo amor incondicional e por uma casa cheia de livros.

A minha avó Otília, pelo desvelo de sempre, mesmo à distância.

A Eduardo, meu padrasto, pelo grande carinho e afeição.

A Christina, minha namorada, por todo incentivo e companheirismo.

A João, Lucas e Eliz, pela beleza da amizade.

Aos professores Caetano Waldrigues Galindo e Júlio Cesar Valladão Diniz por aceitarem o convite para compor a banca.

À Marília e Eneida, a Leonardo Bérenger e a todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pelo carinho.

A todos os amigos e familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

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

Resumo

TINELLI, Alexandre Bruno; BRITTO, Paulo Henrique (orientador). **A poesia de W. H. Auden: tradução e crítica**. Rio de Janeiro, 2021. 164p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nesta dissertação de tradução e crítica de poesia, o objetivo principal é traduzir quatro poemas de W. H. Auden (1907-1973) e comentar as traduções, revelando as estratégias tradutórias adotadas. Desse modo, esboça-se *um* retrato de aspectos importantes do projeto estético de Auden, tendo em mira questões de forma poética e as relações que a obra do poeta estabelece com a tradição da poesia ocidental. Os poemas traduzidos revelam fases distintas da produção de Auden e percorrem parte significativa de sua vida. Começa-se com “As I Walked Out One Evening” e “Musée des Beaux Arts”, escritos e publicados no fim década de 1930, quando, em busca de um novo estilo, para fugir da obscuridade dos poemas de sua juvenília, Auden experimentava com formas populares da poesia de língua inglesa, como a balada, e com formas modernas, como o verso livre, acomodando-as a sua visão de poesia. Em seguida, passa-se por *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, um dos principais poemas longos de Auden, escrito em versos aliterativo-acentuais, durante a Segunda Guerra Mundial, e publicado em 1947. Encerra-se com “In Praise of Limestone”, um dos primeiros poemas italianos de Auden, composto em versos silábicos, escrito em 1948 e publicado em livro em 1951. Como alguns dos poemas traduzidos na dissertação possuem traduções relativamente consagradas, essas traduções também são analisadas no percurso. O método de trabalho tem como alicerce o pensamento sobre tradução de poesia e a prática tradutória dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Paulo Henrique Britto.

Palavras-chave

Tradução de poesia; teoria do verso; poesia moderna de língua inglesa; W. H. Auden.

Abstract

TINELLI, Alexandre Bruno; BRITTO, Paulo Henriques (Advisor). **The poetry of W. H. Auden: translation and criticism.** Rio de Janeiro, 2021. 164p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this master's thesis on translation and poetry criticism, the main goal is to translate four poems by W. H. Auden (1907-1973) and to comment on the translations, revealing the translation strategies adopted. In this way, *one* portrait of important aspects of Auden's aesthetic project is sketched, considering questions of poetic form and the relations that his work establishes with the tradition of Western poetry. The poems translated reveal distinct phases of Auden's production and span a significant part of his life. The study begins with "As I Walked Out One Evening" and "Musée des Beaux Arts", written and published in the late 1930s, when, in search of a new style, to escape the obscurity of his early poems, Auden experimented with popular forms of English poetry, such as the ballad, and with modern forms, such as free verse, accommodating them to his view of poetry. This is followed by *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, one of Auden's major long poems, written in the manner of Old English verse during World War II and published in 1947. It closes with "In Praise of Limestone," one of Auden's first Italian poems, composed in syllabic verse, written in 1948 and published in book form in 1951. Since some of the poems translated in this work have relatively well-established translations, these translations are also analyzed along the way. The method employed is based on poetry translation theory and practice of the brothers Haroldo and Augusto de Campos and Paulo Henriques Britto.

Keywords

Poetry translation; prosody; modern English poetry; W. H. Auden.

Sumário

1 Introdução	11
2 Fundamentação teórica.....	25
3 “As I Walked Out One Evening”	37
3.1 “As I Walked Out One Evening” e <i>light verse</i>	38
3.2 “As I Walked Out One Evening” e a forma de balada	43
3.3 A tradução de “As I Walked Out One Evening” e a tradição popular da poesia de língua portuguesa.....	47
3.4 Pós-escrito	57
4 “Musée des Beaux Arts”	59
4.1 Écfrase e Bruegel, o Velho	62
4.2 Verso livre	70
4.3 Contraponto e rima	76
4.4 Tradução de “Musée des Beaux Arts”	82
4.5 Pós-escrito	89
5 <i>The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue</i>	92
5.1 Auden e a poesia anglo-saxã	93
5.2 A obra <i>The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue</i>	96
5.3 Écloga.....	101
5.4 O verso anglo-saxão.....	102
5.5 O verso de <i>The Age of Anxiety</i>	104
5.6 Tradução do excerto de <i>The Age of Anxiety</i>	107
5.7 Pós-escrito	111
6 “In Praise of Limestone”	113
6.1 A poesia italiana de Auden	115
6.2 O verso silábico e a poesia silábica de Auden.....	120
6.3 O dístico elegíaco e suas traduções brasileiras.....	126
6.4 Tradução de “In Praise of Limestone”	130
6.5 Pós-escrito	139
7 Conclusão	141
8 Referências bibliográficas	151
9 Apêndices.....	156

Lista de tabelas e figuras

1. Tabela 1. “Metros de balada”	46
2. Tabela 2. Análise de “As I Walked Out One E.” — excerto.....	47
3. Tabela 3. Análise de “Ao sair de casa à noite”	51
4. Figura 1. <i>The Census at Bethlehem</i> , c. 1566.....	63
5. Figura 2. <i>Winter L. with Skaters and Birds Trap</i> , c. 1565.....	65
6. Figura 3. <i>The Massacre of the Innocents</i> , c. 1565-67	66
7. Figura 4. <i>Landscape with the Fall of Icarus</i> , c.1555.....	67
8. Tabela 4. Análise de “Musée des Beaux Arts”	70
9. Tabela 5. Análise da tradução de “Musée des Beaux Arts”	84
10. Tabela 6. Análise de <i>The Age of Anxiety</i> — excerto.....	105
11. Tabela 7. Análise da trad. do exc. de <i>The Age of Anxiety</i>	108
12. Tabela 8. Análise de “In Praise of Limestone”	127
13. Tabela 9. Análise de “Elogio do calcário”	136

*to give a stunning
display of concinnity and elegance
is the least we can do*

W. H. Auden

Poetry is what gets lost in translation

Robert Frost

Introdução

to be enthusiastic over the night
W. H. Auden

Quando W. H. Auden faleceu na madrugada de 29 de setembro de 1973, uma sexta-feira, aos sessenta e seis anos de idade, num quarto de hotel em Viena, era considerado o poeta mais notável de sua geração. Ele havia passado o verão daquele ano em sua casa no pequeno município de Kirchstetten, a cerca de uma hora de distância de Viena por trem. No dia de sua morte, encontrava-se em Viena, para fazer uma leitura de seus poemas na Sociedade Austríaca de Literatura, no palácio barroco Pálffy, em Josefsplatz, onde, séculos antes, Mozart havia iniciado sua carreira com apenas seis anos de idade. De acordo com o certificado de óbito do poeta, a causa da morte foi arteriosclerose, uma hipertrofia do coração. Ao que tudo indica, Auden morreu de infarto. Em seu obituário no *New York Times*, foi tido como o porta-voz de uma geração inquieta — o porta-voz da “era da ansiedade”, título de um de seus poemas. Em vida, foi constantemente reconhecido como o maior poeta de língua inglesa em atividade. Só não ganhou o Prêmio Nobel de Literatura por um detalhe — dizem. Humphrey Carpenter (2010), um de seus biógrafos, relata que, ao traduzir os diários de Dag Hammarskjöld¹, ex-membro da Academia Sueca e Secretário-Geral das Nações Unidas de 1953 até 1961, ano em que faleceu num acidente de avião, Auden escreveu na introdução da obra que o superego de seu autor era excepcionalmente desmedido², o que desagradou profundamente a Leif Belfrage. Isso foi em 1964. Leif, então subsecretário de Relações Exteriores da Suécia e também membro da Academia Sueca, tinha Auden como seu candidato predileto ao prêmio até aquele momento; só que, ao tomar

¹ Auden conhecia Dag Hammarskjöld pessoalmente e admirava seu vasto conhecimento de poesia, motivo por que aceitou traduzir os diários. Carpenter relata que uma outra pessoa fazia a tradução literal do texto em sueco para o inglês e que Auden depois lhe dava forma poética.

² Auden escreve: “[he] is always in great danger of imagining that he *is* God” (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 405).

conhecimento do manuscrito da introdução, achou as opiniões do poeta inaceitáveis e exigiu que o texto sofresse mudanças. Caso contrário, Auden cairia em desgraça perante a Academia Sueca, que, até então, o tinha como um dos favoritos para a honraria. Irresoluto, Auden não abriu mão de sua introdução, e isso, possivelmente, lhe custou um Nobel de Literatura.

Prêmios e distinções de inúmeros tipos não faltaram a Auden, apesar disso, no decorrer de sua vida. Quando se naturalizou norte-americano em 1946, ele perdeu a chance de se tornar poeta laureado de sua terra natal, a Inglaterra; mas sua fama e seus feitos eram de tal sorte, que, apesar de sua nova cidadania, acabaram oferecendo-lhe o cargo num momento posterior. Por sua genialidade, Auden recebeu o Prêmio Pulitzer de Poesia, a Medalha de Ouro de Poesia do Rei Britânico, a Medalha de Mérito da Academia Americana de Artes e Letras, o Prêmio Bollingen de Poesia, a Medalha de Ouro de Poesia do Instituto Nacional de Artes e de Letras, o Prêmio Nacional do Livro nos EUA e o Prêmio de Literatura Europeia do Estado Austríaco, entre outros. Foi ainda recipiente de um sem-número de doutorados honorários de instituições britânicas e norte-americanas, como as universidades de Durham, Birmingham, Kent e Londres, no Reino Unido, e as de Swarthmore e de Lafayette, nos EUA. Auden foi a essência e a quintessência da poesia. Para empregar uma expressão de Ezra Pound, foi uma verdadeira antena da raça. Ele revelou o âmago não apenas de toda uma geração, mas também da própria condição humana; e, ao fazer isso, abriu caminho para novas possibilidades de ser e de estar no mundo. Para Edward Mendelson (2007), crítico de literatura e executor literário de seu espólio, sua obra possui talvez o maior alcance e a maior profundidade de toda poesia de língua inglesa escrita nos últimos três séculos.

Wynstan Hugh Auden nasceu em 1907, em York, na Inglaterra, filho do médico George Augustus Auden e da enfermeira Constance Rosalie Bicknell Auden. Em contraste com Bernard e John, prenomes de seus dois irmãos mais velhos, Wynstan era um nome exótico. Sua origem remonta a São Wynstan, príncipe mércio assassinado no ano de 849 d. C., depois de se opor ao casamento não canônico da mãe viúva com o tio. Após a canonização, o santo teria sido enterrado numa cripta saxã na paróquia de Repton School, em Derbyshire, onde o pai de Auden havia estudado na adolescência. Em razão de seu afeto pelo local, George Auden resolveu que seu terceiro e último filho teria nome de santo. Hugh, por sua

vez, nome do meio, foi escolhido em homenagem ao cunhado da mãe, Hugh Culley, diretor da Monmouth Grammar School. Já o sobrenome da família, Auden, vinha ou do islandês, ou do anglo-saxão. O islandês Auðun ou Auðunn aparece na literatura nórdica antiga e sobrevive em sobrenomes islandeses modernos. Aficionado por antiguidades, sobretudo por lendas e sagas nórdicas, George Auden gostava de acreditar que sua família descendia de Auðunn Skökull, um dos primeiros colonizadores nórdicos da Islândia no século IX. Especialistas em sobrenomes ingleses, apesar disso, não acreditam que Auden venha de Auðunn. Eles afirmam, segundo Carpenter (2010), que o nome não passa de uma variante de “Alden”, “Aldwyn” ou “Edwin”, o que o faria derivar do anglo-saxão *Healfdene*, “half-dane”, ou de *Ealdwine*, “old friend”, ou até mesmo de *Eadwine*, “rich friend”³. Seja como for, Wynstan Hugh Auden, tal qual seu pai, gostava de acreditar que descendia de nórdicos.

W. H. Auden começou a escrever poemas aos quinze anos de idade. Como depois recordaria nas rimas-reais de “Letter to Lord Byron”:

A indecisão cessou sem titubeio,
Na primavera — eram três da tarde,
E com um amigo eu fazia um passeio.
Ele chutou a grama e, sem alarde,
“Escreves versos?” perguntou, sem rodeios.
“Nunca escrevi”, retruquei; todavia,
Percebi que era isso que eu queria⁴.

Era domingo, o amigo era Robert Medley, e eles caminhavam nos campos perto de Gresham School, onde estudavam. Até aquele momento, Auden estava indeciso sobre o que fazer de seu futuro; não sabia se seria engenheiro ou se seguiria alguma outra profissão. Mas, a partir daquele instante, seu destino foi selado para sempre: ele seria um poeta — não um poeta qualquer, e sim um grande poeta. Passados

³ “Meio-dinamarquês”, “velho amigo” e “amigo rico”, respectivamente.

⁴ Tradução em parceria com Paulo Henriques Britto. Todas as outras traduções da dissertação são de minha autoria. Quando houver tradução de terceiro, isso será apontado. No original:

“But indecision broke off with a clean cut end
One afternoon in March at half past three
When walking in a ploughed field with a friend;
Kicking a little stone, he turned to me
And said, ‘Tell me, do you write poetry?’,
I never had, and said so, but I knew
That very moment what I wished to do.”
(AUDEN, 2007: 73)

alguns anos, Auden, estudante universitário em Oxford, trocava o curso de Biologia pelo de Literaturas de Língua Inglesa, a fim de seguir seu destino de perto. Nesse momento, ele teria travado o seguinte diálogo com seu tutor universitário: “Tutor: ‘O que o senhor vai fazer, sr. Auden, quando acabar a faculdade?’ Auden: ‘eu vou ser poeta’. Tutor: ‘Ora — nesse caso, o senhor vai achar muito útil estudar Inglês⁵.’ Auden: ‘O senhor não está entendendo. Eu vou ser um *grande* poeta”⁶.

Auden publicou seu primeiro livro de poesia, *Poems*, em 1930. Até o fim de sua vida, em 1973, ele lançaria cerca de uma dúzia de volumes de poemas curtos e longos. Na década de 1930, colaborou em peças de teatro com Christopher Isherwood e escreveu a respeito de suas viagens para a Islândia (com Louis MacNeice) e para a China (com Christopher Isherwood) na época da Guerra Sino-Japonesa. Em 1939, emigrou para os EUA e fixou residência em Nova Iorque, naturalizando-se norte-americano em 1946, ao obter a cidadania do país. A partir de 1940, em parceria com seu companheiro amoroso Chester Kallman, compôs libretos de óperas para Igor Stravinsky, Hans Werner Henze e Nicholas Nabokov. Em 1972, Auden deixou sua casa de inverno em Nova Iorque e retornou para Oxford. Além de poemas, peças de teatro e libretos de ópera, Auden também publicou livros de prosa, nos quais reuniu parte de sua produção ensaística e crítica.

De 1939 até sua morte, em 1973, Auden residiu em quatro países distintos: EUA, Itália, Áustria e Inglaterra. De acordo com Mendelson (2017), cada nova residência coincidiu com mudanças fundamentais em sua obra e trouxe-o para perto dos lugares que considerava mais apropriados para o tipo de poesia que queria escrever. Quando saiu da Inglaterra, em 1939, Auden era o grande poeta da geração de escritores do entreguerras. Sua emigração para os EUA, na véspera da 2ª G. M., foi encarada por parte da crítica, da mídia e de seus leitores britânicos como um ato de traição a seu país. Acontece que emigrar para os EUA era sua chance de começar de novo, sem precisar atender às expectativas de um público que o admirava por seus posicionamentos políticos. Auden ansiava por afastar-se dos laços involuntários que havia herdado de sua família e de seu país. Após chegar aos EUA,

⁵ Nos países anglófonos, “English” é o termo que designa o curso de Literaturas de Língua Inglesa.

⁶ Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1975/01/20/remembering-wystan-h-auden-who-died-in-the-night-of-the-twenty-eighth-of-september-1973>. Acesso em: 15 jan 2021. No original: “Tutor: ‘And what are you going to do, Mr. Auden, when you leave the university?’ Auden: ‘I am going to be a poet.’ Tutor: ‘Well—in that case you should find it very useful to have read English.’ Auden: ‘You don’t understand. I am going to be a great poet.’”

uma sociedade solitária e isolada, a seu ver, Auden começou a experimentar, em seus poemas, estilos e metros que o permitiram alcançar uma nova interioridade e uma maior profundidade de emoção e que o afastaram dos defeitos que enxergava em seus trabalhos iniciais. Em pouco tempo, recuperou a fé perdida aos quinze anos de idade, logo após decidir ser poeta, e retornou para a Igreja Anglicana; suas crenças, porém, tomaram a forma de um protestantismo existencialista solitário que em nada se assemelhava aos rituais comunitários do anglo-catolicismo de sua infância, segundo Mendelson.

A próxima mudança aconteceu em 1949, quando, após visitar a Itália pela primeira vez no ano anterior, Auden começou a veranejar numa vila de pescadores da ilha de Ísquia, na Baía de Nápoles, ilha famosa pelo que chamava de “Italian sunshine. Italian flesh”⁷. Sua poesia adquiriu, de imediato, um tom de conversa despretensiosa e encontrou novos temas, passando a ter como modelo, sobretudo, as odes de Horácio. Em 1958, Auden transferiu sua residência de verão para Kirchstetten, na Áustria, e seus poemas ganharam novos contornos, passando a celebrar a privacidade, a segurança e o conforto da vida entre as quatro paredes da única casa de que foi proprietário. Nesse momento, ele começou a explorar novas formas e novos gêneros poéticos, que vinham de meia dúzia de culturas distantes. Em 1972, três anos após manifestar pela primeira vez um desejo nesse sentido, Auden abriu mão de sua casa de inverno em Nova Iorque e mudou-se para Christ Church, em Oxford, na Inglaterra, onde estudara Literaturas de Língua Inglesa havia mais de quarenta anos. “Ele estava deliberadamente deixando para trás o mundo do presente, na esperança de retornar para o mundo que existia em parte nas memórias do passado. Seus poemas, agora, dirigiam-se cada vez mais aos mortos, e não aos vivos”⁸ (*idem*:429).

Quando se mudou para Oxford, no fim de 1972, Auden retomou o velho hábito de se colocar à disposição de estudantes universitários que quisessem encontrá-lo para conversar sobre poesia. Assim, de segunda à sexta-feira, às quatro horas da tarde, ele sentava-se na Cafeteria St. Aldegate, em frente à entrada

⁷ v. “In Transit” (AUDEN, 2007: 537). Tradução livre: “Sol italiano. Carne italiana.”

⁸ No original: “He was deliberately leaving behind the world of the present in the hope of returning to a world that existed partly in his memories of the past. His poems now increasingly addressed the dead instead of the living [...]”

principal de Christ Church no outro lado da rua, e colocava-se à espera de seus interlocutores. A rotina era semelhante à que havia adotado no fim dos anos 1950, quando exercia o cargo de Professor de Poesia na instituição. A única diferença é que os encontros aconteciam no Café Cadena, que não existia mais em 1972. Agora, na Cafeteria St. Aldegate, nem todos o procuravam pelos motivos esperados. Carpenter (2010) relata que certas pessoas surgiam pela mera curiosidade de ver um grande poeta de perto; alguns, mestrands e doutorandos, atravessavam o Atlântico em busca de material para suas dissertações e teses; outros queriam mostrar-lhe seus poemas de vanguarda, algo que o costumava tirar do sério; mas havia uns poucos de cujos poemas ele gostava e que estavam dispostos a ouvir o que tinha a dizer sobre poesia. Para esses, Auden quase sempre dizia: “Vá já para casa e escreva uma sextina! Na sua idade, não é o que você diz em seus poemas que importa; o que importa é a maneira como você diz. Já tentou escrever um *cywydd*? É o metro medieval galês mais clássico...”⁹ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 443). Décadas antes, em 1939, na ocasião da morte de William Butler Yeats, Auden havia escrito numa elegia¹⁰ para o poeta que, embora a poesia não fizesse nada acontecer, ela sobrevivia. Sobrevivia, entre outras coisas, como um jeito de acontecer. Jeito bastante específico, espécie de caminho ou de disciplina, regido pelas “leis da prosódia e da sintaxe” — tão intrínsecas à poesia quanto “as leis da física e da química para o mundo físico”¹¹ (AUDEN *apud* MENDELSON, 2017: 431). É que, para Auden, a poesia era, *first and foremost*, uma arte da linguagem. Arte feita de palavras, e não de ideias, como Mallarmé teria explicado a Degas em famosa anedota.

Se existe alguém que mereça o título de *il miglior fabro*, esse alguém é W. H. Auden. Contra a inspiração profética romântica, Auden via o poeta moderno como uma espécie de racionalista — um racionalista extremamente habilidoso nas técnicas da poesia e no domínio da linguagem cotidiana. Indo no encalço de Pound, ele recuperou o verso aliterativo anglo-saxão. Fugindo da obscuridade de seus poemas iniciais, escreveu baladas populares, trabalhou com inúmeros tipos de

⁹ No original: “Go away and write a sestina! At your age what matters is not what you say in your writing but how you say it. Have you ever tried writing a *cywydd*? It’s the classical Welsh medieval metre...”

¹⁰ v. “In Memory of William Butler Yeats” (AUDEN, 2007: 245).

¹¹ No original: “Considered as a verbal system, the poem is a natural not a historical object. The laws of prosody and syntax are to it what the laws of physics and chemistry are to the physical universe.”

canções e utilizou diversas espécies de rimas e de metros folclóricos. Com o tempo, apropriou-se do cancionário britânico e do norte-americano, assim como de aspectos do cânone greco-latino e da tradição oriental; criou padrões estróficos sofisticados que não existiam em lugar nenhum; produziu poemas seguindo padrões silábicos de versificação, na linha de Marianne Moore; e revitalizou sextinas, canções provençais e diversas outras formas utilizadas pelos trovadores. Exímio artesão do verso, Auden trabalhou com formas e com gêneros que vão do popular ao erudito, da poesia clássica à escatológica, do verso anglo-saxão ao verso livre. No fim de sua vida, costumava dizer que o *Oxford English Dictionary* era sua Bíblia e que *A History of English Prosody*, de George Saintsbury, era seu livro de orações; e gabava-se de já ter escrito poemas em todos os metros conhecidos.

Não há, nos gestos de Auden de reapropriação e de recuperação de formas poéticas tradicionais, nenhuma nostalgia. O que se encontra por trás desses gestos é uma maneira particular de ver o mundo. Não que Auden não gostasse de se apresentar como um poeta em perfeito domínio de seu ofício, mestre de sua arte e de sua língua — quanto a isso não há dúvidas. Ocorre que ele também acreditava na importância de uma “ordem formal” para a vida humana. Essa ordem, que, a seu ver, se aproximava da dança, era-lhe tão importante que ele chegou a afirmar num poema — não sem ironia — que ela é a segunda melhor coisa que pode acontecer ao homem; a primeira é não nascer¹². É como se, para Auden, a forma extrapolasse o domínio da técnica, não se resumindo a um fazer, e se aproximasse da dimensão da vida. Ela seria a expressão do que há de mais fundamental na existência: “a relação entre o “eu” e o mundo, entre a consciência do homem e sua natureza animal, entre sua unidade e a multiplicidade”¹³ (JOHNSON *apud* HILLYER, 2020: ix). Ainda mais do que expressão da existência, a forma poética seria intrínseca à própria natureza humana; afinal, como destaca Segismundo Spina (2002), o homem não é somente um animal político; ele é também um animal rítmico.

De acordo com Seamus Perry (2013), Auden contemplava, na ideia abstrata da forma poética, um tipo de perfeição. Para Auden, porque o poema é um objeto

¹² v. “Death’s Eco”: “The desires of the heart are as crooked as corkscrews / Not to be born is the best for man; / The second-best is a formal order, / The dance’s pattern; dance while you can” (AUDEN, 2009: 52)

¹³ No original: “[...] form... is not just the artist’s construction; rather, it expresses the fundamental stuff of existence: the relation between I and the world, between man’s consciousness and his creatureliness, between basic integers of unity and multiplicity”.

belo, ele funciona como “um Jardim do Éden verbal que, pela sua perfeição formal, mantém viva em nós a esperança de que exista um estado de alegria sem males nem sofrimentos que pode e deve ser o nosso destino alcançar”¹⁴ (AUDEN *apud* PERRY, 2013: 371). Perry assinala que aquilo que Auden parece dizer com isso é que, toda vez que lemos um bom poema, somos transportados, ainda que apenas por frações de segundo, para um Paraíso feito de linguagem. É nesse sentido que Auden afirma que “todo bom poema é quase uma Utopia”¹⁵ (*ibidem*). O bom poema é *quase* uma Utopia, porque é realizável; e utopias, como sabemos, não passam de fantasias, de quimeras. Finalmente, a Beleza, nessa quase-Utopia, embora não chegue a se confundir com o Bem, é, em contrapartida, seu “equivalente formal”, isto é, sua materialização na forma do poema.

Não menos importante que seus aspectos, digamos assim, metafísico e estético, era, para Auden, a dimensão lúdica da forma poética. Em sua escrita, Auden encarava a poesia como um jogo verbal. Por causa disso, dizia-se incapaz de compreender o que levava certos autores a escrever poemas sem qualquer tipo de forma; afinal, na sua opinião, “quando se joga um jogo, precisa-se de regras, do contrário não tem graça”¹⁶ (*idem*:370). No seu pensamento, o jogo do poema podia seguir as regras que fossem; mas toda diversão e liberdade vinha da obediência a regras. Não possuir nenhuma regra era a única coisa que ele não tolerava. “Formalista fanático, em termos hedonistas”, como gostava de se ver, Auden costumava dizer que, sempre que escrevia um poema, tinha duas preocupações em mente:

um assunto que me interessa e problemas formais de metro, dicção, etc. O Tema procura a Forma certa, a Forma, o Tema certo. Quando os dois finalmente se encontram, estou pronto para escrever um poema. Por exemplo, alguns anos atrás, eu estava preocupado com os, para nós, estranhos e repelentes modos dos Insetos. Ao mesmo tempo, sob a influência de Goethe no seu período médio 'clássico', pensava se seria possível escrever um poema inglês em hexâmetros acentuais. O resultado foi um poema sobre Insetos em hexâmetros¹⁷ (AUDEN *apud* LEVY, 1983: 88).

¹⁴ No original: “a verbal Garden of Eden which, by its formal perfection, keeps alive in us the hope that there exists a state of joy without evil or suffering which it can and should be our destiny to attain.”

¹⁵ No original: “Every good poem is very nearly a Utopia.”

¹⁶ No original: “If one plays a game, one needs rules, otherwise there is no fun.”

¹⁷ No original: “At any given time, I have two concerns on my mind; a subject which interests me and formal problems of metre, diction, etc. The Subject looks for the right Form, the Form for the right subject. When the two finally come together, I can write a poem. For example, a few years ago,

De certo modo, o jogo do poema, para Auden, aproxima-se das brincadeiras de palavras-cruzadas — um de seus passatempos prediletos, diga-se de passagem. Ele achava uma verdadeira glória da poesia o fato de que a falta de uma única palavra podia não só arruinar tudo na escrita de um poema, como também obrigar o poeta a não seguir em frente “até descobrir uma palavra, digamos, em duas sílabas, contendo P ou F, sinónimo de término, mas não muito incomum”¹⁸ (AUDEN *apud* PERRY, 2013: 370).

Na contramão do senso-comum, Auden argumentava que as regras impostas pela forma poética, ao invés de enclausurar os poetas, como uma espécie de camisa-de-força, os tornavam livres. “Abençoadas sejam todas as regras métricas que proíbem respostas automáticas, / forcem-nos a pensar duas vezes, livres dos grilhões do Ser”¹⁹, Auden celebra em “Short” (CP 2007: 857). Na sua opinião, aqueles que se confinavam ao verso livre por imaginarem que as formas fixas levavam à desonestidade, não compreendiam “a natureza da arte, o quão pouco o artista pode fazer e que grandes e misteriosas belezas são o dom da linguagem, da tradição e do puro acidente”²⁰ (AUDEN *apud* PERRY, 2013: 370). Por mais que pareçam existir para seu bel-prazer, as regras da arte, para Auden, ainda tinham o mérito de trazer o artista para perto da vida cotidiana. Ele acreditava que até mesmo “estilos de poesia formais e elevados são mais condicionados pela língua falada, a língua realmente usada pelos homens de um país, do que por qualquer outra coisa”²¹ (*idem*:372).

Embora se considerasse um formalista fanático, Auden não era um esteta. É importante destacar que ele deixava claro que seu formalismo existia em termos estritamente hedonistas. Com isso, queria dizer que não cultuava a forma acima de

I was preoccupied with the, to us, strange and repellent ways of the Insects. At the same time, under the influence of Goethe in his middle ‘classical’ period, I was wondering whether it would be possible to write an English poem in accentual hexameters. The outcome was a poem about Insects in Hexameters.”

¹⁸ No original: “It is the glory of poetry that the lack of a single word can ruin everything, that the poet cannot continue until he discovers a word, say, in two syllables, containing P or F, synonymous with breaking-up, yet not too uncommon.”

¹⁹ No original: “Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses, / force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.”

²⁰ No original: “Those who confine themselves to free verse because they imagine that strict forms must of necessity lead to dishonesty, do not understand the nature of art, how little the conscious artist can do and what large and mysterious beauties are the gift of language, tradition, and pure accident.”

²¹ No original: “[...] formal and elevated styles of poetry are more conditioned by the spoken tongue, the language really used by the men of that country, than by anything else.”

todos os valores. Havia um limite para o formalismo de seus poemas, e esse limite era moral; Auden sempre submetia a forma à sinceridade e à verdade. Essa é a razão por que era um revisor e um editor implacável de sua própria obra. A partir do momento em que publicava um livro de poemas, começava o que Paul Valéry chamava de *relecture tardive*, um processo lento e frio de reavaliação e de autocrítica. Até certo ponto, era como se o Auden maduro e mais sábio corrigisse e emendasse os pecados do Auden mais jovem, obscuro e retórico. Assim, à medida que envelhecia, ele “parecia lidar com uma tensão básica entre o virtuosismo e a verdade, tanto em seus trabalhos quanto nos dos outros: ser ‘bom demais’ significava não dizer a verdade”²² (SULLIVAN, 2015: 16). Para garantir que a verdade prevalecesse sobre a qualidade, toda vez que identificava insinceridades no que havia escrito em algum poema ou que julgava ter agido por impulsos meramente retóricos, Auden não hesitava em descartar de sua obra até mesmo aqueles que estavam na lista de seus melhores poemas, como “Spain” e “September 1, 1939”.

Esta dissertação de mestrado é um trabalho de tradução e de crítica de poesia — de crítica *via* tradução. Duas questões, Auden escreveu, interessavam-no acima de tudo, quando lia um poema: “a primeira era técnica: Aqui está uma engenhoca verbal. Como ela funciona?”. A segunda, no sentido mais amplo, era moral: Que tipo de cara reside neste poema?”²³ (MENDELSON, 2017: 432). Neste trabalho, pretendo, *grosso modo*, explorar as duas perguntas, mediante o exame e a tradução de determinadas engenhocas verbais de W. H. Auden. O objetivo principal é traduzir quatro poemas do escritor e comentar as traduções, revelando as principais estratégias tradutórias adotadas. Além disso, esboçarei *um* retrato do poeta e de aspectos importantes de sua obra poética como um todo. O ângulo de enfoque das traduções e do retrato recairá, sobretudo, em questões de forma poética, cerne desta dissertação e do projeto estético de Auden. O escritor norte-americano Lincoln Kirstein coloca Auden ao lado de “Picasso na pintura ou de Stravinsky na música:

²² No original: “[...] he seemed to find a basic tension between the virtuosic and the veridical, both in his own work and that of others: to be too good meant not telling the truth.”

²³ No original: “The first is technical: ‘Here is a verbal contraption. How does it work?’ The second is, in the broadest sense, moral: ‘What kind of guy inhabits this poem? What is his notion of the good life or the good place? His notion of the Evil One? What does he conceal from the reader? What does he conceal even from himself?’”

um mestre nos usos do nosso passado, projetado no presente, profetizando um futuro”²⁴ (KIRSTEIN *apud* CARPENTER, 2010: 454). Todas as questões de forma examinadas giram em torno do diálogo de Auden com a tradição da poesia ocidental, com o nosso passado. Espero demonstrar a maneira como ele trabalhou com a tradição, aproveitando-a, revivificando-a e adaptando-a a sua concepção de poesia e a imperativos de seu tempo. Como este é um trabalho de tradução de poesia, quando estivermos em busca das formas poéticas da língua portuguesa mais adequadas para a recriação dos poemas de Auden, não deixaremos de ver um pouco da história da versificação de nosso próprio idioma.

Os poemas selecionados para tradução revelam fases distintas da produção de Auden, o que nos permitirá percorrer uma parte significativa de sua vida e de sua obra. Começaremos com “As I Walked Out One Evening” e com “Musée des Beaux-Arts”, dois poemas escritos e publicados no fim década de 1930, quando, em busca de uma dicção prosaica e de um tom coloquial, para fugir da obscuridade dos poemas de sua juvenília, Auden experimentava com formas populares da poesia de língua inglesa, como a balada, e com formas modernas, como o verso livre, acomodando-as, quase sempre, a sua visão de poesia. Em seguida, passaremos por *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, um dos principais poemas longos de Auden, escrito em versos anglo-saxões, durante a Segunda Guerra Mundial, e publicado logo após, em 1947. Encerraremos o percurso com “In Praise of Limestone”, um dos primeiros poemas italianos de Auden, composto em versos silábicos, escrito em 1948 e publicado em livro em 1951, na obra *Nones*.

Ao fim deste trabalho, teremos examinados de perto (mas não à exaustão) trabalhos de Auden com a forma de balada, o verso livre, o verso anglo-saxão e a poesia silábica — formas fundamentais de seu projeto estético; teremos dedicado um olhar atencioso para a importância da *light poetry* e de formas e gêneros da tradição greco-latina para o poeta, como o dístico elegíaco e a écloga; e teremos conhecido em maior profundidade formas de nosso próprio idioma, como o redondilho, a quadra e os metros de arte maior, escolhidas criteriosamente para recriar em português brasileiro as formas originais. Em termos biográficos, os poemas selecionados para tradução apontam para eventos da vida de Auden que se passaram, sobretudo, nas décadas de 1930, 1940 e 1950 e para alguns dos principais

²⁴ No original: “with Picasso in painting, Stravinsky in music: a master of the uses of our whole past, projected into the present, prophesying a future.”

tipos de poesia que ele produziu nesses períodos, como veremos. Deixo de fora dos comentários, entre outras coisas, a juvenília do poeta e sua obra poética mais tardia, produzida de 1958, ano em que passa a veranejar em Kirchstetten, na Áustria, até 1973, ano de sua morte.

À exceção de *The Age of Anxiety*, os poemas traduzidos para os fins desta dissertação já possuem traduções relativamente consagradas em língua portuguesa; por isso também examinaremos essas traduções ao longo do caminho. O método de trabalho adotado nesta dissertação tem como alicerce tanto o pensamento sobre tradução de poesia quanto a própria prática tradutória dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Paulo Henriques Britto. Trata-se de uma forma de pensar a tradução de poesia como arte e como método rigoroso de análise de poemas. Um pressuposto teórico fundamental deste trabalho é a ideia de que tradução e crítica de poesia estão diretamente relacionadas à atividade criativa.

Esta dissertação inscreve-se no cenário de escassez da crítica e da tradução de poesia no Brasil, que negligenciou o estudo e a tradução das obras de W. H. Auden, autor tão importante para a história da poesia no século XX e tão consagrado mundo afora, como sabemos. O principal trabalho brasileiro de tradução de seus poemas é a antologia bilingue de José Paulo Paes e de João Moura Jr., publicada em 1986 pela Companhia das Letras, contendo apenas cinquenta poemas traduzidos, que procuram abranger todo o período da produção de Auden, indo de 1927 até 1973, ano de sua morte. Para quem compôs mais de uma dezena de livros de versos, cinquenta poemas traduzidos é muito pouco. Além disso, a antologia privilegia os trabalhos curtos de Auden, preterindo todas as obras de maior fôlego, como o poema longo *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Não há, além dessa antologia, nenhum outro trabalho de tradução integralmente dedicado ao poeta no Brasil. O que existe são pouquíssimos poemas traduzidos por poucas pessoas em coletâneas específicas. Péricles Eugênio da Silva Ramos, em colaboração com Paulo Vizioli, traduziu três poemas de Auden em *Poetas da Inglaterra*, livro publicado em 1970, na Coleção Textos e Documentos da Comissão Estadual de Literatura da Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo. Nelson Ascher reuniu três de suas traduções de Auden em *Poesia Alheia: 124 poemas traduzidos*, lançado pela Imago Editora, em 1998. A prosa de Auden é ainda menos traduzida. *The Dyer's Hand*, seleta de ensaios e de palestras publicada pelo poeta em 1962, foi traduzida na íntegra por José Roberto O'Shea em *A Mão do Artista*,

em 1993, em edição da Siciliano. Não parece haver nada além disso. A nível acadêmico, à exceção de um ou outro artigo publicado em periódicos nacionais, identifiquei apenas uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado dedicadas a Auden. Angie Miranda Antunes escreveu, em 2014, a dissertação *A poesia de W. H. Auden no arco de tempo entre a modernidade e a pós-modernidade*, e, alguns anos antes, em 2008, Gelson Peres da Silva elaborou a tese *W. H. Auden's inter-war poetry: a political use of ambiguity*.

Em termos de organização interna, esta dissertação divide-se em sete capítulos: (1) “Introdução”; (2) “Fundamentação Teórica”; (3) “As I Walked Out One Evening”; (4) “Musée des Beaux Arts”; (5) “*The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*”; (6) “In Praise of Limestone”; e (7) “Conclusão”. No segundo capítulo, logo a seguir, serão apresentados e discutidos os pressupostos teóricos do trabalho. Nele, atenção especial é dedicada ao pensamento sistemático sobre tradução de poesia elaborado no Brasil, que despontou, sobretudo, a partir das traduções e das teorizações levadas a cabo pelos irmãos Campos. Em seguida, vêm os capítulos sobre os poemas traduzidos. Trata-se de textos relativamente autônomos. Lidos em conjunto, esboçam *um* retrato de aspectos importantes da poesia e da biografia de Auden. Além disso, enfatizam a relação da obra do poeta com a tradição da poesia ocidental. Em “Conclusão”, é feito um apanhado geral da dissertação e são apontados direcionamentos futuros. Nos próximos capítulos, então, por intermédio da prática tradutória, investigaremos questões importantes da vida e da obra de Auden e passaremos em revista aspectos da história de formas e de gêneros da poesia ocidental e da poesia de língua portuguesa. Para concluir, com base nos pressupostos e nos objetivos que estruturam este trabalho, pretendo contribuir para a pequena fortuna crítica de Auden no Brasil, para os estudos de tradução de poesia no país e para os de teoria do verso.

Auden dizia que “todo poeta tem o seu leitor dos sonhos”. O dele, especificamente, deveria manter “um olhar atento à curiosa fauna prosódica” de seus poemas, composta de “báquios e coriambos”²⁵ (AUDEN *apud* PERRY, 2013: 369). É exatamente isto que almejo nesta dissertação: ser *esse* leitor ideal da poesia de Auden. Ao fim do trajeto, espero ser capaz de oferecer uma resposta minimamente satisfatória à questão mais básica deste trabalho: *como traduzir um*

²⁵ No original: “Every poet has his dream reader: mine keeps a look-out for curious prosodic fauna like bacchics and choriambes.”

pouco da curiosa fauna prosódica de W. H. Auden? Vejamos, então, como algumas de suas principais engenhocas verbais funcionam e que tipo de cara existe por trás de seus poemas — tudo isso pelas lentes de um tradutor. Mas, antes, falemos um pouco de tradução de poesia.

Fundamentação teórica

Em termos de tradução de poesia, filio-me a posições desenvolvidas, principalmente, por Haroldo de Campos e por Paulo Henriques Britto, para embasar minha prática tradutória. Nesse sentido, defendo a possibilidade e a necessidade de se traduzir poesia em todos os seus aspectos. E vejo a tradução poética como uma arte, que tem por base, como veremos, um método rigoroso de análise e de tradução de poemas. Nessa perspectiva, acredito que a tradução e a crítica de poesia estão diretamente relacionadas à atividade criativa, na medida em que penso que o poema traduzido sob tais bases é um objeto estético, assim como o poema original. Isso significa que creio numa prática tradutória capaz de produzir textos que não apenas dão a seus leitores a impressão de que estão lendo o texto original, mas que também podem ser vistos como obras de arte relativamente autônomas: como poemas que, embora sejam traduções, podem existir por conta própria no ambiente linguístico em que estão inseridos. Neste capítulo, guiado por PHB (2012) e por leituras individuais, apresentarei os fundamentos teóricos das minhas defesas e crenças, colocando-os em contraste com outras posições relevantes no campo da tradução de poesia, com objetivo de delinear esse campo e de demonstrar sobre que bases assento minha prática como tradutor. Além disso, apresentarei o desenvolvimento da teoria de tradução poética no Brasil, acompanhando de perto o estudo de Álvaro Faleiros (2012) sobre o assunto. A partir deste momento, então, veremos de que maneira se elaboram algumas discussões importantes que existem no campo da tradução poética.

É impressionante como teóricos e praticantes da tradução de poesia conseguem divergir em pontos absolutamente fundamentais sobre o tema. Numa tentativa de organizar as discussões, PHB (2012) diz que é possível pensar a tradução poética como uma espécie de pêndulo, que oscila entre dois extremos. De um lado, encontram-se autores, como o romancista Vladimir Nabokov e o teórico

da tradução André Lefevere, que defendem a impossibilidade de se traduzir poesia; de outro, estão aqueles que, como Henri Meschonnic, Haroldo de Campos e o próprio PHB, acreditam na plena possibilidade de se traduzir poesia. Entre os dois extremos, situam-se autores que, se não condenam a tradução de poesia como um todo, também não a defendem de modo completo. De agora em diante, vou-me concentrar no exame dos dois extremos da discussão, deixando de lado as posições intermediárias. Desse modo, vejamos a posição do primeiro extremo, daqueles que são contra todo e qualquer tipo de tradução poética.

PHB considera que a postura assumida por parte dos autores que se situam nesse extremo é uma postura idealista, já que parte do princípio de que existe uma espécie de cerne do poético. Essa posição pode ser resumida da seguinte forma: como a essência de um poema se perde em sua tradução, qualquer tentativa de traduzir poesia está fadada ao fracasso. Nesse sentido, “o poético seria uma essência indefinível, a que não temos acesso pela razão, e sim apenas pelo ‘coração’, ou pela alma, ou por algum outro órgão inefável” (2012:121). Apesar de Vladimir Nabokov também defender a impossibilidade de se traduzir poesia, sua posição, na opinião de PHB, é menos ingênua do que essa, pois Nabokov não se coaduna com a ideia essencialista que acabo de descrever. Ao traduzir para o inglês e comentar o famoso poema narrativo *Eugênio Oneguín*, de Puchkin, o romancista russo-estadunidense (2000) rejeita a ideia de tradução de poesia e defende o que se costuma chamar de tradução literal: a recriação de um texto poético restrita ao sentido do poema, e não à forma. Para Nabokov, esse tipo de tradução, que visa a recriar apenas o conteúdo semântico dos versos, deve vir apoiado em copiosos paratextos (notas de rodapé, comentários, etc.), que expliquem os aspectos formais (metro, rima, figuras de som, etc.) do poema original. É assim que ele procede em sua tradução de Puchkin. Porque não acredita em poemas perfeitamente traduzidos, poemas cujos efeitos poéticos seriam integralmente recriados num outro idioma, Nabokov condena toda e qualquer tentativa de tradução de poesia.

O segundo autor comentado por PHB que se encontra no polo da intraduzibilidade da poesia é o belga André Lefevere, importante teórico da tradução. A posição de Lefevere aproxima-se daquela de Nabokov; o teórico belga sequer acredita em traduções literárias, porque não acredita na possibilidade de se traduzir literatura com perfeição. PHB destaca que Lefevere, no final do livro *Translating poetry*, esboça o que pensava ser a maneira mais correta de se fazer

traduções poéticas; como julga que essa maneira é impossível de ser aplicada na prática, acaba por condenar toda tentativa de tradução literária. Para PHB, a postura assumida por Lefevere, Nabokov e outros reflete “a nostalgia da intangível perfeição” (*idem*:124). Na concepção desses autores, a tradução de poesia é inviável simplesmente porque é imperfeita.

Antes de examinar a posição de autores contrários a Nabokov e a Lefevere, ou seja, de autores que estão no lado oposto da discussão sobre tradução de poesia, chamo a atenção para o fato de que a história da tradução poética é escrita pelo primado da língua e pelo dualismo do signo, o que implica uma dogmática do dualismo, que pretende separar significado (sentido) de significante (forma) e que deriva de uma concepção de tradução baseada em teoria linguística. Considero o sentido de um texto como sendo o conteúdo que dele se extrai por meio de práticas exegéticas e que pode até mesmo ser parafraseado em prosa, como afirma PHB (*idem*:134). A forma nada mais é que uma das maneiras pela qual o sentido é transmitido. Em poesia, isso diz respeito a aspectos de prosódia e de versificação existentes no poema (métrica, rima, estrofação, figuras retóricas, cesuras e pausas, cortes de verso, etc.); à estrutura interna da língua (fonética, fonológica, morfológica e sintática); à disposição gráfica do texto poético; à imagística e à expressividade da linguagem empregada nesse texto; etc. Conforme Mallarmé dizia a Degas, em famosa anedota, a poesia é feita de palavras, e não de ideias. Sendo assim, a poesia é, em princípio, uma arte da linguagem — nos melhores casos, da linguagem carregada de significado até o máximo grau possível, para usar a clássica definição de Ezra Pound (2006). Na boa poesia, então, forma e conteúdo estão intrinsecamente relacionados; o metro, a distribuição de acentos nos versos, o corte dos versos, as rimas, o fraseado sintático, as figuras de som, como aliteração e assonância, o uso pontual ou reiterado de determinados itens lexicais, as metáforas, tudo isso e inúmeros outros fatores atuam diretamente na construção do significado de um poema. Por causa disso, as traduções de poesia que prezam apenas pela recriação do sentido acabam deixando de lado grande parte do complexo formal que participa da elaboração desse sentido.

Seguindo o raciocínio desenvolvido por PHB, falemos agora sobre o modo de pensar de autores importantes que defendem a possibilidade de se traduzir poesia. Mais do que isso, poetas e teóricos da tradução como Henri Meschonnic,

Haroldo de Campos e o próprio PHB argumentam a favor da tradução de poesia *em todos os seus aspectos* — ou seja, são defensores ardorosos da reprodução em outro idioma não apenas do sentido de um texto literário, mas também da sua forma. Identificando uma semântica prosódica no ritmo dos poemas, Meschonnic (2010) elabora uma poética da tradução baseada, acima de tudo, no ritmo. Seu raciocínio parte do princípio de que os poetas são capazes de produzir inúmeros efeitos de sentido em seus poemas, mediante a manipulação de aspectos sonoros desses poemas. Um determinado arranjo métrico utilizado de maneira consciente por um escritor, por exemplo, é o suficiente para criar diferentes atmosferas emocionais no interior do texto poético. Desse modo, a tradução de poesia, na visão de Meschonnic, deve prezar pela reprodução dos efeitos de ritmo do poema original, conforme ressalta PHB (2012:132). Assim, ao propor um exercício tradutório com ênfase na recriação do significante, Meschonnic defende uma prática de tradução completa, que reproduza não só o aspecto semântico, como também o modo de significar dos poemas originais.

Podemos situar as posições de Haroldo de Campos sobre a tradução de poesia numa linha de raciocínio semelhante à de Meschonnic. Antes de mais nada, é importante frisar que Haroldo é um divisor de águas na história da teoria da tradução poética no Brasil. Não satisfeito em criar (ao lado de seu irmão Augusto de Campos e de Décio Pignatari sobretudo) a última vanguarda em matéria de poesia no país, Haroldo ainda foi um de nossos mais importantes tradutores e teóricos de poesia, além de ter sido o primeiro a teorizar sobre o ofício em nossa terra, de acordo com Álvaro Faleiros (2012). Embora o hábito de traduzir poesia por aqui exista desde antes de Gregório de Mattos, que fazia paráfrases de Góngora e de Quevedo, e tenha seguido em frente, de forma mais sistemática, com os poetas românticos, conforme relembra Faleiros, a prática tradutória começou a ser teorizada apenas na segunda metade do século XX, com Augusto e Haroldo de Campos — principalmente, com Haroldo, o mais teórico dos dois. Dito isso, vejamos agora como o poeta concreto encara a tradução poética.

Antes de iniciar análise, é importante esclarecer que não pretendo esgotar o pensamento de Haroldo de Campos sobre o tema. Haroldo é um teórico prolífico, e suas ideias se desdobram em diferentes direções. No momento, de acordo com os fins deste trabalho, pretendo enfatizar alguns aspectos relevantes de sua teoria de tradução que dialogam com a discussão em andamento e com os pressupostos da

dissertação. Um desses aspectos é o fato de que, para Haroldo de Campos (1967), a tradução de poesia deve priorizar a recriação do significante, e não a do significado, porque ele considera que a forma é mais importante do que o conteúdo. Na sua percepção, traduzir é realizar uma operação desveladora do original e um processo de reinvenção formal; traduzir é, pois, transcriar. Toda a teoria e a prática de tradução poética de Haroldo de Campos gira em torno do conceito de “transcrição”, que ele desenvolve ao longo de sua obra. Mais que tradução comum, a transcrição é uma “recriação criativa”, que “visa a surpreender o intracódigo (‘as formas significantes’) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada” (2013:155). A fim de compreender as formas significantes do original, o tradutor deve efetuar um trabalho crítico e técnico rigoroso, que antecede e prepara o redesenho dessas formas no poema de chegada. Discípulo e admirador de Ezra Pound, Haroldo enxerga nesse trabalho um dos aspectos daquilo que chama de “crítica via tradução”, tendo por base a expressão *criticism by translation*, cunhada pelo poeta norte-americano. A ferramenta ideal que o tradutor encontra à sua disposição para efetuar o trabalho que prepara a transcrição é a técnica da leitura atenta (*close reading*). Imaginemos que o poema de partida seja uma espécie de máquina. Por meio da leitura atenta, que é o exame do detalhe, a investigação minuciosa dos significantes, as peças do poema de partida são desmontadas, para em seguida serem remontadas criativamente no poema de chegada. Na visão de Haroldo, só assim deve surgir a obra recriada. É por isso, inclusive, que ele defende que traduzir é também a melhor maneira de ler um poema. Finalmente, Haroldo vê a tradução de poesia como arte e acredita que o poema traduzido possui tanto valor artístico e tanta autonomia quanto o poema original.

O caminho aberto por Augusto e Haroldo de Campos na década de 1960 foi seguido por diferentes tradutores e teóricos brasileiros, que ora se aproximam das proposições dos poetas concretos, ora se afastam delas. Não obstante os diferentes posicionamentos que adotam em relação a essas proposições, os autores que veremos a seguir defendem, assim como os irmãos Campos, a ideia de que é possível traduzir poesia. Sendo assim, continuamos no extremo oposto ao de Nabokov e de Lefevere no que concerne às discussões teóricas sobre tradução poética. Nesse novo contexto, Álvaro Faleiros (2012) distingue duas levadas

importantes de autores. A primeira delas é formada por José Paulo Paes, Jorge Wanderley e Ana Cristina Cesar. A segunda, por Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto.

Os três autores da primeira leva compartilham o fato de efetuarem um movimento duplo, de acordo com Faleiros. Por um lado, reconhecem a importância da transcrição para a teoria de tradução de poesia no país; por outro, buscam alguma distância do projeto dos irmãos Campos. Na tentativa de construir uma reflexão própria, José Paulo Paes envereda pelo campo da linguística e propõe uma teoria de tradução de poesia baseada no conceito de “equação verbal” (*idem*:24). Essa equação decorre da soma da semântica do significado com a semântica do significante e resulta na semântica global do poema. Trata-se de uma espécie de “matemática poética”, que tem como base de cálculo os chamados “operadores do discurso”, termo que engloba certos aspectos de forma em poesia (metro, rima, metáfora, etc.) e que Paes retira da obra de Jean Cohen, segundo Faleiros. Na visão de Paes, esses operadores possuem enorme relevância para a tradução, porque perturbam a apreensão do sentido do poema. Ao fazerem isso, por exemplo, demandam do leitor uma atenção maior ao significante, de modo ele que venha a perceber as interrelações existentes entre forma e conteúdo. Ao tradutor, cabe-lhe então reproduzir as perturbações do sentido do poema original. Para José Paulo Paes, isso é alcançado quando o tradutor reproduz no poema de chegada os operadores do discurso do poema de partida.

Na apresentação de Faleiros, o poeta e tradutor pernambucano Jorge Wanderley é destacado como “o autor do primeiro trabalho acadêmico sobre tradução poética no Brasil” (*idem*:26), a dissertação de mestrado *A Tradução do Poema: Notas Sobre a Experiência da Geração de 45 e dos Concretos*, de 1983. Apesar de reconhecer a importância das contribuições dos irmãos Campos para a prática e a teoria da tradução de poesia em nosso país, Jorge Wanderley possui algumas reservas em relação a determinadas posturas dos poetas concretos. A seu ver, eles seriam responsáveis por contaminar com sua visão teórica os autores que escolhem para traduzir. Isso significa dizer que quando Haroldo traduz um poeta qualquer, por exemplo, suas traduções estão mais próximas dos preceitos do concretismo que do texto desse poeta. No dizer de Faleiros, Wanderley ainda acha que as traduções de Haroldo de Campos privilegiam mais a recriação dos aspectos sonoros dos poemas originais que seu conteúdo semântico, o que deixaria certos

buracos nas traduções. Apesar disso, por mais que critique essas e outras posturas de Augusto e Haroldo de Campos, Wanderley ainda se admira com a qualidade geral do trabalho empreendido pelos dois. Faleiros encerra sua apresentação das posições de Jorge Wanderley ressaltando que o tradutor pernambucano adota uma perspectiva mais próxima da teoria da recepção e que, por isso, percebe que a prática tradutória dos poetas concretos não é estática, que ela também se modifica (*idem*:27).

Assim como Jorge Wanderley, a poeta e tradutora carioca Ana Cristina Cesar também reflete sobre a teoria da tradução dos irmãos Campos. Faleiros mostra como o exame da autora é preciso no diagnóstico que elabora a respeito do tema, embora ela se detenha no comentário de apenas uma obra de Augusto de Campos. A primeira constatação de Ana Cristina Cesar é o fato de Augusto organizar um projeto de tradução poética que se pauta no projeto de Ezra Pound. Como ressaltai anteriormente, Haroldo também se porta como uma espécie de discípulo do poeta norte-americano. Não é por acaso que Haroldo privilegia em suas traduções autores que classifica como inventores; ele está seguindo a tipologia de poetas elaborada por Pound em *ABC da Literatura*. Também não é por acaso o fato de Haroldo traduzir autores que o próprio Pound traduzia, como os poetas provençais, os poetas clássicos chineses, entre outros. Além disso, sabemos o quanto o lema poundiano *make it new* inspira profundamente a poética da transcrição. Tudo isso Ana Cristina Cesar identifica no projeto tradutório de Augusto de Campos. Como Jorge Wanderley, Ana C. entende que as traduções de Augusto são contaminadas pela teoria da poesia concreta e também pelo gosto maneirista do autor — por mais que mencione apenas as traduções de Augusto, é possível estender seus comentários também para as de Haroldo. Diga-se de passagem, após largar o concretismo, Haroldo enveredou por uma prática de escrita neobarroca, que resultou, por exemplo, no livro experimental *galáxias*. Por fim, nas palavras de Ana C., “em sua teoria da tradução, Augusto de Campos parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais” (CESAR, 1988, p. 149 *apud* FALEIROS, 2012, p. 28). Ora, os aspectos rejeitados por Augusto são justamente aqueles que Ana Cristina Cesar mais privilegia em suas traduções. Apesar de ser um texto de prosa, o conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, que a escritora carioca traduz e comenta em sua dissertação de mestrado na Inglaterra, é

um texto em que “a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais” são da maior importância.

Como vimos, então, Ana Cristina Cesar, Jorge Wanderley e José Paulo Paes são autores que, publicando suas primeiras reflexões sobre tradução de poesia na década de 1980, adotaram uma dupla perspectiva: de um lado, reconheciam a importância da transcrição para a teoria de tradução de poesia no Brasil; de outro, buscavam um certo distanciamento do projeto dos irmãos Campos, na tentativa de forjar uma experiência própria de tradução. Para todos esses tradutores, é mais do que possível traduzir poesia. Agora chegamos à segunda leva de autores mencionada por Álvaro Faleiros, composta por Paulo Vizioli, Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto. Para Faleiros, esses três autores, que começam a produzir mais enfaticamente a partir da década de 1990, adotam novas abordagens em suas práticas, que ele denomina de “semióticas e textuais” (2012:30). Essas abordagens irão pautar-se por uma tentativa de equilibrar, de maneira dinâmica, “a forma, o sentido e as características retóricas do texto literário” (*idem*:31) e por uma desconfiança em relação a excessos da poética da transcrição.

De acordo com Faleiros, o primeiro a adotar uma abordagem mais textual no Brasil foi o professor, tradutor e crítico literário Paulo Vizioli. Na perspectiva de Vizioli, o tradutor deve reproduzir no poema traduzido os elementos essenciais do poema original: o ritmo, a imagética e o tom. Esses elementos derivam dos três tipos de poesia elencados por Ezra Pound em livro já citado: melopeia, fanopeia e logopeia. Na melopeia, predomina o ritmo do poema; na fanopeia, a imagem; na logopeia, a ideia. Para Vizioli, dada a dificuldade de traduzir a logopeia, cabe ao tradutor reproduzir o tom do poema original. Vizioli ainda distingue três tipos de tradução de poesia: a “tradução semântica”, a “adaptação literária” e a “recriação” (*idem*:32). A primeira resume-se à tradução literal, palavra por palavra, que prioriza o sentido. A segunda caracteriza-se por ser uma espécie de criação sobre um texto pré-existente; não se trata, necessariamente, de tradução, uma vez que o adaptador possui ampla liberdade no seu ofício, produzindo, muitas vezes, obras inteiramente novas. Esse seria o caso das peças de Shakespeare, das histórias de Chaucer ou até mesmo das transcrições feitas por Haroldo de Campos da poesia de Goethe. A “recriação”, por sua vez, é a tradução do sentido e dos aspectos sonoros do poema original. Além disso, é o tipo de tradução que Vizioli defende e que pratica. Desse modo, Faleiros destaca que, para Vizioli, o poema deve ser traduzido “em nível

semântico, sociocultural e sonoro” e deve estabelecer “um diálogo entre essas diferentes dimensões” (*ibidem*).

O segundo teórico do novo grupo de autores analisados por Faleiros é Mário Laranjeira, uma das maiores referências brasileiras na área de Estudos da Tradução. À semelhança de todos aqueles que defendem a tradução poética, Laranjeira enfatiza a relevância da dimensão do significante em poesia e associa a forma ao conteúdo na elaboração do significado global de um poema. A seu ver, o tradutor deve ser capaz de captar o poético no texto original e de garantir que esse poético seja reproduzido no texto traduzido. O meio pelo qual o poético se manifesta são as chamadas “operações significantes” (*idem*:133), que perfazem “índices textuais”. Por sua vez, esses índices — a “agramaticalidade”, o “signo duplo”, os “interpretantes textuais” e a “visibilidade” — constituem aspectos sintáticos, semânticos e culturais que coexistem no interior dos poemas e que, somados a aspectos formais, se integram na dimensão da significância. Sendo assim, a tarefa do tradutor, mais especificamente, é recuperar, no poema traduzido, os índices textuais do poema original, o que, por conseguinte, assegura a transposição do poético para o novo texto. Apenas agindo dessa maneira é que o tradutor permanecerá fiel ao poema original. E “fidelidade” é mais um conceito importante para Laranjeira, de acordo com Faleiros.

Muitas das proposições apresentadas até o momento são compartilhadas pelo escritor, tradutor e teórico da tradução de poesia Paulo Henriques Britto. Em suas reflexões (2012), PHB defende a tradução de todo e qualquer texto literário. E chama a atenção para uma característica crucial da poesia: o fato de que qualquer elemento textual de um poema pode ser relevante, ao contrário do que acontece em outros gêneros, como a prosa. Na sua opinião, a poesia distingue-se de todos os demais porque, no interior do poema, tudo — “o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as consoantes, as rimas (...) etc.” (*idem*:119) — pode ser importante. Por causa disso, a função do tradutor é identificar os elementos mais significativos do poema, a fim de determinar o que será recriado e o que será perdido na tradução; afinal, “todo ato de tradução implica perdas” (*idem*:120).

Além de argumentar a favor da tradução poética, PHB também defende a possibilidade de se avaliar duas ou mais traduções de um mesmo poema. Para isso,

desenvolve (2002) dois conceitos importantes, o de correspondência e o de perda. Sua proposta é a de que seria possível, de um modo minimamente objetivo, avaliar traduções de poemas com base nesses conceitos. Avançando em suas reflexões (2006b), o autor define então duas espécies de correspondência: a formal e a funcional. A primeira ocorre quando o poema traduzido apresenta características formais semelhantes às do original; um verso de pentâmetros jâmbicos, em inglês, traduzido por um verso decassílabo, em português, por exemplo. A segunda, quando se utiliza uma forma já existente na língua-meta, para traduzir uma forma específica da língua-fonte, como no caso da utilização da redondilha maior para reproduzir a forma de balada dos poemas de Emily Dickinson. É importante frisar, de acordo com PHB, que é possível estabelecer diferentes graus de correspondências. Sendo assim, quanto mais próxima do original for a recriação de um aspecto formal no poema traduzido, maior será o grau de correspondência; quanto mais distante, menor. Em outras palavras, quanto maior for a proximidade, menor será a perda, e vice-versa. Retomando exemplo anterior, caso se recriasse, no poema em português, o pentâmetro jâmbico por meio do verso livre, o grau de perda seria elevado e o de correspondência, baixo. Assim, valendo-se dos conceitos de correspondência e de perda, PHB argumenta que é possível definir critérios minimamente objetivos para avaliar traduções de poesia e para afastar-se de proposições mais subjetivas.

É importante destacar que o escritor carioca elabora uma metodologia de tradução poética, com diretrizes precisas para guiar tradutores em seu ofício. O método possui como um de seus pressupostos mais importantes a ideia já mencionada de que tudo pode ser relevante em um poema, ou seja, a constatação de que “não se pode contentar em transpor para o idioma-meta a teia de significados do original; há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas” (2012:49). Há que se levar em conta, desse modo, todas as *questões de forma* relevantes do poema original. Levando tudo isso em consideração, cabe então ao tradutor, a princípio, examinar o poema original, de modo a delimitar seus principais aspectos formais e semânticos. Em seguida, ele precisa não apenas definir quais desses aspectos são os mais relevantes, mas também hierarquizá-los, para saber o que será possível reproduzir e o que será perdido na tradução. Por último, com base na hierarquia estabelecida, o tradutor deve tentar recriar os aspectos mais importantes do original

no poema traduzido, procurando alcançar os graus mais elevados de correspondências viáveis. A meta, segundo PHB, é recriar, por meio da tradução, uma experiência de leitura mais próxima possível daquela do poema original, a fim de que se possa dizer que um leitor que conheça o idioma da língua-meta, mas não o da língua-fonte, terá, ao ler o poema traduzido, uma experiência muito próxima da que teria caso fosse capaz de ler o original.

A metodologia de tradução de poesia que acabo de expor, desenvolvida por PHB, é exatamente a que está na base do método de trabalho que adoto nesta dissertação. Tive a sorte de aprendê-la com o próprio autor, em disciplinas na graduação e na pós-graduação em Letras, na PUC-Rio. Foi ela que utilizei, por exemplo, quando, como pesquisador-júnior na Fundação Biblioteca Nacional, traduzi Geoffrey Chaucer e, como bolsista de iniciação científica na FAPERJ, traduzi T. S. Eliot, sob orientação de PHB. Retomando Haroldo de Campos, referência fundamental para a teoria e para a prática de tradução de poesia de PHB, acredito que o modo de significar de um poema é tão importante quanto o seu significado. Sendo assim, forma e conteúdo são, para mim, duas faces da mesma moeda, que é o poema; por isso, neste capítulo, busquei situar minha prática tradutória ao lado daquelas de autores como Haroldo de Campos e PHB e distante das posições de teóricos e tradutores como Nabokov e Lefevere. Compartilho com os dois poetas e tradutores brasileiros a crença de que o trabalho que antecede a tradução é técnico e crítico, assim como também sou a favor de uma prática tradutória baseada na inventividade — mas numa inventividade medida, rigorosa, e não numa inventividade desmedida, branda. Como poderia dizer PHB, refiro-me a uma inventividade centrípeta, que busca ser criativa sem se afastar muito do poema original e que, por isso, possui uma liberdade limitada, e não a uma inventividade centrífuga, que procura se afastar o máximo possível de seu centro e que se movimenta com irrestrita liberdade. É por causa disso que afirmei, no início deste capítulo, que creio numa prática tradutória capaz de produzir textos que não apenas dão a seus leitores a impressão de que estão lendo o texto original, mas que também podem ser vistos como obras de arte *relativamente* autônomas. Embora o texto traduzido possa existir como um poema por conta própria no ambiente linguístico em que está inserido, ele sempre será uma tradução: um poema de

chegada que tem por finalidade recriar, da maneira mais fiel possível, a experiência de leitura de um poema de partida.

Neste capítulo, guiado por PHB (2012) e por leituras individuais, busquei apresentar os fundamentos das minhas ideias, colocando-as em contraste com outras posições relevantes no campo da tradução de poesia, com intuito de delinear esse campo e de demonstrar sobre que bases assento minha prática como tradutor. Além disso, procurei apresentar o desenvolvimento da teoria de tradução poética no Brasil, acompanhando de perto o estudo de Álvaro Faleiros (2012) sobre o tema. Com isso, vimos posturas importantes na discussão sobre tradução de poesia, posturas que, de um lado, são contra a tradução poética e, de outro, são completamente a favor. Também pudemos ver de que maneira a jovem teoria de tradução poética no Brasil, com base na produção dos irmãos Campos, se desenvolve em torno da defesa da tradução de poesia em todos os seus aspectos, dedicando uma atenção especial a questões de forma. É com os autores dessa recente tradição que este trabalho dialoga. Entre eles, os autores com que mais me afino em termos de ideias e de práticas são Haroldo de Campos e Paulo Henriques Britto, como venho afirmando. A partir de agora, entraremos na vida e na obra de W. H. Auden. Por meio da tradução de poemas centrais de seu projeto estético, examinaremos, nos próximos capítulos, questões importantes de sua poesia e de sua biografia. Começamos, então, com a tradução da balada “As I Walked Out Evening” — com a *light poetry* de Auden, tão relevante para sua obra poética como um todo, sobretudo para seus poemas da década de 1930, como veremos.

“As I Walked Out One Evening”²⁶

As I walked out one evening,
Walking down Bristol Street,
The crowds upon the pavement
Were fields of harvest wheat.

And down by the brimming river
I heard a lover sing
Under an arch of the railway:
‘Love has no ending.

‘I’ll love you, dear, I’ll love you
Till China and Africa meet,
And the river jumps over the
mountain]
And the salmon sing in the street,

‘I’ll love you till the ocean
Is folded and hung up to dry
And the seven stars go squawking
Like geese about the sky.

‘The years shall run like rabbits,
For in my arms I hold
The Flower of the Ages,
And the first love of the world.’

But all the clocks in the city
Began to whirr and chime:
‘O let not Time deceive you,
You cannot conquer Time.

‘In the burrows of the Nightmare
Where Justice naked is,
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss.

‘In headaches and in worry
Vaguely life leaks away,
And Time will have his fancy
To-morrow or to-day.

‘Into many a green valley
Drifts the appalling snow;
Time breaks the threaded dances
And the diver’s brilliant bow.

‘O plunge your hands in water,
Plunge them in up to the wrist;
Stare, stare in the basin
And wonder what you’ve missed.

‘The glacier knocks in the cupboard,
The desert sighs in the bed,
And the crack in the tea-cup opens
A lane to the land of the dead.

‘Where the beggars raffle the
banknotes]
And the Giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer,
And Jill goes down on her back.

‘O look, look in the mirror,
O look in your distress:
Life remains a blessing
Although you cannot bless.

‘O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked
neighbour]
With your crooked heart.’

It was late, late in the evening,
The lovers they were gone;
The clocks had ceased their chiming,
And the deep river ran on.

W. H. Auden

²⁶ In: AUDEN, 2019: 43.

Em fevereiro de 1940, veio a lume o sexto livro de poesia de W. H. Auden, *Another Time*, que foi a primeira obra que Auden publicou após emigrar para os EUA, em 1939, e também marcou a primeira vez em que uma obra sua foi lançada nos EUA antes de sair na Inglaterra. A edição americana ficou a cargo da Random House e a inglesa, da Faber & Faber, suas editoras nas duas margens do Atlântico. O termo “another time” é como uma expressão idiomática moderna em língua inglesa e significa algo do tipo “deixar para um outro dia”, que costumamos dizer quando negamos determinados convites ou queremos evitar certas conversas. Auden retirou-o do verso final do trigésimo poema do livro, que diz: “Another time has other times to live”. O volume inclui poemas escritos nos dois anos anteriores a seu lançamento e outros mais recentes, e pode-se dizer que possui os melhores poemas que Auden escreveu na década de 1930, sendo considerado por muitos o seu melhor volume de poemas curtos — de fato, o livro possui um sem-número de pequenas obras-primas. Entre elas, destaco as elegias para William Butler Yeats e para Sigmund Freud, “In Memory of W. B. Yeats” e “In Memory of Sigmund Freud”; o celebrado — e não menos polêmico, por causa das sucessivas revisões que recebeu posteriormente por parte de Auden, até o poeta o eliminar de vez de sua obra completa — “September 1, 1939”; “Musée des Beaux Arts”, que será visto no próximo capítulo da dissertação; “Funeral Blues”, que fez sucesso no cinema, ao aparecer em *Quatro casamentos e um funeral*; e muitos outros, incluindo “As I Walked Out One Evening”²⁷, que é o centro das atenções deste capítulo.

3.1

“As I Walked Out One Evening” e *light verse*

Composto em novembro de 1937 e publicado pela primeira vez na revista *New Statement*, em 15 de janeiro de 1938, “As I Walked Out One Evening” foi escrito na Inglaterra, no final de um ano difícil para Auden. No início de 1937, ele havia viajado para a Espanha, na tentativa de atuar como voluntário na Guerra Civil Espanhola, em favor das forças democráticas, contra o movimento fascista liderado pelo general Francisco Franco. Seu objetivo era se juntar às Brigadas Internacionais, que reuniam

²⁷ Esse poema, assim como muitos outros, pois isto era uma prática comum de Auden, aparece sem título em *Another Time*. É de praxe, em casos desse tipo, utilizar o primeiro verso do poema como título.

dezenas de milhares de indivíduos, incluindo inúmeros artistas e escritores, que vinham de todos os cantos do mundo, inclusive de países autodeclarados neutros em relação à situação espanhola, como EUA, França e Reino Unido. Considerando-se incapaz de pegar em armas, Auden tinha um plano: servir como motorista de ambulância; mas isso nunca aconteceu — embora seja comum ouvir o contrário. Como ressalta Carpenter (2010:210), até havia uma previsão de que isso ocorresse, mas o plano acabou não indo para a frente, por inúmeros motivos. O máximo que Auden chegou a fazer foi participar de transmissões de rádio em Valência. No restante do tempo, sentindo-se perdido, apesar de seus esforços para ser útil, dedicava-se a beber, flertar e perambular pelas ruas das cidades espanholas. Apesar de relatos como esses, pouco se sabe, na realidade, dos detalhes dos dias de Auden na Espanha, e muito dessa falta de informações decorre do fato de que ele quase não tocava no assunto após seu retorno. Apenas anos depois ele revelou que seu silêncio se devia ao fato de que estava decepcionado com o que viu e escutou no lado republicano, sobretudo com os assassinatos de padres cometidos pelas forças democráticas. Por causa disso, em março de 1937, cerca de três meses após sua ida para a Espanha, Auden retornou para a Inglaterra “chocado e desiludido”²⁸ (Auden *apud* CARPENTER, 2010: 215), e um “amargor e um pessimismo permeiam todos os poemas que escreveu na primavera e no verão posteriores a seu retorno”²⁹ (CARPENTER, 2010: 221). Alguns desses poemas saíram de sua pena opacos e de difícil interpretação; outros, saíram claros e simples; e muitos foram escritos na forma de balada. Entre estes, encontra-se “As I Walked Out One Evening”.

Não obstante Auden não o ter colocado na segunda parte de *Another Time*, intitulada “Lighter Poems” e supostamente dedicada a versos humorísticos, pois o título da seção refere-se a poemas desse tipo, é possível considerar “As I Walked Out One Evening” como pertencente à *light poetry* do escritor, seguindo o passo de seus principais críticos, como Edward Mendelson (1995) e Stan Smith (2004). Tradicionalmente, a *light poetry* (ou *light verse*) é um gênero da poesia de língua inglesa e diz respeito a poemas que costumam ser bem-humorados e breves, sendo que muito de seu efeito cômico decorre do uso de trocadilhos, de rimas esdrúxulas e de outros recursos sonoros. Trata-se de uma poesia escrita em formatos convencionais — baladas, canções de berço, canções

²⁸ No original: “I did not wish to talk about Spain when I returned because I was upset by many things I saw or heard about (...) I was shocked and disillusioned.”

²⁹ No original: “In fact a streak of bitterness and pessimism runs through all the poems he wrote this spring and summer, after his return from Spain.”

de marujo, quintilhas obscenas, canções folclóricas, etc. — que aborda assuntos frívolos, mas que também não descuida de temas mais solenes. Por mais que normalmente não seja levada a sério, é muito praticada por grandes poetas, como Alexander Pope e Lord Byron — dois escritores admirados por Auden —, além do próprio Auden.

É importante destacar que Auden tinha uma visão pé no chão de poesia. Ele dizia que a poesia não devia ser colocada num pedestal, pois acreditava que, quando isso acontecia, ela nunca saía da estante. Na introdução que escreveu para a antologia *The Poet's Tongue*, da qual foi coeditor com John Garret, ele não só afirma que a poesia não passa de um “discurso para se guardar na memória”, como também proclama que “faremos um grande desserviço se limitarmos a poesia apenas às grandes experiências da vida... A poesia não é nem melhor, nem pior que a natureza humana; ela é ora profunda, ora superficial; ora sofisticada, ora ingênua; ora entediante, ora arguta; ora obscena, ora casta”³⁰ (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 168). Ao coeditar *The Poet's Tongue*, que fazia parte de um projeto educacional destinado a colegiais, Auden levava em conta que, já que “não gostamos de ler poesia ‘elevada’ o tempo inteiro”, uma “boa antologia devia conter poemas para todos os estados de espírito”³¹ (Auden *apud* SMITH, 2004: 101). Na sua opinião, a poesia devia retratar “tudo de que somos capazes de nos lembrar, sem se importar com o quanto isso possa parecer trivial”³² (*ibidem*). De acordo com Stan Smith, foi essa maneira democrática de encarar a arte poética que levou Auden

a explorar todas as formas não canônicas da poesia: baladas, blues, injúrias, imprecções, encantos para espantar males, contos morais, cantigas infantis, charadas, *limericks*, *clerihew*³³. Mas ele também infiltrou momentos ‘baixos’ e ‘triviais’ nas formas mais que canônicas da lírica amorosa, da elegia, da meditação filosófica, do monólogo dramático³⁴ (*ibidem*).

Foi também sua visão *all-inclusive* da poesia e seu interesse por versos populares que o levou a editar, em 1938, *The Oxford Book of Light Verse*, a pedido da Oxford

³⁰ No original: “(...) that it [poetry] was simply, as Auden put it in the introduction to the book, ‘memorable speech’ (...) ‘We shall do poetry a great disservice if we confine it only to the major experiences of life... Poetry is no better and no worse than human nature; it is profound and shallow, sophisticated and naïve, dull and witty, bawdy and chaste in turn.’”

³¹ No original: “‘We do not want to read “great” poetry all the time, and a good anthology should contain poems for every mood.’”

³² No original: “‘Everything that we remember no matter how trivial’ (...)”

³³ *Limericks* e *clerihew* são duas formas usadas em poemas humorísticos.

³⁴ No original: “‘(...) to explore all the noncanonical forms of poetry: ballad, blues, invective, curse, prophylactic, cautionary tale, nursery jingle, riddle, limerick, clerihew. But he also infiltrated ‘low’ and ‘trivial’ moments into the high canonical forms of love lyric, elegy, philosophical meditation, dramatic monologue.’”

University Press, que esperava que Auden recolhesse, no livro, versos humorísticos convencionais. É claro que isso não aconteceu. Ao contrário do previsto, ele acabou virando o cânone da poesia de cabeça para baixo no livro, ao colocar, lado a lado, tanto poemas satíricos de Swift e de Byron, quanto poesia escatológica, vaudevilles, canções de ninar, entre outros, numa atitude mais do que esperada por parte de alguém que via a seriedade e a leveza da poesia em pé de igualdade. Não é por acaso que, em seus próprios poemas, Auden tinha o hábito de “mesclar o popular e o obscuro, a gíria da moda e o discurso filosófico, o jargão das ruas e Kant”³⁵ (*idem*:100), numa espécie de impureza poliglota que é uma das marcas de sua poesia. Os poemas que se encontram na seção “Lighter Poems”, de *Another Time*, inclusive, são um exemplo disso e, na realidade, estão longe de possuírem o humor que esperamos de versos desse tipo, o que se explica pelo fato de que, para Auden, como ele afirma na introdução que escreveu para a antologia de Oxford, “a poesia ligeira pode ser séria”³⁶ (1979:ix).

Carpenter ressalta que, na visão do escritor, “ainda mais que a poesia séria”, a poesia popular “demonstra, de maneira clara, as diferenças entre as sensibilidades das diferentes eras da civilização”, já que ela costuma refletir, “muito mais do que os interesses de um indivíduo particular, os gostos daqueles que compõem seu público”³⁷ (2010:231). Ainda na introdução da antologia, Auden declara que toda poesia produzida até o período elizabetano era ligeira por natureza e justifica isso pelo fato de que, na sua opinião, até aquele período, os artistas e o público puderam compartilhar os mesmos interesses e pensar igual. A seu ver:

Quanto mais homogênea é uma sociedade, mais o artista se encontra próximo da vida cotidiana, mais fácil é para ele comunicar suas percepções, porém mais difícil lhe é enxergar as coisas como elas realmente são, sem se deixar influenciar pelas reações convencionais de seu tempo. Quanto mais instável é a sociedade, quanto mais o artista se encontra afastado dela, mais ele consegue vê-la como ela é, porém mais difícil é para ele transmitir isso para os outros³⁸ (1979:x-xi).

³⁵ No original: “Fusing the demotic and the abstruse, fashionable slang and philosophical high talk, thieves’ cant and Immanuel Kant (...)”

³⁶ No original: “Light verse can be serious.”

³⁷ No original: “[popular poetry] even more than ‘serious’ poetry, demonstrates clearly the differences between the sensibilities of different ages of civilization, since it usually reflects not one man’s taste so much as the taste of his audience.”

³⁸ No original: “The more homogenous a society is, the closer the artist is to the everyday life of his time, the easier it is for him to communicate what he perceives, but the harder for him to see honestly and truthfully, unbiased by the conventional responses of his time. The more unstable a society, and the more detached from it the artist, the clearer he can see, but the harder it is for him to convey it to others.”

Em seguida, Auden assinala que, nos séculos XVI e XVII, com Shakespeare, Donne, Milton e outros, teria surgido o lado oposto da poesia ligeira: a poesia difícil. Essa poesia teria sido uma consequência das mudanças sociais e ideológicas que aconteceram nesses séculos e que contribuíram para desintegrar as sociedades. A partir de então, os poetas passaram a se voltar para si mesmos e, ao fazerem isso, afastaram-se de seu público. Para Auden, esse estado de coisas prevalece até hoje na poesia e nas artes em geral e só mudará com o advento de uma sociedade plenamente democrática, em que “cada cidadão estiver plenamente consciente e for capaz de fazer escolhas racionais, algo que, no passado, era possível apenas para os mais abastados”³⁹ (1938:xix-xx). Somente numa tal sociedade, seria possível o poeta não mais sacrificar sua sensibilidade e sua integridade e “escrever poemas simples, claros e alegres; pois a poesia que é, ao mesmo tempo, ligeira e adulta só pode ser escrita numa sociedade que é, ao mesmo tempo, livre e integrada”⁴⁰ (*ibidem*).

Em relação à produção poética de Auden, pode-se dizer, acompanhando a exposição de Mendelson (1995), que foi na década de 1930 que ele começou a escrever *light poetry* com afinco. De 1932 até 1938, Auden escreveu musicais para o Group Theatre, uma companhia de teatro experimental criada pelo dançarino Rupert Doone e pelo pintor Robert Medley, embarcando numa série de trabalhos em parceria com seu amigo Christopher Isherwood e com o músico Benjamin Britten, que costumava musicar os textos da dupla. Esse ato de trabalhar com parceiros foi fundamental para que Auden se aproximasse das formas da poesia popular e começasse a se livrar da obscuridade de seus poemas iniciais. Ao mesmo tempo, começou a compor canções para a soprano Hedli Anderson — algumas delas, diga-se de passagem, encontram-se nos “Lighter Poems”, de *Another Time* —, que conheceu por intermédio da companhia de teatro; e essas canções foram importantes, porque permitiram que explorasse, em formas poéticas simples e populares, emoções complexas que experimentava na época. Após fixar residência nos EUA, em 1938, Auden continuou a escrever canções, algumas delas em formatos novos, que retirava do cancionário norte-americano, mas isso não durou muito tempo, e nas décadas seguintes suas canções passaram a ser cada vez mais introspectivas e a aparecer cada vez menos em sua obra. Além disso, nos EUA, ele trocou a escrita de musicais com Isherwood pela de libretos de óperas com Chester Kallman, seu companheiro amoroso. E

³⁹ No original: “A democracy in which each citizen is as fully conscious and capable of making a rational choice, as in the past has been possible only for the wealthier few (...).”

⁴⁰ No original: “(...) to write poetry which is simple, clear, and gay. For poetry which is at the same time light and adult can only be written in a society which is both integrated and free.”

só na década de 1960 voltou a escrever *light poetry*, dessa vez para apresentações em público ao redor dos EUA, que eram organizadas por seu agente literário. Não é difícil perceber, conforme ressalta Mendelson — e a organização interna de *Another Time* comprova isto —, que Auden considerava esse tipo de poesia uma categoria à parte em sua obra.

3.2

“As I Walked Out One Evening” e a forma de balada

A *light poetry* que Auden produziu ao longo de sua vida é considerada tão complexa e profunda quanto sua obra mais sofisticada e ainda possui “o apelo emocional imediato e o ritmo direto das baladas tradicionais, das canções populares, das brincadeiras de rima para crianças e das quintilhas obscenas para adultos”⁴¹ (*idem*:ix). O poema “As I Walked Out One Evening” é um bom exemplo disso. Nele, Auden retrabalha uma das formas fixas mais tradicionais da poesia de língua inglesa, a balada, reproduzindo e subvertendo algumas de suas principais convenções, como se poderia esperar de um grande poeta do século XX. O poema começa com um encontro típico do receituário das canções folclóricas e apresenta referências da cultura oral e popular de língua inglesa, como a “hipérbole de Burns ‘Till a’ the seas gang dry’, a balada americana sobre um sem-teto ‘The Big Rock Candy Mountain’, a canção de berço de Jack e Jill e o ‘Lily White Boys’ da canção de contar ‘Green grow the rushes O’”⁴² (SMITH, 2004: 101). Ao mesmo tempo, o poema “revela o que há de mais moderno e de original em Auden, ao ser encenado num ambiente urbano contemporâneo, a rua Bristol da cidade de Birmingham”, na Inglaterra, “mesclando imagens tradicionais com o linguajar próprio do século XX”⁴³ (*ibidem*).

A balada é uma das formas mais populares e canônicas da poesia de língua inglesa. Ela é composta de quartetos (estrofes de quatro versos) que possuem rimas obrigatórias em seus versos pares — *xaxa* e *abab* são seus esquemas rítmicos mais convencionais. Mais adiante, falaremos de seus arranjos métricos específicos. Ao lado do dístico e do

⁴¹ No original: “(...) the direct emotional and rhythmic appeal of traditional ballads, popular songs, rhyming games for children, and rude limerick for adults.”

⁴² No original: “(...) the hyperbole of Burns’ ‘Till a’ the seas gang dry’, the American hobo ballad ‘The Big Rock Candy Mountain’, the Jack and Jill of nursery rhyme and the ‘Lily White Boys’ of the campfire counting song, ‘Green grow the rushes O’.”

⁴³ No original: “Fusing traditional imagery with a specifically twentieth-century idiom (...)”

terceto, o quarteto é uma das formas fixas mais elementares da poesia ocidental. Como destaca Paul Fussell (1979), os sonetos, por exemplo, não passam da combinação de quartetos com tercetos, no caso do modelo petrarquiano, ou de quartetos com dísticos, no caso dos sonetos ingleses, como o shakespeariano. Na realidade, não apenas os sonetos, mas a maioria das formas inglesas — vamos chamá-las assim, para facilitar, seguindo a terminologia empregada por Fussell —, deriva desses três formatos. Os falantes de língua inglesa, de um modo geral, quando pensam em poesia, de acordo com Fussell, tendem a pensar em poemas escritos em quartetos, e a maioria “dos versos mnemônicos, das canções de ninar, dos ditos rimados, dos provérbios, dos aforismos, dos hinos e das canções populares”⁴⁴ (*idem*:133) é composta nesse formato — é difícil não pensarmos em quadras, quando vemos poemas desses tipos, já que a quadra é a estrofe por excelência da poesia popular em língua portuguesa; porém um quarteto não é uma quadra, embora uma quadra seja *um* quarteto. Muito provavelmente, prossegue Fussell, já que as pessoas mais humildes costumam associar poesia a quartetos, deve existir alguma coisa na organização estrófica (ou rímica) desse formato que apela às mentes e aos corações dos falantes de língua inglesa. Fussell chega a afirmar que o quarteto é tão importante para a poesia escrita em inglês, que, se acabássemos com toda a poesia do idioma composta nessa forma, “o que restaria seria semelhante ao corpus literário de algo como, digamos, Luxemburgo”⁴⁵ (*ibidem*).

Além da balada, há vários outros tipos de quartetos, como o heroico ou elegíaco, o *In Memoriam* e o sáfico, para citar alguns. Auden valeu-se de todos eles em sua obra. O sáfico, por exemplo, que desponta sobretudo em sua obra tardia, consiste numa tentativa de reproduzir em inglês a forma inventada por Safo, a poeta grega da ilha de Lesbos, que depois veio a ser utilizada também por Catulo e Horácio. Para Fussell, a estrofe sáfica inglesa é a mais bem-sucedida das imitações inglesas das formas clássicas. Ela compõe-se de três versos de onze sílabas (hendecassílabos) seguidos de um verso de cinco sílabas (pentassílabo), e a acentuação datílica ou trocaica dos hendecassílabos visa a emular o padrão quantitativo do modelo grego original. Entre todas as espécies de quarteto, a mais simples é a balada. Embora seja uma forma simples, isso não implica que não possa ser utilizada para fins mais sofisticados; Emily Dickinson, por exemplo,

⁴⁴ No original: “(...) mnemonic verses, nursery rhymes, rhymed saws and proverbs and admonitions, hymns and popular songs.”

⁴⁵ No original: “(...) what would remain would resemble the literary corpus of, say, Luxembourg.”

influenciada pelos hinários protestantes e pela metafísica, subverteu radicalmente a forma, ao utilizá-la para elaborar uma obra de alta voltagem filosófica.

Tradicionalmente, a balada inglesa é uma narrativa curta em formato de canção, que, em seus primórdios, na Idade Média, era preservada e transmitida oralmente por pessoas humildes, quase sempre iletradas. Sendo assim, é uma das principais formas da poesia folclórica e pode ser dividida em três subespécies:

(1) a balada como uma espécie de poesia oral, popular em termos de registro e quase sempre rural em termos de origem: muitos de seus exemplos mais famosos derivam do fim da Idade Média e sobreviveram até o século XIX por meio de transmissões orais; (2) assimilações e adaptações da balada oral e do metro de balada feitas no século XVI em contextos urbanos para fins religiosos, como as baladas de rua e os hinos; (3) imitações literárias da balada popular, que começaram no Renascimento e floresceram no fim do século XVIII, por meio de uma retomada do antiquarianismo e da poesia folclórica, retomada que culminou no romantismo, especialmente em Goethe e em Wordsworth⁴⁶ (PREMINGER & BROGAN, 1993: 116).

Por ser um fenômeno oral, a balada constitui um gênero estilístico à parte e contém traços de outros modelos arcaicos e pré-literários. Seu elemento nuclear é o enredo, e há alguns aspectos que costumam singularizá-la: 1. o foco num acontecimento central, que normalmente termina em tragédia; 2. um caráter trágico, por causa disso; 3. a presença de diálogos; e 4. a impessoalidade. Além disso, tem por hábito ser escrita em linguagem simples e direta, apresentar poucas figuras de linguagem e conter “um pequeno contingente de epítetos e de adjetivos servindo como fórmulas para repetições”⁴⁷ (*ibidem*), repetições que, ao lado de certos paralelismos, ora funcionam como efeito ornamental, ora servem para intensificar as emoções em jogo, ora valem como recurso mnemônico, para facilitar a compreensão dos ouvintes e para auxiliar a transmissão oral da balada. Todo o charme das baladas só foi revelado para o grande público letrado no século XIX, quando um professor de Harvard chamado F. J. Child criou o compêndio definitivo das baladas populares britânicas. A mais antiga da coleção é *Judas*, que foi encontrada num manuscrito do final do século XIII e versa sobre a traição de Cristo.

⁴⁶ No original: “(1) the ballad as a species of oral poetry, which is orally composed and transmitted, popular in register and mainly rural in provenience: most of the famous examples are late medieval, but survived as folk verse via oral transmission down to the 19th c., when they were discovered and collected; (2) 16th-c. assimilations and adaptations of the oral b., and particularly its meter (see BALLAD METER), to urban contexts and religious uses: these are the broadside or street b. and the hymns, as in the metrical psalters, esp. Sternhold and Hopkins; and (3) literary imitations of the popular b., beginning in the Ren. but flourishing particularly in the later 18th-c. revival of antiquarianism and folk poetry which culminated in romanticism, esp. in Goethe and Wordsworth.”

⁴⁷ No original: “[...] a small stock of epithets and adjectives serving as formulas (q.v.) for extensive repetition.”

O tema mais comum das baladas é um amor trágico que sofre uma reviravolta impactante e violenta, terminando em tragédia. Nas mãos dos escritores românticos — como Coleridge e Keats, que compuseram, entre outros do gênero, “The Rhyme of the Ancient Mariner” e “La Belle Dame Sans Merci”, respectivamente, dois dos poemas mais famosos do corpus poético da língua inglesa —, que a tinham como uma de suas formas favoritas, a balada sofreu adaptações e chegou a ser atravessada “por empréstimos retirados de romances medievais e da poesia trovadoresca”⁴⁸ (*idem*:118), algo que lembra o gesto de Auden, que, como vimos mais acima, enxerta, em “As I Walked Out One Evening”, elementos da cultura oral e popular de seu idioma. Agora que passamos a limpo as principais características da forma e que vimos um pouco de sua história, podemos passar para um tópico fundamental: os chamados metros de balada.

Nos séculos XV e XVI, numa tentativa de conquistar a mente e o coração dos leigos, os Salmos foram musicados seguindo as canções que os leigos mais conheciam: as baladas. Isso fez com que os metros das baladas populares penetrassem os hinários protestantes, que garantiram a sobrevivência desses metros “até os dias de hoje, como atestam os Índices Métricos existentes na contracapa de muitos hinários”⁴⁹ (*idem*:119). De acordo com Paulo Henriques Britto, o termo “metro de balada” diz respeito a quatro formas fixas nas literaturas de língua inglesa:

No chamado *metro longo*, os quatro versos da estrofe têm quatro pés jâmbicos cada um; no *metro comum*, que (como indica o nome) é o de utilização mais frequente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4/3/4/3; no *metro curto* o esquema é 3/3/4/3; e no *meio metro* temos 3/3/3/3 (BRITTO, 2008: 26).

Tomando a apresentação gráfica de PHB como modelo, é possível representar graficamente esses formatos da seguinte forma:

Tabela 1. “Metros de balada”.

Fonte: BRITTO, *ibidem*.

metro longo:	metro comum:
- / - / - / - /	- / - / - / - /
- / - / - / - /	- / - / - /
- / - / - / - /	- / - / - / - /
˘ / ˘ / ˘ / ˘ /	- / - / - /
metro curto:	meio metro:
- / - / - /	- / - / - /
- / - / - /	- / - / - /
- / - / - / - /	- / - / - /
- / - / - /	- / - / - /

⁴⁸ No original: “(...) borrowings from medieval romances and from minstrel poetry.”

⁴⁹ No original: “(...) as attested by the presence of a Metrical Index in the back of many hymnals.”

No gráfico, “-” representa sílaba átona e “/” sílaba acentuada, assim como “|” marca a separação de pés. Na poesia de língua inglesa, a unidade métrica principal é o pé, que é composto de duas ou mais sílabas. Todos os pés do gráfico são *jâmbicos*, que é o pé mais utilizado na poesia de língua inglesa. A unidade métrica que rege a poesia de língua portuguesa, por sua vez, é a sílaba, e não o pé; porém, como o próprio PHB ressalta, “podemos simplificar a questão e entender o pé como um grupo de sílabas contendo uma única sílaba acentuada e uma ou mais sílabas átonas” (*ibidem*).

Em face de tudo que vimos até o momento, não dá para escapar da seguinte questão: como traduzir a forma de balada, se quisermos ser fiéis ao poema original? Essa é a pergunta que PHB faz em seu texto (*idem*), e é exatamente isso que veremos a partir de agora.

3.3

A tradução de “As I Walked Out One Evening” e a tradição popular da poesia de língua portuguesa

O poema “As I Walked Out One Evening”, de Auden, é uma balada escrita em *meio metro*, ou seja, em estrofes de trímetros jâmbicos, como demonstra a tabela⁵⁰ a seguir:

Tabela 2. Análise de “As I Walked Out One Evening” — excerto.

		METRO	ACENTOS	SÍLABAS	RIMAS
1	As I walked out one evening,	- / \ / \ / -	3	6	<i>x</i>
2	Walking down Bristol Street,	/ - - / - /	3	6	<i>a</i>
3	The crowds upon the pavement	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
4	Were fields of harvest wheat.	- / - / - /	3	6	<i>a</i>
5	And down by the brimming river	- / - - / - / -	3	7	<i>x</i>
6	I heard a lover sing	- / - / - /	3	6	<i>b</i>
7	Under an arch of the railway:	/ - - / - - / \	3	7	<i>x</i>
8	‘Love has no ending.	/ - / - /	3	4	<i>b</i>
9	‘I’ll love you, dear, I’ll love you	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>

⁵⁰ Por questões de espaço, a tabela com a análise completa da tradução encontra-se nos apêndices da dissertação. Aproveito para lembrar que “-” representa sílaba átona, “/” assinala sílaba acentuada, “\” indica acento secundário e “||” marca a cesura. Todas as tabelas de análise formal da dissertação seguem essa formatação. A metodologia utilizada para apresentar os dados prosódicos em forma de tabela foi apresentada pela primeira vez em Britto (2002) e baseia-se em notação proposta por Cavalcanti Proença.

10	Till China and Africa meet,	- / - - / - - /	3	8	<i>a</i>
11	And the river jumps over the mountain	- - / - / - - - / -	3	9	<i>x</i>
12	And the salmon sing in the street,	- - / - / - - /	3	8	<i>a</i>
13	'I'll love you till the ocean	- / - \ - / -	2	6	<i>x</i>
14	Is folded and hung up to dry	- / - - / - - /	3	8	<i>c</i>
15	And the seven stars go squawking	- - / - / - / -	3	7	<i>x</i>
16	Like geese about the sky.	- / - \ - /	2	6	<i>c</i>

Fonte: Tinelli, 2021.

Na tabela, temos na primeira coluna a tradução, seguida de uma coluna com a pauta acentual, de outra com o número de acentos de cada verso, de mais outra com o número de sílabas e de uma última com o padrão de rimas. Como se pode notar, embora a pauta acentual apresente desvios do ritmo jâmbico, esses desvios são previstos e não desvirtuam o contrato métrico. O fato de o poema de Auden ser escrito em meio metro significa que, em tese, deveria ser traduzido com uma estrofe de versos de seis sílabas. Acontece que o hexassílabo não é o verso popular por excelência em língua portuguesa; se o utilizasse na tradução, eu correria o risco de produzir um poema que soasse artificial, o qual negligenciaria as características da forma de balada que acabamos de ver. O que fazer, então, nesse caso, já que não existe um correspondente formal mais próximo ao metro da forma inglesa em língua portuguesa? Quem nos dá a resposta é PHB. Acompanhemos um pouco de seu raciocínio, com a ressalva de que ele está refletindo sobre a tradução de um poema de Emily Dickinson:

[...] não seria melhor procurar uma forma poética portuguesa que, mesmo não correspondendo estritamente ao metro de balada, tivesse na poesia lusófona um significado equivalente ao que ele tem na poesia inglesa? Ou seja: uma forma que conotasse simplicidade, espontaneidade, singeleza [...] uma forma que, mesmo não sendo estruturalmente equivalente ao metro de balada, a ele correspondesse do ponto de vista funcional, dentro do repertório prosódico do idioma (*idem*:28).

A forma portuguesa que mais se aproxima do metro de balada inglês é, segundo PHB, a redondilha maior — “o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda” (*ibidem*). Diga-se de passagem, o cânone poético do nosso idioma até possui uma forma fixa chamada “balada”, só que ela não vem da tradição oral e popular, e sim da poesia cortês, e possui um formato que em nada se assemelha ao da balada inglesa: “três estrofes e um envio, tendo as primeiras tantos versos quanto forem as sílabas de cada verso e o envio a metade desse número. Tanto as estrofes quanto o envio repetem, no fim, o mesmo verso. O esquema uníssono das rimas varia conforme a extensão estrófica”

(CAMPOS, 1978: 29). Se a redondilha maior é o metro por excelência da poesia popular da nossa língua, a forma estrófica preferida dessa poesia é a quadra. Também conhecida como quadrinha ou trova, a quadra “é o quarteto de arte maior, desligado de qualquer compromisso estrófico, composto quase sempre em heptassílabos em que a rima só é obrigatória no segundo e no quarto versos, podendo existir ou não entre os de ordem ímpar” (*idem*:136). A nossa quadrinha, como podemos ver, possui o mesmo formato estrófico da balada inglesa (quatro versos com rimas obrigatórias nos versos pares).

Segismundo Spina diz que não haveria outra explicação para justificar o fato de a quadra ser a forma de predileção da poesia popular, senão “a geral disposição do espírito humano” (GUMBEL *apud* SPINA, 2002: 109). Assim como o dístico e o terceto, a quadra é um dos tipos mais elementares de estrutura estrófica. Ela é tão convencional no imaginário popular brasileiro, que Spina chega a dizer que, “quando a estrofe é o que chamamos uma oitava, o caipira só vê aí duas quadras... e a moda se denomina então ‘moda dobrada’”, já que “a poética do cantor sertanejo apresenta uma nomenclatura decalcada na quadra, que é a unidade estrófica de suas composições. As sextilhas, por exemplo, são denominadas ‘verso e meia’ (entendendo-se por ‘verso’ a quadra)” (*ibidem*). Se a quadra, como estamos vendo, é uma das formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares, o mesmo pode ser dito do redondilho⁵¹.

Forma mais “espontânea de toda a versificação popular”, o redondilho da poesia ibérica é o metro que corresponde “à melodia natural das línguas hispânicas (o português, o galego e o espanhol)” (*idem*:100). De acordo com Spina, é tão evidente o fato de que nós praticamente falamos em redondilhos de sete sílabas, que, se fizéssemos uma escansão de passagens das crônicas medievais portuguesas em prosa, descobriríamos inúmeros trechos compostos com esse metro. Já o metro que caracteriza a linguagem espontânea dos povos de língua inglesa é o jambo; daí ele ser o padrão mais utilizado na poesia feita em inglês, sobretudo nas baladas. Para Spina, o redondilho, que é uma criação galego-portuguesa, “não só corresponde a uma peculiaridade rítmica de nossa expressão, como também a uma contingência fisiológica: um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma frase normal da expiração pulmonar” (*idem*:102). Como se pode perceber, cada língua parece possuir um ritmo particular e uma medida

⁵¹ “Nós não confundimos os dois termos — *redondilho* e *redondilha*: reservamos a forma feminina para designar um tipo estrófico, isto é, os poemas de forma redonda, que são os poemas de mote glosado, cuja estrutura se caracteriza por um constante retorno do elemento final da estrofe (a cauda ou volta) ao argumento da composição (o mote).” (SPINA, 2003: 39)

própria. No mais, em termos de pauta acentual, o redondilho possui acentuação flutuante, pois nunca seguiu um padrão acentual pré-determinado. E, segundo Spina, ele difere do redondilho maior, que pode alternar com o verso de oito sílabas agudo (de rima masculina) — e também com o verso de seis sílabas, acrescentemos, desde que não de maneira excessiva. Por fim, Spina destaca que, entre os versos de sete sílabas, o redondilho maior é o metro mais utilizado “não só pelos trovadores, como pela poesia de feição popular de todos os tempos” (2003:35). Como o redondilho maior de Spina equivale à redondilha maior de PHB, a fim de evitar possíveis confusões, adotarei a nomenclatura de PHB a partir de agora, nos comentários da tradução.

Ao traduzir “As I Walked Out One Evening” em quadras de redondilhas maiores, com rimas obrigatórias nos versos pares de cada estrofe, levei em consideração tudo que foi apresentado até aqui a respeito da forma de balada inglesa e de seus possíveis correspondentes em língua portuguesa. Vejamos como ficou a tradução:

“Ao sair de casa à noite”

Ao sair de casa à noite,
As pessoas eram iguais,
No passeio da rua *Bristol*,
A copiosos milharais.

E ao pé do rio caudaloso,
No arco sob trilhos do trem,
Um namorado cantava:
“Sempre vou te amar, meu bem.

Eu sei que vou te amar,
Até o rio saltar a lua,
A China unir-se à África,
E um salmão cantar na rua,

E o oceano ser preso
Num varal, até secar,
E as Plêiades grasnarem
Como gansos sobre o mar.

Anos fujam como lebres,
Pois, em meus braços, estreito
A Flor de Todas as Eras
E um amor mais que perfeito”.

Mas acertaram ponteiros
Os relógios da cidade:
“Nunca confies no Tempo,
Abaixo tua vaidade.

Lá onde a Justiça está nua,
Nos grotões do Pesadelo,
O Tempo espreita das sombras
E tosse na hora do beijo.

Entre aflições e enxaquecas,
A vida escoá, vã;
E o Tempo impõe-se a todos,
Mais hoje, mais amanhã.

A neve descora os vales,
As danças vão-se com o Tempo;
E a beleza de um mergulho
Dura apenas um momento.

Afunda a mão até o pulso,
Dentro do balde d’água:
E pondera que tua vida
Passou e só ficou a mágoa.

O *iceberg* bate no armário,
Desertos gemem nos corpos,
E a rachadura na chávena
Descerra a Terra dos Mortos.

Lá, pedinte dá no vinte,
O Gigante atrai João,
E a coitada da Maria
Dá com a cara no chão.

Olha no fundo do espelho,
Olha para tua desgraça;
Se a vida ainda é uma bênção,
A tua já não tem mais graça.

Aparece na janela,
Durante o incêndio da dor;

Ama o impostor do vizinho
Com teu coração de impostor.”

Era quase madrugada,
O casal já se despedia,
Não se ouviam mais relógios,
E o rio profundo corria.

Passemos agora ao exame de detalhes da arquitetura poemática da tradução, por meio da análise formal de apenas algumas de suas estrofes iniciais⁵², que já são o suficiente para revelar minhas escolhas tradutórias em relação à forma fixa do poema original, a balada composta em meio metro. A tabela abaixo é parecida com a anterior, a da leitura formal do poema de Auden: temos na primeira coluna a tradução, seguida de uma coluna com a pauta acentual, de outra com o número de sílabas de cada verso e de mais outra com o padrão de rimas:

Tabela 3. Análise de “Ao sair de casa à noite” — excerto.

		METRO	SÍLABAS	RIMAS
1	Ao sair de casa à noite,	- - / - / - / -	7	<i>x</i>
2	As pessoas eram iguais,	- - / - - - /	7	<i>a</i>
3	No passeio da rua <i>Bristol</i> ,	- - / - - - / -	8	<i>x</i>
4	A copiosos milharais.	- - / - - - /	7	<i>a</i>
5	E ao pé do rio caudaloso,	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
6	No arco sob trilhos do trem,	/ - - / - - /	7	<i>b</i>
7	Um namorado cantava:	- - - / - - /	7	<i>x</i>
8	“Sempre vou te amar, meu bem.	/ - / - / - /	7	<i>b</i>
9	Eu sei que vou te amar,	- / - / - /	6	<i>x</i>
10	Até o rio saltar a lua,	- - / - / - / -	7	<i>c</i>
11	A China unir-se à África,	- / - / - / - -	6	<i>x</i>
12	E um salmão cantar na rua.	- - / - / - /	7	<i>c</i>
13	E o oceano ser preso	- - - / - - / -	7	<i>x</i>
14	Num varal, até secar,	- - / - / - /	7	<i>d</i>
15	E as Plêiades grasnarem	- / - - - / -	6	<i>x</i>
16	Como gansos sobre o mar.	- - / - - - /	7	<i>d</i>

Fonte: Tinelli, 2021.

Conforme se pode ver, tomar a redondilha como base não me impediu de lançar mão de versos um poucos mais longos ou mais curtos (de oito e de seis sílabas), quando me pareceu necessário; repetindo o que já foi mencionado, irregularidades desse tipo estão previstas na realização métrica da redondilha maior

⁵² Novamente, por questões de espaço, a tabela com a análise completa da tradução encontra-se nos apêndices da dissertação.

e são comuns em poesia popular, o que torna sua presença previsível em poemas nessa forma. Um fator negativo da minha tradução é o fato de eu não ter sido capaz de trabalhar cem por cento do tempo com rimas completas; “corpos” e “mortos”, assim como “Pesadelo” e “beijo” e “Tempo” e “momento” são rimas toantes, isto é, rimas em que coincidem a última vogal tônica e a vogal átona que vem depois; as semivogais, como as consoantes, não contam. Apesar disso, eu diria a meu favor que, como só há três pares de rimas incompletas na tradução e o resto é tudo rima completa, a tendência é nosso ouvido não se incomodar tanto com isso.

Seguindo adiante nos comentários, examinemos agora a maneira como busquei recriar outra característica fundamental da balada de Auden: os motivos que ele retira da cultura oral e popular de língua inglesa, como as referências à canção de berço de Jack e Jill, à balada americana “The Big Rock Candy Mountain”, etc., de acordo com o que já foi dito anteriormente sobre o poema. Minha estratégia foi utilizar elementos da cultura brasileira e também do cânone da poesia ocidental, permitindo-me certa liberdade em sua utilização na tradução, o que se coaduna com a proposta de Auden. É isso que justifica a inclusão do famoso “Eu sei que vou te amar”, de Vinícius de Moraes, no primeiro verso da terceira estrofe da tradução e a aparição de um consagrado verso de *The Pisan Cantos*, de Ezra Pound, “Pull down thy vanity”, na versão traduzida por Augusto de Campos, “Abaixo tua vaidade”, no fim da quinta estrofe. No mais, o Jack e a Jill originais, que aparecem na décima-segunda estrofe, viraram João e Maria, o Gigante continuou a ser o Gigante de *João e o Pé de Feijão*, e os pedintes perdulários, que fazem rifas de notas bancárias, tornaram-se pedintes vencedores, levando em conta que “dar no vinte”, uma das “coisas que o povo diz”, como diria Câmara Cascudo, “é uma reminiscência do muitas vezes centenário Jogo da Bola, em Portugal também dito *malha*”, em que “fincam um pau, valendo o alvo, e conta vinte pontos quem o derruba com a bola certa. *Dar no vinte* é por o pau abaixo” (CASCUDO, 2012: 108), ou seja, é ganhar o jogo, é vencer. Minha intenção era criar uma imagem incompatível com a realidade, à semelhança das imagens originais — mendigos perdulários, um Gigante que seduz João, etc. — já que mendigos não costumam ser vencedores, a não ser na Terra dos Mortos do poema de Auden.

Por fim, tentei ser fiel à linguagem clara e ao ritmo bem marcado do poema de Auden, o que, como vimos, é típico das baladas populares inglesas, e, por isso, utilizei poucos *enjambements* e optei por uma sintaxe direta, sem inversões para

fins de rima ou de métrica, por exemplo. Decisões como essas são relevantes, pois contribuem para a produção de uma sintonia fina entre o verso visual, “delimitado na página pela quebra de linha”, e o verso sonoro ou sintático do poema, “o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa)” (BRITTO, 2011b: 132) — sintonia que as formas populares, como a balada, costumam ter. Quando uma tradução de uma forma popular, como a balada de Auden, cria um arranjo sintático sofisticado que se desenrola em muitos versos, enfileirando *enjambements* radicais, ou quando ela produz inversões de sintaxe acima da conta, isso tende a afastar o poema traduzido do contorno melódico original; o mesmo acontece quando os versos apresentam pausas sintáticas em demasia, pois aí o ritmo tende a ser interrompido com frequência, e o poema trava. Nada disso, felizmente, acontece na minha tradução, acredito.

Em minhas pesquisas, identifiquei pelo menos três traduções de “As I Walked Out One Evening” dignas de nota, e foram dois os critérios que adotei para julgar a pertinência dessas traduções: ter sido publicada em livro ou feita por tradutor de renome. Isso deixa de fora da seleção, por exemplo, todas aquelas traduções que possam aparecer na internet e que parecem terem sido feitas a esmo. Das três traduções identificadas, duas são portuguesas e foram publicadas por editoras renomadas de Portugal; uma é brasileira — a melhor delas, diga-se de passagem — e pertence a um tradutor consagrado, embora eu apenas a tenha encontrado na internet. É curioso notar que “As I Walked Out One Evening” ficou de fora da única antologia brasileira de poemas traduzidos do Auden, *W. H. Auden: poemas*, editada pela Companhia das Letras, com traduções de José Paulo Paes e de João Moura Jr. — isso é curioso, pois estamos falando de um dos poemas mais famosos do escritor, que representa um aspecto relevante de seu projeto estético, a sua *light poetry*, e que deveria se encaixar num dos critérios adotados por João Moura Jr. na seleção dos poemas que entraram na antologia: “[...] poemas que formam uma espécie de consenso na preferência dos leitores (incluídos aqui os críticos)” (PAES & MOURA JR., 2013: 29).

Em Portugal, a balada de Auden aparece pela primeira vez em 1994, traduzida por Maria de Lourdes Guimarães, num livro da Relógio D’Água intitulado *Diz-me a verdade acerca do amor*, que é o título de um dos poemas mais famosos de Auden, “O Tell Me the Truth About Love” — o poema marca presença em *Another Time*, sendo uma das canções que o poeta compôs para a soprano Hedli

Anderson. A tradução de Maria de Lourdes Guimarães, intitulada “Quando passeava numa tarde”, tem o mérito de apresentar ao público de língua portuguesa uma versão literal do poema, ou seja, uma tradução que visa apenas a recriar o conteúdo do texto de Auden, o que, por conseguinte, a faz ter o demérito de ignorar quase todas as características formais da balada inglesa. O poema recriado pela tradutora portuguesa, embora mantenha o formato visual do quarteto original, apresentando estrofes de quatro versos, é escrito em versos livres que vão de cinco a quatorze sílabas e que sequer apresentam rimas. Por causa disso, seu nível de correspondência formal com o poema de Auden é praticamente nulo.

Já a tradução de Margarida Vale do Gato possui méritos significativos. Antes de mais nada, é de se destacar o fato de ela ter traduzido *todo* o volume de *Another Time*. Fora que, ao contrário de um número significativo de tradutores portugueses, que têm o péssimo hábito de ignorar a forma em suas traduções de poesia, Margarida fez uma tradução do livro original que respeita os aspectos formais dos poemas. *Outro tempo* foi publicado em 2003, também pela Relógio D'Água, e nele encontramos “Tendo eu saído uma noite”, uma tradução metrificada e rimada de “As I Walked Out One Evening”. A tradutora seguiu cartilha semelhante à nossa e recriou a forma da balada original em quadras rimadas de redondilhas maiores. Sua tradução tem ainda o mérito de acompanhar de perto o ritmo regular do poema de Auden, que, como foi destacado, é algo próprio das baladas inglesas, apresentando poucos *enjambements* e uma sintaxe direta ao ponto. Seus únicos dois pontos negativos são as repetições de rimas idênticas em estrofes sucessivas, o que não existe no original, e — este, sim, um problema mais grave — a mudança da estrutura rímica em certas estrofes; em vez de rimar os versos pares, Margarida ora produz dísticos rimados, ora rima o primeiro verso e o último da quadra, duas coisas que descaracterizam a forma da balada. Tirando isso, a tradução é muito boa.

Agora, tradução excelente é a do poeta e tradutor brasileiro Nelson Ascher. Sua versão, que não tem título, também foi feita em quadras de redondilhas maiores, só que com rimas obrigatórias nos versos pares, respeitando o forma de balada inglesa. A meu ver, ela possui apenas um pequeno problema: para conseguir determinadas rimas e para se manter no metro proposto, Ascher cria alguns *enjambements* que não existem no original, e sua tradução sai um pouco do ritmo da redondilha maior em alguns momentos, por esse motivo. Fora isso, em termos

de forma, a tradução de Ascher é um primor; ela ainda possui o mérito de utilizar rimas completas em todas as quadras, algo que também acontece no poema de Auden e que nem sempre é fácil de recriar — a minha tradução não conseguiu essa proeza, como já destaquei.

É bom saber que “As I Walked Out One Evening” já possui traduções de qualidade para o português, como a de Margarida Vale do Gato e a de Nelson Ascher. Minha intenção, ao apresentar uma nova tradução desse poema, não era, digamos assim, suprir uma carência de mercado; era apresentar um poema de Auden que revelasse um traço fundamental de seu projeto estético: o trabalho com a tradição da poesia. Mais especificamente, com a tradição popular da poesia de língua inglesa, representada no *light verse* e na forma de balada. Com isso, pudemos fazer um mergulho na tradição popular da poesia do nosso próprio idioma, a fim de encontrar as formas ideais para traduzir o poema de Auden. Ao mesmo tempo, passamos em revista alguns detalhes importantes da biografia do poeta, como a sua relação com a poesia ligeira no decorrer dos anos e o momento de criação de “As I Walked Out One Evening”. Por outro lado, é claro que também quis produzir uma boa tradução de um poema de minha predileção, ainda mais quando se leva em conta que suas outras traduções possuem certas “deficiências”, algumas das quais tentei apresentar aqui e busquei superar na minha versão. A ironia da tradução é que muitas vezes você dá um passo para frente e anda dois para trás; ao tentar resolver os problemas dos outros, você acaba criando problemas para você mesmo — qualquer semelhança com a Vida não é mera coincidência. Felizmente, nenhuma tradução é perfeita.

Para não dizer que só falei de forma, o poema de Auden, em relação ao tratamento dispensado ao conteúdo, é uma balada de amor nada convencional. A começar pelo fato de que ele consegue abrir o poema seguindo ao pé da letra as convenções do gênero e subvertendo-as ao mesmo tempo; o encontro inicial do narrador com um indivíduo enamorado que entoa uma canção de amor é clássico; isso acontecer na rua Bristol da cidade de Birmingham, na Inglaterra, não: isso é moderno. À primeira vista, o poema parece seguir de perto a cartilha das baladas: é sobre amor, é dramático, possui diálogos e, ao que tudo indica, é impessoal; só que, se olharmos mais fundo, veremos que as coisas não são bem assim. Em primeiro lugar, não há conversa no poema; o namorado entoa uma canção de amor típica de sessão da tarde ou dos versos mais adocicados de Vinícius de Moraes, e os relógios

da cidade interrompem sua canção do nada, para dizer que as coisas não são bem assim, não, que ele não pode ser tão ingênuo, afinal existe uma coisa traiçoeira que se chama Tempo e que é basicamente aquele *devouring Time* do soneto XIX de Shakespeare. E a conversa não segue, ficando por isso mesmo. O próprio fato de os relógios falarem já é estranho por si só, mesmo que, no caso, eles falem em nome do Tempo. Mais para o final, começamos a perceber que, na verdade, talvez a pessoa por trás do poema — o sr. Wynstan Hugh Auden — concorde com as verdades ditas pelos relógios, o que retira, no mínimo, um pouco da impessoalidade que o poema deveria ter — “life is still a blessing”, não é, meu caro? Por fim, se o tema mais comum das baladas costuma ser um caso de amor trágico, no poema de Auden o que é tematizado é a própria tragicidade do amor. E se o elemento central das baladas tradicionais é o enredo, o da balada de Auden é a reflexão sobre o amor e o tempo. Acontece que as coisas ficam ainda melhores, pois o poema não chega a ser de todo trágico; ele oferece uma alternativa, levando em consideração que “a vida é uma bênção”: amar o próximo com nosso “coração de impostor”. Em outras palavras, os relógios, que representam a consciência do Tempo, advertem sobre os perigos do amor, porém também falam dos imperativos que o amor deve obedecer, se quiser sobreviver. Num mundo em que o Tempo nos espreita das sombras, pronto para puxar o nosso tapete, e em que a Morte se deita ao nosso lado, no mundo vazio dos vivos, onde tudo é derrota e perda, temos uma alternativa: “abaixo tua vaidade”, diria Pound; “amadurecer é perder o orgulho”, diria Hélio Pellegrini em carta a Otto Lara Resende. À medida que o tempo passa, perdemos um pouco o pudor de reconhecer que sofremos e nos pomos humildes, diante do crepúsculo. Uma das principais conquistas da maturidade é poder sofrer com dignidade e também poder amar com toda imperfeição do mundo. Se durante nossa juventude estávamos rebelados contra a vida, a ponto de acreditarmos em amores eternos e em contos de fada, agora tudo que pedimos é — justamente — a vida: a vida como ela é. Se amadurecer é abaixar a vaidade e abaixar a vaidade é perder o orgulho — perder o orgulho é aprender a amar. Até certo ponto, é isso que o poema de Auden parece nos dizer.

3.4

Pós-escrito

No outono de 1930, passados alguns dias do retorno de Auden para a Larchfield Academy, em Helensburgh, na Escócia, onde ele trabalhava como professor de inglês e de francês, *Poems*, seu primeiro livro de poesia, foi publicado pela Faber & Faber. De acordo com Carpenter (2010), o livro imediatamente despertou a curiosidade da comunidade acadêmica de Larchfield, assim como a dos moradores de Helensburgh; todos que o adquiriram, no entanto, sentiram-se constrangidos com a modernidade dos poemas e acharam o livro excêntrico demais para seus gostos. Em Londres, a reação foi idêntica. O suplemento literário do *Times* chegou a declarar que os poemas eram excêntricos para seu próprio autor, insinuando que Auden sequer era capaz de entender a si mesmo. Era como se, em vez de comunicar experiências valiosas para seus leitores, os poemas tão somente os colocassem diante de problemas e de alusões indecifráveis. Outras críticas taxativas vieram do *Listener*, que sequer se atreveu a dizer a respeito de *que* que era o livro. Auden levou tudo isso muito a sério. "Eu sou realmente *tão* obscuro?", perguntou a Naomi Mitchinson. "A obscuridade é um defeito gravíssimo"⁵³ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 116). Envergonhado, quando alguns de seus amigos lhe disseram que acharam certas passagens da obra incompreensíveis, Auden colocou a culpa no impressor.

Alguns anos antes, em 1927, ele havia escrito "I chose this lean country", um dos primeiros poemas que marcaram sua descoberta de uma voz autoral digna de ser chamada de sua. Na visão de Carpenter, esse poema apresenta uma espécie de mundo privado, completamente encerrado em si mesmo. Feito de fragmentos da memória de Auden — "as colinas rochosas de Cúmbria, uma mina de chumbo abandonada, uma sala de máquinas subterrânea"⁵⁴, entre outras paisagens de predileção do poeta —, o poema apresenta um país feito do intelecto, de "sentimentos privados incommunicáveis", cenário "de uma experiência dolorosa (possivelmente, de um amor frustrado)", país que é "obscuro e inexplicável"

⁵³ No original: "Am I really so obscure? Obscurity is a bad fault."

⁵⁴ No original: "[...] the landscape of the Cumbrian fells round Alston, a deserted lead mine, an underground engine-room [...] a piece of private incommunicable feeling, a setting for some experience of pain (probably frustrated love) which is itself obscure and unexplained."

(2010:72-73). Acontece que a obscuridade é a própria razão de ser de “I chose this lean country”, como Carpenter ressalta — assim como de vários outros poemas que Auden escreveu nesse período, alguns dos quais viriam a compor *Poems*. Nessa época, Auden, deliberadamente, era obscuro. O fracasso parcial do livro — metade da crítica achou que a obra tinha lá seus méritos —, culpa de sua obscuridade, contribuiu para que Auden mudasse de rota e decidisse, no início da década de 1930, que estava na hora de buscar um novo estilo, de escrever de maneira simples, clara e direta. Isso foi decisivo para que viesse a trabalhar com formas populares da tradição da poesia de língua inglesa, como a balada. Até certo ponto, foi o “defeito gravíssimo” da obscuridade de sua *early poetry* que abriu caminho para que compusesse alguns dos poemas mais conhecidos da poesia de língua inglesa do século XX — não há nada como aprender com seus próprios erros. Muitos desses poemas, como já foi pontuado, aparecem em *Another Time*. Um deles é, justamente, “As I Walked Out One Evening”.

“Musée des Beaux Arts”⁵⁵

About suffering they were never wrong,
 The Old Masters: how well they understood
 Its human position: how it takes place
 While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
 How, when the aged are reverently, passionately waiting 5
 For the miraculous birth, there always must be
 Children who did not specially want it to happen, skating
 On a pond at the edge of the wood:
 They never forgot
 That even the dreadful martyrdom must run its course 10
 Anyhow in a corner, some untidy spot
 Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
 Scratches its innocent behind on a tree.

 In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
 Quite leisurely from the disaster; the ploughman may 15
 Have heard the splash, the forsaken cry,
 But for him it was not an important failure; the sun shone
 As it had to on the white legs disappearing into the green
 Water; and the expensive delicate ship that must have seen
 Something amazing, a boy falling out of the sky, 20
 Had somewhere to get to and sailed calmly on.

W. H. Auden

Na manhã do dia 19 de abril de 1938, aproximadamente um ano após seu retorno da Espanha, Auden inicia uma viagem para a China ao lado de Christopher Isherwood. A editora Faber & Faber havia encomendado a eles um livro de viagens sobre algum país asiático, e eles decidiram que o livro seria sobre a China, numa tentativa de cobrir a Guerra Sino-Japonesa, que havia eclodido na região no meio do ano anterior, e na esperança de que, ao contrário do que havia acontecido na Espanha, o conflito não atraísse tanto a atenção de jornalistas e de escritores famosos. No momento em que partiram, as tropas japonesas já haviam tomado

⁵⁵ In: AUDEN, 2019: 35.

Pequim e atacavam Xangai. Para muitos europeus, o conflito entre Japão e China parecia ser apenas uma extensão da guerra entre fascismo e socialismo que estava prestes a estourar no quintal de suas casas. Para Auden e Isherwood, era uma espécie de segunda chance, de acordo com Carpenter (2010). Isherwood estava arrependido de não ter ido à Espanha por causa de seu namorado alemão, e Auden, de não ter conseguido fazer muita coisa por lá. E os dois estavam esperançosos de que a obra que iriam escrever pudesse fazer ainda mais sucesso que *Letters from Iceland*, o livro de viagens em verso e prosa sobre a Irlanda que Auden e Louis MacNeice haviam escrito em parceria e publicado em 1937.

Auden e Isherwood permaneceram cerca de três meses na China, período em que produziram alguns diários de viagem, pensando na obra que escreveriam, e deixaram o país no dia 12 de junho de 1938. Embora Auden tivesse gostado da viagem, tanto ele quanto Isherwood chegaram à conclusão de que a China era um lugar inóspito e sem apreço pela vida humana e de que ambos não haviam passado de dois turistas num país em guerra. Ambos sentiam que haviam deixado a China de mãos vazias, e, em vez de voltarem direto para a Inglaterra, resolveram passar duas semanas conhecendo um novo país, os EUA. Essa curta passagem por solo norte-americano marcou profundamente a vida de ambos. Poucos meses depois, em janeiro de 1939, Auden e Isherwood emigrariam para os EUA. Auden chegaria a obter, em 1946, a cidadania norte-americana. Só que antes de emigrar ele ainda passaria duas vezes por Bruxelas, na Bélgica.

Na primeira delas, logo após retornar da curta viagem aos EUA, ele alugou um quarto na Rue des Confédérés, 83, e começou a escrever os poemas de *Journey to a War*, o livro sobre a China. Isherwood era o responsável pela parte em prosa da obra, que pretendia escrever com base nos diários que ambos haviam produzido no país. O volume viria a ser publicado no ano seguinte, em 1939. Em Bruxelas, Auden escrevia pelas manhãs, passava as tardes em piscinas públicas e aproveitava para conhecer as galerias de arte locais. Em 31 de agosto, ele escreve uma carta para a sra. Dodds, sua amiga e esposa do historiador irlandês E. R. Dodds, dizendo que, após algumas idas a museus, estava “tentando gostar de Rubens. A ousadia e a vitalidade dele são de tirar o fôlego, mas elas falam exatamente SOBRE o quê?”⁵⁶ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 240). Poucos meses depois, durante sua

⁵⁶ No original: “(...) and trying to appreciate Rubens. The daring and vitality take one’s breath away, but what is it all ABOUT?”

segunda passagem por Bruxelas, Auden escreveria novamente para sra. Dodds, dessa vez para dizer que esperava que as musas da poesia fossem gentis com ele e que lhe fizessem uma visita, afinal “já era hora disso acontecer”⁵⁷ (*idem*: 248). Durante as quatro semanas seguintes em que permaneceu na cidade belga, pouco antes de embarcar definitivamente para os EUA, Auden escreveu uma dúzia de poemas. Um deles foi “Musée des Beaux Arts”.

John Fuller (2007) conta que, quando passou dos quadros de Rubens para os de Bruegel, o Velho, em suas visitas ao Museu Real de Belas Artes de Bruxelas, Auden finalmente encontrou um estilo de pintura que não só era de tirar o fôlego, como também era *sobre* alguma coisa. Essa coisa era o sofrimento humano. A ideia de um quadro *falar a respeito de* algo passou a ser tão importante para Auden que, de acordo com Fuller, ele teria invertido a ordem das palavras que abrem “Musée des Beaux Arts” apenas para o poema começar com a preposição “sobre” (“about”). Assim como determinadas pinturas de Bruegel, então, “Musée des Beaux Arts” é sobre o sofrimento humano; não apenas sobre o sofrimento em si, mas também — e acima de tudo — sobre nossa indiferença em relação à dor alheia. Publicado pela primeira vez em dezembro de 1938, na revista *New Writing*, sob o título de “Palais des Beaux Arts”, o poema só viria a se chamar “Musée des Beaux Arts” em fevereiro do ano seguinte, ao sair na primeira parte de *Another Time*, “People and Places”. Trata-se de um título que não deixa de conter certa dose de ironia; o museu que resguarda as “Belas Artes” é repleto de retratos de sofrimento e de miséria. Numa entrevista de 1951, Auden diz que “Musée foi inspirado em duas pinturas, *Winter* e *The Mask of Innocence*”⁵⁸ (*idem*: 266), que viu em Bruxelas. Ele fazia referência a *Winter Landscape with Skaters and a Bird Trap* e *The Massacre of the Innocents*, ambos de Bruegel, o Velho, sendo que no poema há uma menção explícita a *Landscape with the Fall of Icarus*, do mesmo artista. Fuller ainda acrescenta uma quarta pintura de Bruegel à lista, *The Numbering at Bethlehem*, que, assim como *Winter*, estaria por trás do trecho que vai do verso quinto ao oitavo no poema; *The Massacre* apareceria no verso doze. Ao escrever um poema que contém descrições de pinturas famosas, Auden estava inserindo “Musée des Beaux Arts” na longa tradição da écfrase.

⁵⁷ No original: “I hope the muses are going to be kind and visit me its about time they did.”

⁵⁸ No original: “Musée was inspired by two pictures, *Winter* and *The Mask of Innocence* [misheard], I saw in Brussels.”

4.1

Écfrase e Bruegel, o Velho

O termo “écfrase” vem do grego *ekphraseis* e significa “descrição”. Descobre-se na *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993) que ele aparece pela primeira vez na obra do historiador e crítico literário grego Dionísio de Halicarnasso, da Grécia Antiga. Nos dias de hoje, o vocábulo costuma fazer referência quase que exclusivamente a descrições literárias de obras de arte, mas isso nem sempre foi assim. Em sua origem, a écfrase era um exercício de Retórica utilizado para fazer uma descrição verbal viva e detalhada de um objeto, que podia ser uma pessoa, uma ação, um lugar, um acontecimento, as estações do ano, etc. O importante era que a descrição visasse a impactar os ouvintes e a suscitar uma forte emoção. Apenas posteriormente o termo foi restringido a descrições de trabalhos artísticos. Todos conhecemos a famosa descrição do escudo de Aquiles feita por Homero no Canto XVIII da *Ilíada*, que é a primeira écfrase de que se tem registro. Séculos depois, em Roma, Virgílio emulava Homero e descreveria o escudo de Eneias no Canto VIII da *Eneida*. O gênero épico é, sem dúvida, repleto de écfrases desse e de outros tipos. Entre eles, destacam-se, na enciclopédia *New Princeton*, as descrições epigramáticas, as descrições de pinturas e de estátuas, as de prédios e de seus arredores, como a do templo de Cartago na *Eneida*, e a de lugares amenos, como a da caverna de Calypso na *Odisseia*. A descrição de locais amenos, por exemplo, muito praticada pelos poetas latinos, tornou-se tão dominante na história da poesia, que virou um *topos* da literatura clássica, o *locus amoenus*. Na poesia de língua inglesa, quem não se lembra da descrição de Keats, em “Ode to a Grecian Urn”, da urna grega que ele havia visto num dos frisos retirados do Partenon, em Atenas, por Lorde Elgin, que foram parar no British Museum? De tão bonita que é, sua ode tornou-se um dos poemas mais consagrados da história das literaturas de língua inglesa. E, claro, a écfrase não escaparia dos escritores do século XX, momento em que

os poetas produziram muitas écfrases de pinturas, particularmente daquelas de Bruegel. W. H. Auden lançou moda com ‘Musée des Beaux Arts’, sendo seguido por muitos outros, inclusive por William Carlos Williams no livro *Pictures from*

Brueghel. O poema "O escudo de Aquiles", de W. H. Auden, é uma adaptação irônica do escudo homérico⁵⁹ (PREMINGER; BROGAN, 1993: 320).

O belíssimo "O escudo de Aquiles" pertence ao livro homônimo *The Shield of Achilles*, publicado em 1955, que é o segundo dos três livros de poemas curtos que Auden escreveu no pós-guerra. Infelizmente, não vamos estudar esse poema, mas nos próximos capítulos veremos detalhes de duas obras importantes que Auden lançou após a 2ª G. M., o poema-livro *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, publicado em 1947, e "In Praise of Limestone", que pertence a *Nones*, o primeiro livro de poemas curtos que Auden publicou no pós-guerra, em 1951. Como podemos ver, com base na citação mais acima da enciclopédia *New Princeton*, écfrases de obras de arte constituem um aspecto significativo do projeto estético de Auden. O fato de dois de seus poemas mais famosos lançarem mão desse recurso reforça a tese de que o trabalho com a tradição da poesia ocidental era vital para ele. Neste capítulo, veremos também, mais adiante, como Auden trabalhava com uma técnica do verso exclusiva de seu tempo. Agora, falemos um pouco sobre os quadros de Bruegel que inspiraram "Musée des Beaux Arts" e sobre o modo como eles contribuem para a produção de sentido do poema. Começemos seguindo a ordem em que aparecem no texto.

Figura 1. *The Census at Bethlehem*, c. 1566.

⁵⁹ No original: "In the 20th c., poets have produced many ekphraseis of paintings, particularly of Brueghel's works. W. H. Auden set the fashion with "Musée des Beaux Arts" and was followed by many others, including William Carlos Williams in his sequence *Pictures from Brueghel*. Auden's "Shield of Achilles" is an ironic adaptation of the Homeric."

Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-census-at-bethlehem%C2%A0/zQKyGcrY3z1hKQ>. Acesso em: 12 out 2020.

The Census at Bethlehem ou *The Numbering at Bethlehem*, assim como todos os quadros que veremos a partir de agora, pertence, conforme já foi dito, ao acervo do Museu Real de Belas Artes da Bélgica, em Bruxelas. Trata-se de uma composição típica de Bruegel, que data de 1566, em que ele retrata um acontecimento bíblico num cenário contemporâneo. O evento está descrito no *Novo Testamento* (Lucas 2:1) e diz respeito ao recenseamento imposto pelo imperador César Augusto a todo o Império Romano, o que obrigava as pessoas a retornarem a suas cidades natais para se registrarem. Isso fez com que José saísse de Nazaré, na Galileia, e fosse para a Judeia, a cidade de Davi, também conhecida como Belém, junto de Maria, que lhe estava prometida em casamento e esperava um filho seu. Alguns dias depois, Jesus Cristo nascia em Belém. O “nascimento milagroso” a que Auden se refere nos versos cinco e seis de seu poema, desse modo, seria uma alusão à Natividade de Cristo, um tema central na história da arte do Ocidente. Só que, no poema, enquanto os velhos esperam o nascimento de Cristo com reverência e com fervor, “Há crianças, bastante indiferentes, / Que não dão a mínima, patinando no lago da floresta” — uma imagem que fala por si só, levando em conta o tema do poema. Bruegel, por sua vez, ao encenar o evento bíblico retratando os costumes de seu tempo — o vestuário, os passatempos, os jogos infantis, os utensílios e as ferramentas, tudo isso é retirado da Flandres de sua época — fazia uma denúncia

dos impostos elevados praticados pelo regime espanhol nos Países Baixos. Quanto às crianças de “Musée de Beaux Arts”, que patinam, indiferentes, no lago da floresta (no original, “at the *edge* of the wood”), Auden parece tê-las retirado de *Winter Landscape with Skaters and a Bird Trap*, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 2. *Winter Landscape with Skaters and a Bird Trap*, c. 1565.

Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/winter-landscape-with-skaters-and-birds-trap-pieter-bruegel-the-elder/DAFq10uBnWXIng>. Acesso em: 12 out. 2020.

Como quase todo quadro de Bruegel, essa pintura, de 1565, que provavelmente se refere ao inverno rigoroso do ano anterior, possui um duplo sentido; dessa vez, no entanto, a referência é alegórica, e não bíblica. Os devotos, dizia a alegoria, eram vistos como peregrinos atravessando uma vida repleta de perigos e de tentações e, por isso, deviam-se afastar o máximo possível do pecado, se quisessem obter a salvação divina. No canto inferior direito da pintura, a armadilha para pássaros representa as tentações do diabo, e os pássaros simbolizam a alma humana. Símbolos como esses eram comuns na literatura do período. A cena de patinação, por sua vez, retrata as incertezas sobre a natureza da vida humana. Patinadores e pássaros juntos são um emblema do esquecimento e da vulnerabilidade dos homens em relação aos perigos que os rodeiam. Desse modo, assim como somos vulneráveis a perigos que estão por toda parte e que sequer chegamos a perceber, somos também suscetíveis ao sofrimento, que “aparece

diariamente / Enquanto todos fazem refeições, abrem as janelas ou passeiam à beira-mar”, e somos indiferentes ao outro e à dor alheia — essa é a mensagem que Bruegel e os Grandes Mestres da pintura transmitiram a Auden, pois eles “sabiam muito bem” o lugar do sofrimento vida humana. E a imagem do “martírio atroz”, que pode acontecer, “sem mais nem menos, em algum lugar imundo”, e que “Eles [os Velhos Mestres] jamais deixavam de notar”, isso provavelmente Auden retirou de *The Massacre of The Innocents*, de 1565-67:

Figura 3. *The Massacre of The Innocents*, c. 1565-67:

Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/qgGZ6pq1mTaabw>. Acesso em: 15 out. 2020.

Novamente, estamos diante de um quadro que, além de apresentar múltiplas narrativas internas, o que nos leva a observar atentamente cada pequeno episódio retratado, possui um pano de fundo bíblico e permite mais de uma interpretação. O Massacre dos Inocentes é um episódio de infanticídio praticado pelo rei da Judeia, Herodes, o Grande, narrado no *Evangelho de São Mateus* (Mateus 2:16-18). Segundo o relato, ao receber a notícia do nascimento de Jesus Cristo, Herodes teria ordenado o assassinato de todas as crianças de Belém e de seus arredores com menos dois anos de idade, porque tinha medo de perder o trono para o Messias. Jesus foi salvo graças ao anjo que apareceu num sonho para José e lhe contou dos planos de Herodes, o que levou José a fugir com seu filho e com Maria para o Egito.

Bruegel, o Velho, como era de costume, trouxe a história bíblica para a Flandres de seu tempo, vestindo os soldados de sua obra com uniformes típicos do exército espanhol e de mercenários alemães. No quadro que vemos acima, o massacre brutal mais parece uma cena de pilhagem, e isso é de propósito: o imperador Rodolfo II do Sacro Império Romano-Germânico ordenou que embrulhos, alimentos e animais fossem pintados por cima dos bebês assassinados, quando a obra de Bruegel caiu em suas mãos. Finalmente, chegamos a *Landscape with the Fall of Icarus*, de 1555, o quadro mencionado por Auden em “Musée des Beaux Arts”:

Figura 4. *Landscape with the Fall of Icarus*, c. 1555.

Fonte: Disponível em: <https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/landscape-with-the-fall-of-icarus-%C2%A0MgIyXpmuNdcLJg>. Acesso em: 15 out. 2020.

O título da pintura indica que, dessa vez, Bruegel retirou o tema de sua obra da mitologia grega; mais especificamente, da história de Dédalo e de Ícaro narrada por Ovídio no Livro VIII das *Metamorfoses*. O poeta romano conta que pai e filho eram prisioneiros na Ilha da Creta, e que Dédalo construiu asas para que ambos pudessem fugir de lá voando. Só que antes de alçarem voo, Dédalo aconselhou Ícaro a não voar nem alto demais, pois o sol derreteria a cera das asas, nem baixo demais, pois as ondas do mar poderiam derrubá-lo. Um camponês, um pastor e um pescador testemunham a cena espantados e pensam que eles são deuses. Num dado momento, Ícaro, ambicioso, decide voar cada vez mais perto do sol, desrespeitando as

recomendações de seu pai, e isso é fatal. O sol derrete a cera de suas asas, e ele cai no mar e morre afogado. A história é uma parábola da aspiração humana. Bruegel, por sua vez, desconstrói a narrativa de Ovídio; embora Ícaro esteja presente no título de seu quadro, a verdade é que mal somos capazes de achá-lo na pintura.

Ao vermos o quadro pela primeira vez, se, por um lado, nosso olhar é seduzido pela composição do amplo panorama, um cenário típico do Mediterrâneo, que ganha profundidade por meio da sucessão de planos e nos oferece uma bela vista ao fundo, por outro, ele imediatamente se volta para a cena campestre do primeiro plano, em que vemos um lavrador arando a terra, de lado para nós, com o arado em uma de suas mãos e um chicote na outra. Nossa atenção é deflagrada sobretudo pelo vermelho de sua roupa. Seu cavalo segue o rumo dos sulcos traçados na terra e, bem a seu lado, notamos uma espécie de espada sobre a rocha, que, segundo Jennifer Beauloye⁶⁰, pode ser uma alusão ao desvario humano, em referência ao provérbio: “a espada e a prata requerem mãos inteligentes”. Mais adiante, a cabeça de um homem no mato parece aludir a outro provérbio: “nenhum arado há de parar por um moribundo”. No plano intermediário, encontramos, na beira d’água, um pastor absorto, que parece contemplar o céu, junto de seu rebanho, e, mais à direita, de costas para nós, um pescador imerso em sua pesca. Beauloye destaca que a ave sobre o galho ao lado do pescador é uma referência à *Metamorfoses*, de Ovídio. Parece que Dédalo, com inveja do talento de um de seus pupilos, empurrou-o do alto de uma cidade sagrada, e Atenas interveio e transformou a criança numa perdiz, para salvá-la. A presença dessa ave seria comum em histórias que representam a queda de Ícaro. Falando em Ícaro, finalmente o encontramos no quadro de Bruegel: vemos apenas suas pernas desaparecendo nas águas do mar, após a queda, perto de uma nau. De velas içadas na direção do vento, a embarcação navega rumo ao porto, e, ao acompanharmos seu trajeto, vemos uma ilha no meio do caminho, que pode ser uma referência à Ilha de Creta. Nosso olhar chega então à cidade portuária, para onde quase todas as naus do quadro parecem se dirigir. Embora esteja encoberta de neblina, somos capazes de distinguir o contorno de montanhas atrás da cidade e imediatamente nos sentimos atraídos pelo sol, que se põe no horizonte. Isso contrasta com a narrativa de Ovídio, pois o sol deveria estar no zênite na hora em que derrete a cera das asas

⁶⁰ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/landscape-with-the-fall-of-icarus-%C2%A0MgIyXpmuNdcLJg>. Acesso em: 15 out. 2020.

de Ícaro. Essa ambiguidade faz parte do mistério do quadro, de acordo com Beauloye.

Se percebermos bem, veremos que Bruegel conduz nosso olhar em ziguezague pelo quadro, conforme acompanhamos seus planos e suas diagonais. Ícaro é apenas um detalhe no canto inferior direito, numa obra em que tudo se movimenta na direção oposta, para a esquerda. Os verdadeiros protagonistas do quadro, digamos assim, são pessoas comuns: o lavrador, o pastor e o pescador. Nada ao redor parece prestar atenção na tragédia do herói. Tudo permanece imperturbado, como se ninguém tivesse sido afetado por seu falecimento. De acordo com Auden, em seu poema, “o lavrador / Até teria ouvido o baque, o grito de dor, / Mas isso não o fez perder o alento; o sol fazia o seu papel / De sempre e iluminava as pernas que sumiam, cada vez mais, / No verde das águas; e o brigue de bom gosto mais ao fundo, (...) / Seguiu em frente, sem olhar atrás”. Em outras palavras, a vida continuou. Em “Musée des Beaux Arts”, Auden põe em relevo o quanto estamos sempre virando as costas para as tragédias dos outros, a fim de seguirmos com nossas vidas ordinárias. Ele achava que o dever das pessoas era serem mais atenciosas e que o da poesia era chamar nossa atenção para a vida, para as coisas que realmente importam. “A função mais elementar da poesia, assim como de todas as artes, é nos tornar mais conscientes de nós mesmos e do mundo ao nosso redor”, ele escreveu em 1938. “Não sei dizer se uma consciência elevada desse tipo nos torna mais éticos ou eficientes: espero que não”⁶¹ (AUDEN *apud* DAVENPORT-HYNES, 1995: 156). Agora que vimos de que modo Auden resgata, por meio da écfrase, toda uma tradição da arte e da religião ocidentais em seu poema, examinemos de que maneira ele utiliza uma novidade do século XIX que havia ganhado força total no século XX: o verso livre — afinal, “Musée des Beaux Arts” é um poema escrito nessa forma.

⁶¹ No original: ““The primary function of poetry, as of all the arts, is to make us more aware of ourselves and the world around us. I do not know if such increased awareness makes us more moral or more efficient: I hope not.””

4.2

Verso livre

Quando observamos a tabela abaixo, fica evidente que o poema de Auden não possui nenhum contrato métrico (um padrão acentual e/ou silábico) e que ele não foi escrito numa forma fixa tradicional. Seu único elemento estruturante regular é a rima, que analisaremos mais adiante. Mas então é isto que caracteriza o verso livre: ausência de métrica e ausência de forma? O que significa dizer que um poema é composto em verso livre? Essa é a pergunta que investigaremos a partir de agora.

Tabela 4. Análise de “Musée des Beaux Arts”.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS	RIMAS ⁶²	
1	- // - - - - / - /	4	10	a	ɒŋ
2	- // - - / - - - /	4	10	b	ɒd
3	- / - - / - - - //	4	10	x	
4	- - - / - / - - / - - - / - - / - / - - /	8	22	a	ɒŋ
5	/ - - / - - / - - / - - - / -	5	14	c	ejtɪŋ
6	- - - / - - / - / - - /	4	12	d	i
7	/ - - - \ / - - / - - / - / -	5	14	c	ejtɪŋ
8	- - / - - / - - /	3	9	b	ɒd
9	- / - - /	2	5	e	ɒt
10	- / - - / - / - - - / - /	5	13	f	ɔrs
11	/ - \ - - / - - - / - /	4	12	e	ɒt
12	- - / \ / - - / - - / - - /	6	16	f	ɔrs
13	/ - - / - - - / - - /	4	11	d	i
14	- / - / - - - / - - / - \ / - /	6	16	g	ej
15	\ / - - - - - / - - / - /	4	13	g	ej
16	- / - / - - - / -	4	9	h	aj
17	- - / - - / - - - / - / - - //	6	15	i	oon
18	- - / - - - / - - / - - - - /	5	16	j	in
19	/ - - [-] - / - / - - - / - /	6	15	j	in
20	/ - - / - - / - / - - - /	6	13	h	aj
21	- / - - / - - / - /	5	11	i	on

Fonte: Tinelli, 2021.

Para T. S. Eliot⁶³, em 1917, o verso livre sequer existia. Eliot considerava-o uma “ficção absurda”, “um brado por liberdade”, num mundo em que não havia liberdade em arte. Se fosse uma forma genuína de verso, dizia Eliot, ele teria uma definição positiva; como não era, então só poderia ser definido com negativas: “(1)

⁶² A coluna à direita apresenta a transcrição fonética das sílabas que rimam.

⁶³ ELIOT, Thomas Stearns. “Reflections on vers libre”. In *New Statesman*, Londres, 1917. Disponível em: <<http://tseliot.com/essays/reflections-on-vers-libre>> Acesso em: 17 dez. 2020.

ausência de padrão, (2) ausência de rima, (3) ausência de metro”; porém Eliot descarta uma por uma dessas negativas, chegando à conclusão de que “*vers libre* não existe; só existem versos bons, versos ruins e caos”. Embora criticasse o verso livre, Eliot reconhecia que a poesia de seu tempo era cada vez mais escrita nessa forma; ocorre que, para ele, não é que o verso livre não existisse de fato; era só que os melhores versos livres, na realidade, não eram tão livres assim como pareciam. Ele criticava, por exemplo, os dois extremos em torno dos quais, na sua opinião, girava a poesia de língua inglesa: metro excessivamente regular e ausência absoluta de metro. Claramente, não era a favor de nenhum dos dois. O que ele defendia era um meio-termo, uma espécie de razão áurea, que seria alcançável à medida que os poetas tomassem liberdades com o metro — o que, é claro, era o que ele mesmo fazia em seus poemas. É isso que o leva a afirmar que os melhores poemas escritos em inglês foram feitos

ou pegando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e se afastando dela, ou não pegando nenhuma forma específica e se aproximando sempre de uma forma simples. É esse contraste entre fixidez e fluxo, essa fuga discreta da monotonia, que constitui a própria essência do verso [...] Podemos, pois, apresentar a seguinte formulação: o fantasma de algum metro simples deve sempre esconder-se atrás do cortinado, até mesmo no verso mais “livre”; avançar ameaçadoramente quando dormimos e retirar-se quando acordamos. Ou: a liberdade só é verdadeiramente livre quando aparece contra o pano de fundo de uma limitação artificial (ELIOT, *ibidem*).

Como vemos, não havia fuga do metro para Eliot — havia “apenas mestria”. De acordo com Paulo Henriques Britto, o verso de Eliot, o verso forjado na tensão entre a fixidez e o fluxo, que possui um “metro fantasma” por trás, corresponde ao que os franceses denominavam de “verso liberto” — não exatamente livre, e sim liberto, por ser derivado de uma forma fixa anterior” (2011:5).

PHB explica que, ao contrário do que aconteceu em nosso movimento modernista, a ampla utilização do verso livre no modernismo anglo-americano não significou um rompimento nítido e categórico com as formas metrificadas. “Verso liberto” seria então o termo ideal “para designar a forma intermediária, resultante de um compromisso entre a métrica tradicional e o verso livre, na análise de boa parte da produção de alguns nomes centrais da poesia modernista anglófona, como Wallace Stevens e Eliot” (*idem*:1). No Brasil, o mais próximo que tivemos dessa forma intermediária foi o verso polimétrico do primeiro livro de Mário de Andrade,

Há uma gota de sangue em cada poema, de 1917. Como o próprio nome diz, trata-se de uma forma regular que trabalha com mais de um metro no interior do poema e que deriva do *vers libéré* do poeta belga Émile Verhaeren, que Mário tanto admirava, segundo PHB. Se o ano de 1917 assinala então o surgimento do verso polimétrico em nosso país, o de 1922 marca a estreia do verso livre. É com a publicação de *Pauliceia desvairada*, também de Mario de Andrade, que a forma entra de vez em nossa poesia. Desde o início, ela será empunhada como uma bandeira contra a estética parnasiana que dominava o cenário poético nacional da época e acabará estigmatizando as formas fixas, que passarão a ser taxadas de passadistas.

Embora o verso liberto de Eliot e de Stevens seja uma novidade do modernismo de língua inglesa, ele não é nem o único tipo de verso livre que existe, nem foi o primeiro que surgiu. A categoria “verso livre”, na realidade, é abrangente e engloba formas muito divergentes entre si. Numa tentativa de esquematizar essas formas, que têm em comum o fato de não utilizarem um contrato métrico regular, PHB (2011b), baseando-se em prosodistas de língua inglesa renomados, como Gay Wilson Allen, Chris Beyers, Charles Hartman e Paul Fussell, elabora uma tipologia do verso livre em inglês e em português, dividindo-o em três espécies principais: o verso livre clássico, o verso liberto e o novo verso livre. Essas espécies derivariam das duas tradições prosódicas da língua inglesa: uma anglo-saxã, que parte do verso aliterativo-acental, e outra tradicional, que parte do verso inglês medido em pés.

O verso livre clássico é o verso da poesia de Walt Whitman, que PHB encara como um afastamento calculado do verso anglo-saxão. Este, *grosso modo*, consiste num verso longo dividido em dois por uma cesura medial, contendo dois acentos fortes em cada hemistíquio, que tendem a recair em sílabas que aliteram — daí ser chamado de aliterativo-acental. Veremos mais desse verso no próximo capítulo, em que apresento minha tradução de um trecho do poema-livro de *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, de Auden. O verso de Whitman, também chamado de verso livre longo por Beyers (2001), possui ainda outros elementos estruturantes, como enumeração, paralelismo, anáfora, expansão, contração e dicção elevada, muitos dos quais Whitman retirou da poesia hebraica do *Velho Testamento*. O verso liberto, por sua vez, resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional e deriva de um metro convencional, como vimos. Por esses motivos, é possível notar a presença de um “metro fantasma (ou mais de um) por trás da

aparente ausência de qualquer padrão formal” (BRITTO, 2011b:143-44), além de uma dicção que muitas vezes se aproxima da prosa. Já o novo verso livre seria, praticamente, o oposto do verso livre clássico; por isso também seria chamado de verso livre curto por Beyers. Desenvolvido por William Carlos Williams e por e. e. cummings, consiste em versos curtos com *enjambements* radicais, abrindo espaço para o uso irregular de vários recursos formais de outros tipos de verso. PHB destaca a importância da noção de contraponto, de Charles Hartman, para o exame do novo verso livre. Em linhas muito gerais, contraponto é a relação de aproximação e de afastamento que se estabelece entre “o verso como elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força, a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa” (*idem*:132) — entre o verso como unidade gráfica, portanto, e o verso como unidade sonora.

A mesma tipologia que foi aplicada ao exame do verso livre em inglês pode ser aplicada ao do verso livre em português, como PHB deixa claro. Assim, o verso de Whitman teria inspirado o verso livre clássico de Fernando Pessoa e de Manuel Bandeira; o verso liberto de Eliot e de Stevens seria similar ao da poesia inicial de Mário de Andrade, como vimos, e ao de parte da produção de Jorge de Lima; e o novo verso livre de Williams e de e. e. cummings seria semelhante aos versos curtos de Oswald de Andrade e aos versos de grande parte da produção poética contemporânea. No Brasil, o novo verso livre foi popularizado nos anos 1960.

Como já destacamos, o verso livre é uma forma; só que ele não se restringe a uma única forma, e sim, como diria PHB (2014), a um conjunto abrangente de práticas prosódicas que possuem historicidade própria. Após ser introduzido por Whitman em meados do século XIX e difundido por Rimbaud e pelos simbolistas franceses, foi a principal contribuição do século XX à poesia. Como tal, foi feito à imagem e à semelhança de seu tempo. Embora os elementos estruturantes do verso livre clássico e do novo verso livre não sejam invenções de Whitman e de Williams — o contraste entre verso visual e verso sonoro, por exemplo, já era um recurso utilizado no século IV a. C. pelo poeta grego Símias de Rodes —, esses versos representavam muito do contexto sócio-histórico em que estavam inseridos. O verso de Whitman derivava da nova realidade urbana que surgia na segunda metade do século XIX, “com sua pletora de movimento, cor e sobretudo ruído” (*idem*:36) e, entre outras coisas, buscava ser a imagem de uma nação que estava sendo construída naquele momento e que se tornaria a principal potência econômica e

militar do século XX: os EUA. O verso de Williams, por sua vez, substituiu o de Whitman no momento em que o entusiasmo com a nova realidade urbana cedeu lugar à alienação e à fragmentação psíquica dos indivíduos, que se viram perdidos num mundo que se desmanchava no ar. Essas constatações não implicam, claro, que essas formas não poderiam ser remodeladas, visando a outros fins, como Allen Ginsberg faria com o verso de Whitman, no pós-guerra; toda forma nasce num determinado contexto, mas não fica presa a ele *ad aeternum*.

Após sua ampla difusão no mundo ocidental, nas últimas décadas o verso livre deixou de ser uma mera forma e passou a ser identificado como uma forma que representa o próprio poético em si. No Brasil, desde que foi introduzido em nossa poesia, tornou-se tão dominante que transformou a métrica num estigma, e escrever versos metrificados passou a ser uma forma de dissidência, como já foi destacado. Isso teve a ver com o fato de que, quando o verso livre foi introduzido nos primórdios do nosso modernismo, “o que estava em jogo era nada menos que o próprio conceito de poesia” (*idem*:27-28). No ringue, encontravam-se tradicionalistas de um lado — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época — e modernistas do outro. Para os tradicionalistas, a negação de tudo aquilo que consideravam como verso — o metro e a rima sobretudo — era tida como um ataque à essência da poesia, pois “as regras de versificação eram condições definidoras do poético” (*ibidem*). Os modernistas, por sua vez, pensavam o oposto. Para eles, a poesia não poderia ser reduzida a fórmulas, pois elas aprisionavam os poetas; por isso eles exigiam uma poesia livre, escrita em versos livres. A demanda era perfeitamente condizente com o espírito da época, com as novas circunstâncias socioculturais do início do século XX, como vimos há pouco, e com o Brasil que esses poetas estavam descobrindo e que iniciava seu processo de modernização. Nesse mundo novo, “a expressão ‘palavras em liberdade’ — a fórmula consagrada por Marinetti — sintetizava a ambição dos poetas modernistas” (*idem*:28).

Nos dias de hoje, PHB afirma que podemos entender o verso livre como uma convenção, assim como a balada ou a redondilha, que vimos no capítulo anterior, ou como o soneto e o decassílabo. Apesar disso, o verso livre é uma convenção, como já foi destacado, muito mais ampla e abrangente do que essas formas, uma vez que não designa um tipo específico de verso, mas

todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil. O que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do que chamaremos de *ritmo* como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo (*idem*:31).

Ritmo pode ser entendido como qualquer sequência de eventos que gere um padrão distinto que seja capaz de mudanças e de variações. Sendo assim, pode-se dizer, junto com PHB, que a liberdade de que o poeta desfruta no verso livre não é a liberdade da ausência de regras, mas a de criar suas próprias regras, seus próprios ritmos. É por causa disso que, assim como Eliot, acredito que não haja fuga do metro — há apenas mestria; afinal, como diria Ezra Pound, “nenhum verso é livre para o sujeito que quer fazer um bom trabalho”⁶⁴ (POUND *apud* BRITTO, 2011: 2). Agora, então, podemos entender melhor a afirmação de Eliot de que não existe algo como verso livre — existem tão-somente versos bons, versos ruins e caos. E isso era exatamente o que pensava W. H. Auden, que, diga-se de passagem, foi muito influenciado por Eliot ao longo de sua carreira, sobretudo no início dela. Ao ser questionado a respeito do que achava do verso livre, Auden afirma:

Há um pequeno grupo de pessoas que, como D. H. Lawrence, precisam escrever em verso livre. Acho que são uma minoria. Todos que já participaram de um jogo, seja ele bridge ou baseball, sabem que não há jogos sem regras. Você pode fazer o que quiser das regras, mas toda sua liberdade e diversão derivam do trabalho com elas. Por que com a poesia deve ser diferente? Uma das coisas que percebemos com frequência quando vemos muitos poemas escritos em verso livre é o fato de que não conseguimos distinguir um autor de outro, e estamos longe de achar um mais original que o outro. Quando há regras, tudo é muito mais divertido, pois elas impõem uma espécie de padrão de qualidade métrica e sugerem um monte de coisas em que não tínhamos pensado antes. Isso liberta a gente dos grilhões da nossa personalidade.⁶⁵

Em seguida, ao ser indagado sobre se achava que era necessário suar ainda mais a camisa para escrever em verso livre, Auden responde:

⁶⁴ No original: “No vers is libre for the man who wants to do a good job”.

⁶⁵ No original: “There are a few people like D.H. Lawrence, who have to write in free verse. I think they are a minority. Anyone who has played a game, whether it is bridge or baseball, knows you can't play games without rules. You can make the rules what you like, but your whole fun and freedom come from working within these. Why should poetry be any different? One of the things you so often notice when looking at a lot of poems in free verse is that you can't tell one author from another, far from thinking one more original. With rules it is so much more fun because they impose some kind of metrical quality, and they often suggest all kinds of things you haven't thought of before. It does free one a bit from the fetters of oneself.” Disponível em: <http://www.swarthmore.edu/library/auden/kennelly.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Não. Há poucas pessoas que realmente se esforçam. Você tem que ter uma percepção magnífica do corte dos versos. Quase sempre não consigo dizer por que o texto não foi impresso como um poema em prosa. Isto você com certeza sente a respeito de Lawrence: os versos terminam exatamente onde devem terminar.⁶⁶

Como veremos a partir deste momento, “Musée des Beaux Arts” é um belo exemplar de um poeta que se encontra em pleno domínio da técnica e de um verso livre que, se não chega a ser o verso liberto de Eliot, também está longe de ser completamente livre.

4.3

Contraponto e rima

Os versos casuais e irregulares de “Musée des Beaux Arts”, de dicção coloquial e ensaística ao mesmo tempo, possuem duas características fundamentais: o contraponto entre verso visual e verso sonoro e as rimas. Sendo assim, analisemos agora essas duas características, começando pela primeira.

Em uma de suas aulas de poesia, Hartman (1980) realiza um experimento com seus alunos para demonstrar a relação existente entre verso livre e contraponto. Ele pega um conjunto de poemas em verso livre e desfaz a organização original dos versos, recriando-os, logo depois, em formato de prosa. Seu objetivo, afirma, não é demonstrar que verso livre e prosa são duas coisas semelhantes; é investigar uma questão fundamental: até onde vai o verso de um poema em verso livre? Como os versos de poemas escritos nessa forma são divididos e determinados? Um dos poemas que Hartman escolhe para seu experimento é, justamente, “Musée de Beaux Arts”, de Auden. Assim, Hartman apresenta a seus alunos o poema de Auden em formato de prosa, sem que eles saibam que se trata de um poema de um poeta famoso. Em seguida, ele pede aos alunos que transformem o bloco de texto corrido em versos, de modo a poder observar onde cada aluno cortaria os versos. A única informação sobre o poema original que transmite é a de que ele possui duas estrofes de tamanhos distintos. Os alunos então apresentam seus resultados, e a conclusão é intrigante: quase todos cortaram os versos nos mesmos lugares, já que “todos

⁶⁶ No original: “No, there are very few people who do it. You have got to have a marvelous sense of line endings. So often I can see no reason why the thing isn't printed as a prose poem. This you do feel with Lawrence; the lines end exactly right.” (*ibidem*)

sentiram que eles deveriam ser razoavelmente longos"⁶⁷ (*idem*:75). Vejamos agora o resultado final do experimento:

About suffering they were never wrong, the Old Masters:
 how well they understood its human position;
 how it takes place while someone else is eating
 or opening a window or just walking dully along;
 how, when the aged are reverently,
 passionately waiting for the miraculous birth,
 there always must be children
 who did not specially want it to happen,
 skating on a pond at the edge of the wood:
 They never forgot that even the dreadful martyrdom
 must run its course anyhow in a corner,
 some untidy spot
 where the dogs go on with their doggy life
 and the torturer's horse scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's Icarus, for instance:
 how everything turns away quite leisurely from the disaster;
 the ploughman may have heard the splash,
 the forsaken cry,
 but for him it was not an important failure;
 the sun shone as it had to on the white legs
 disappearing into the green water;
 and the expensive delicate ship
 that must have seen something amazing,
 a boy falling out of the sky,
 had somewhere to get to and sailed calmly on.

Como podemos ver, o poema de Auden refeito pelos alunos de Hartman, por mais que possua exatamente as mesmas palavras do original, é um texto completamente diferente. Na opinião de Hartman, ele parece ter saído de um guia de museu entediado, de alguém que já o teria apresentado muitas e muitas vezes. O poema é um fracasso. Só de ter sido rescrito com uma sintaxe típica de uma obra convencional, já perde toda a verve do original. Além disso, ao ter seus versos divididos nos lugares em que a sintaxe e às vezes a pontuação os dividiria, acaba ficando enfadonho e previsível. Os cortes dos versos reforçam acentos que a própria sintaxe reforçaria, e as ponderações que se desenrolam em orações mais longas não são capazes de dar profundidade ao poema. Para Hartman, ainda que a dicção casual e entediante da nova versão contradiga, num tom trivial, a profundidade do poema e ainda que esse detalhe seja coerente com o que o poema diz — “que as pessoas

⁶⁷ No original: “Everyone felt that the lines must be relatively long.”

reagem desse jeito às tragédias dos outros”⁶⁸ (*idem*:76) —, isso seria um tipo ruim de coerência, que exemplificaria a “falácia da forma imitativa”. De acordo com Hartman, a forma deve imitar o conteúdo *se, e somente se*, o poema não deixar de ser um poema por causa disso. Bom, essas são as principais críticas de Hartman à versão remodelada do poema de Auden. Como não poderia deixar de ser, todas as qualidades que não identifica na versão de seus alunos ele acredita que existam no poema original. Vejamos, então, em linhas breves, o que ele nos tem a dizer sobre isso.

Sua análise recai, sobretudo, naquilo que os cortes de verso do poema de Auden produzem como efeito de sentido. Hartman afirma que os cortes ora produzem acentos inesperados em determinadas palavras, ora reforçam os acentos de outras. Isso daria a essas palavras uma força que elas jamais teriam na prosa — e seria aí, na prosódia criada pelo contraste entre o verso visual e o verso sonoro, que residiria toda mágica do poema de Auden. Quando um termo então tem sua acentuação reforçada pelo corte do verso, ele passa a sugerir tudo aquilo que ele exclui. O corte entre “how well they understood / Its human position”, por exemplo, ao reforçar o acento de “human”, chama nossa atenção para o que Auden deixa de fora: o sofrimento não tem uma “animal position”, tampouco pertence ao divino. Ele só tem lugar na vida humana. O próprio Messias do “milagroso nascimento” antecipa que o “martírio atroz” só pode ser humano. Assim, as coisas que ficam de fora ajudam-nos a entender melhor o que Auden queria dizer com “sofrimento” no poema, pois “a informação deriva de um acento criado pela versificação [*lineation*, no original]”⁶⁹, diz Hartman (*idem*:78). Desse modo, tanto palavras de início de verso, como “human” (v.3), quanto de fim de verso, como o modal “may” (v.15), passam a ter seus significados potencializados quando entram na luz dos holofotes do poema, que aparecem toda vez que um corte de verso contradiz uma pausa sintática. Em outras palavras, toda vez que um *contraponto* é estabelecido entre o verso visual e o verso sonoro. Hartman acredita que, ao utilizar de forma consciente e criativa o contraste entre a quebra dos versos e a sintaxe, Auden reforça, na forma do poema, muito do que ele diz no conteúdo, pois a estranheza produzida pelo contraponto chama atenção para detalhes que, de outro modo, passariam despercebidos se o texto estivesse escrito de outro modo ou em prosa. Por fim,

⁶⁸ No original: “that people react this way to others' catastrophes (...)”

⁶⁹ No original: “The information derives from an accent created by lineation.”

Hartman destaca que “todos esses efeitos semânticos, tonais e rítmicos pertencem essencialmente à prosódia” e que “‘Musée des Beaux Arts’ depende apenas do contraponto para sua prosódia”⁷⁰ (*idem*:80).

Em relação às rimas, Hartman assinala, entre outras coisas, que é o contraponto o que nos ajuda a percebê-las, uma vez que, em poemas com poucos versos curtos e com rimas distantes umas das outras, como é o caso de “Musée des Beaux Arts”, nossa tendência é não as perceber, por mais completas que sejam, como são as do original (salvo a do verso dezessete). Ora, sem dúvida a noção de contraponto ajuda muito a sublinhar características relevantes do poema de Auden; só que, a meu ver, é difícil dizer quem vem antes: o contraponto ou as rimas. Essa é a única ressalva que eu faria à leitura de Hartman. Ele dá a entender que as rimas são uma consequência dos cortes dos versos; eu já acho que pode ser o contrário: que os cortes podem estar submetidos às rimas. Seja como for, o importante é que há de fato um contraponto entre o verso visual e o verso sonoro no poema de Auden, e isso é realmente produtivo em termos de sentido. Com essa constatação, encerramos nossa análise do corte de verso no poema de Auden. Passemos ao exame da rima, que, como foi ressaltado, é outro elemento de relevo na estrutura do poema.

A princípio, vejamos o que Edward Mendelson, em sua análise do poema, fala sobre elas:

por trás da aparente desordem [de versos casuais e irregulares], percebe-se que há um padrão que entrelaça todo o poema. As rimas pouco assertivas, que passam facilmente despercebidas numa primeira leitura, deixam o poema bem amarrado: *elas parecem afirmar, assim como Bruegel, que o sofrimento não deixa de ser importante só porque não está perto de nós ou só porque estamos muito ocupados para percebê-lo*^{71, 72} (2017:417)

O que Mendelson está dizendo é que as rimas mimetizam, na forma do poema, aquilo que Auden transmite no conteúdo, o que é a mesma coisa que se passa com determinados cortes de verso, conforme acabamos de ver. Ao contrário do que

⁷⁰ No original: “All these effects, semantic and tonal and rhythmic, belong essentially to prosody. ‘Musée des Beaux Arts’ depends only on counterpoint for its prosody; but that is enough.”

⁷¹ O grifo é meu.

⁷² No original: “beneath the apparent surface disorder a deeper pattern of connectedness gradually makes itself felt. The unassertive rhymes, easily overlooked on a first reading, hold the poem together: they affirm, with Brueghel, that suffering is no less crucial because it happens somewhere else, or when we are too busy to notice.”

ocorre na versão dos alunos de Hartman, o fato de a forma imitar o conteúdo no poema de Auden não faz o texto cair na “falácia da forma imitativa”; ele não deixa de ser um poema por causa disso. Muito pelo contrário, isso reforça ainda mais sua poeticidade, digamos assim, e ele passa a ter um campo semântico expandido, com base no fato de que sua forma também *significa*, isto é, que ela também é construtora de sentido. No caso da rima, antes mesmo do leque de significados que ela abre para o poema, ela cumpre um propósito básico para Auden, que vai na esteira do que ele mesmo afirmou mais acima, ao dar sua opinião sobre o verso livre: ela impõe regras ao jogo. Desse modo, a rima, em “Musée des Beaux Arts”, funciona, antes de mais nada, como uma camisa de força curiosa que, ao mesmo tempo em que impõe limites para o trabalho do poeta, o liberta dos “grilhões de sua personalidade”.

Ao longo de sua história, se a rima se tornou um dos expediente estéticos mais importantes da poesia civilizada, como afirma Spina, ela nasceu, no entanto, como um recurso da poesia popular. Embora sua gênese seja difícil de determinar, a rima encontra-se em antigas fórmulas de encantação, em receitas, ditos, epitáfios, etc.; formas características da mentalidade popular. Por causa disso, inclusive, os poetas latinos clássicos relutavam na hora de utilizá-las, como relembra Spina, na medida em que sempre procuravam se afastar da poesia latina tradicional. Segundo o filólogo, embora outros autores costumem atribuir a paternidade da rima aos povos germânicos, aos celtas ou aos árabes, ela já era conhecida pelos poetas latinos. E nos primórdios da rima, além da poesia latina, também se encontra a poesia religiosa. Os santos varões da igreja cristã, como diz Spina, ao comporem seus hinos, utilizavam a rima para exigir dos fieis “não só uma lembrança dos versos que cantaram antes, como também uma espécie de coordenação ideológica entre os versos da estrofe” (*idem*:86). Comodiano de Gaza, Santo Ambrósio e Santo Agostinho consagraram “o uso de um artifício que na poesia latina era um desdouro, mas na hinologia cristã uma virtude” (*ibidem*). Foi desse modo que a versificação românica tornou sistemático o que era esporádico na métrica clássica. E a partir da poesia provençal a rima não só atinge sua plenitude, como também conquista mundo e fundos — ou, para seguir outra expressão popular: conquista França e Aragões.

Por ser um recurso tão antigo, a rima salta ainda mais aos olhos quando aparece num poema escrito numa forma novíssima como o verso livre. Esse

contraste entre um recurso ancestral e uma forma jovem é semelhante, por assim dizer, ao que existe entre Bruegel (e os Velhos Mestres), um pintor do século XVI, e o próprio Auden, um escritor do século XX, século que se encontrava às vésperas da 2ª G. M. no momento da escrita do poema. Não é absurdo pensarmos a rima, então, como um elemento formal que entrelaça o passado e o presente, que presentifica o passado, fazendo-o ecoar, por meio do ritmo que ela cria, na própria forma do poema, como uma fórmula de encantação. Ou então como um rio; um rio em cujas águas o passado corre e encontra o presente. Não por acaso a etimologia da palavra “rima” é a mesma de “ritmo”, sendo ambas originárias de um elemento primitivo indo-europeu “(sreu-), que significa ‘fluir’, ‘correr’ (com certa cadência), como se vê ainda nas palavras *Reno*, *rio*, *riade*, no elemento interior de *hemorragia* etc.” (SPINA, 2002:79). Além disso, como as rimas do poema traduzem um eco distante, o eco do passado, elas distanciam-se umas das outras no texto, de modo que somente as percebemos quando realmente prestamos atenção no poema; de maneira análoga, distanciamo-nos de nosso passado em nossas vidas e, se ele não cair em nossos colos inesperadamente, na forma de uma madeleine, por exemplo, apenas o percebemos quando nos debruçamos sobre ele ou quando é tarde demais. O que importa, Auden parece dizer, em “Musée des Beaux Arts”, é que devemos estar atentos, se não quisermos perder o poema, o passado ou a vida de vista. Ora, não era exatamente isto, como vimos no capítulo anterior, uma das funções elementares da poesia para Auden: chamar nossa atenção? Despertar-nos para o que está ao nosso redor, para o que realmente importa, para os outros, para a Vida?

É provável que Auden soubesse de detalhes intrínsecos à historicidade da rima ao escrever “Musée des Beaux Arts”, o que torna ainda mais intrigante o fato de que a rima, de origem popular e religiosa, possa, por exemplo, dialogar diretamente com os quadros de Bruegel que inspiram o poema, uma vez que, como vimos, esses quadros também estão repletos de elementos da cultura popular e da tradição cristã. Quando Auden faz uso de formas e de recursos canônicos da poesia ocidental em seu texto, ele resgata, por meio de seu gesto, toda a historicidade que eles carregam, todos os passados que contêm dentro de si, que passam a coexistir no presente da escrita, como espectros que espreitam o poema, como a sabedoria de Bruegel e dos Velhos Mestres que tanto impressiona o poeta. Passemos agora à tradução de “Musée des Beaux Arts”, começando com o exame de como outros tradutores recriaram o poema em nosso idioma.

4.4

Tradução de “Musée des Beaux Arts”

Nosso ponto de partida é a tradução feita por José Paulo Paes e presente em *W. H. Auden: poemas*, livro já mencionado nesta dissertação, publicado pela Companhia das Letras. A tradução de Paes, por mais que tenha méritos, incorre em erro grave: ela não possui rimas — o que, por tudo que acabamos de ver, é um problema. Detalhe que não custa repetir: por mais que as rimas do poema de Auden não sejam tão perceptíveis, ainda assim quase todas elas são rimas completas (apresentam equivalência fonológica e prosódica a partir da tônica) — ou seja, ainda assim elas querem ser percebidas. A impressão que temos é de que Paes só se preocupou com recriar os versos livres de dicção coloquial e ensaística do original e com respeitar os cortes de verso — duas escolhas positivas e que nos fazem perguntar: se ele olhou para os cortes, como ele não viu as rimas? Eu arriscaria duas hipóteses: ou ele não percebeu as rimas, ou ele as percebeu, mas achou-as de importância secundária e optou por não as recriar. Seja como for, o erro lhe custou caro; não ter recriado as rimas é uma ducha de água fria em sua tradução — o que é surpreendente, já que Paes é um excelente tradutor. A mesma situação repete-se na tradução para o português de Portugal de “Musée des Beaux Arts” feita por José Alberto Oliveira e publicada, em 1994, em *O Massacre dos Inocentes: uma antologia*, da editora Assírio & Alvim, que consiste, como já diz o título, numa antologia de poemas de Auden. As únicas traduções do poema que, a meu ver, merecem uma salva de palmas são a de Margarida Vale de Gato e a de Nelson Ascher.

Margarida publica sua versão portuguesa em *Outro Tempo*, livro em que traduz integralmente o volume *Another Time*, de Auden, como vimos no capítulo anterior. Mais uma vez, a tradutora fez um bom trabalho. Em suma, ela traduz “Musée des Beaux Arts” em versos livres rimados (com rimas completas), à semelhança do original, sem perder o prosaísmo que lhe é característico. O único problema é que cinco versos de sua tradução não apresentam rimas (vs. 1, 3, 7, 8 e 12), sendo que, no poema de Auden, só um verso não apresenta (v.3). Tirando isso, Margarida merece uma boa nota por seu trabalho. Ascher, por sua vez, apresenta

sua versão em *Poesia Alheia: 124 poemas traduzidos*, em edição da Imago, de 1998, obra em que recolhe grande parte de sua produção como tradutor. Sua tradução desperta atenção logo de cara. Em vez de manter o título em francês do original, Ascher escolhe traduzi-lo para o português, e sua versão é intitulada “Museu de Belas-Artes”; uma escolha que retira o poema de seu contexto histórico de origem, descolando-o da biografia de Auden. Em termos de forma, “Museu de Belas-Artes” possui versos livres, mas não tão livres assim. Uma de suas características mais intrigantes é que, embora seus versos possuam extensões variadas, eles apresentam, quase sempre, ictos na sexta sílaba. Pela reiteração rítmica, é como se a tradução de Ascher constantemente se aproximasse e se afastasse do decassílabo e do dodecassílabo — chegamos a ouvi-los no interior de certos versos sonoros. Isso fica ainda mais evidente quando constatamos que o primeiro verso da tradução é um decassílabo heroico perfeito e que outros (poucos) versos são dodecassílabos. Entre eles, o último verso da primeira estrofe e o último verso do poema, duas das posições mais importantes do texto. Ascher, desse modo, abre e fecha sua tradução com versos clássicos da língua portuguesa. Se o poeta-tradutor se preocupou com elaborar uma tal sofisticação métrica em sua tradução — algo que seria muito bem-visto por Auden, diga-se de passagem —, é de se esperar que ele também tenha recriado as rimas do original; e isso de fato acontece. “Museu de Belas-Artes” apresenta rimas em quase todos seus versos, e a grande maioria delas é rima completa. O único demérito da tradução de Ascher, a meu ver, é uma sintaxe um pouco empolada em certos momentos, que chega a recorrer ao pretérito mais que perfeito, para descrever eventos que se passam na segunda estrofe do poema — isso faz a tradução soar literária em determinadas passagens e afasta-a da coloquialidade do poema original, marcada pelo prosaísmo da dicção, pela fluidez e pela simplicidade da sintaxe. De todo modo, a meu ver, Ascher foi quem melhor traduziu “Musée des Beaux-Arts” para o nosso idioma.

As traduções de “Musée des Beaux Arts” feitas por José Paulo Paes, José Alberto Oliveira, Margarida Vale de Gato e Nelson Ascher foram as únicas que identifiquei em minhas pesquisas. Relembro que foram dois os critérios adotados para julgar a pertinência dessas traduções e para comentá-las aqui: ter sido feita por tradutor renomado ou ter sido publicada por editora consagrada. Dito isso, chegamos, finalmente, à minha tradução. Apresento ela abaixo, para que possamos examinar seus detalhes em seguida.

“Musée des Beaux Arts”

Estavam certos quanto ao sofrimento
 Os Velhos Mestres; sabiam muito bem o seu lugar
 Na vida humana: o quanto ele aparece diariamente
 Enquanto todos fazem refeições, abrem as janelas ou passeiam à beira-mar;
 Sempre que os velhos estão esperando, fervorosos e reverentes, 5
 O milagroso nascimento,
 Há crianças, bastante indiferentes,
 Que não dão a mínima, patinando no lago da floresta.
 Eles jamais deixavam de notar
 Que, inclusive, o martírio mais atroz
 Pode vir a ocorrer, sem mais nem menos, em algum lugar imundo, 10
 Onde os cães levam suas vidas de cão, e o cavalo do algoz
 Coça num tronco o traseiro inocente.

No *Ícaro* de Brueghel, por exemplo: todo mundo,
 Pachorrento, volta as costas à desgraça; o lavrador 15
 Até teria ouvido o baque, o grito de dor,
 Mas isso não o fez perder o alento; o sol fazia o seu papel
 De sempre e iluminava as pernas que sumiam, cada vez mais,
 No verde das águas; e o brigue de bom gosto mais ao fundo,
 Que, com certeza, viu o impossível, um rapaz cair do céu, 20
 Seguiu em frente, sem olhar atrás.

Antes de mais nada, como é de praxe, apresento abaixo a tabela contendo a análise formal da tradução⁷³:

Tabela 5. Análise da tradução de “Musée des Beaux Arts”.

	METRO	SÍLABAS	RIMAS	
1	- / - / - / - - - / -	10	<i>a</i>	êto
2	- / - / - - / - / - - - /	15	<i>b</i>	ar
3	- / - / - - / - - - / - - - / -	15	<i>c</i>	êtfi
4	- / - / - / - - - / - - - / - - - / - - / - /	24	<i>b</i>	ar
5	/ - - / - - / - - / - - - / - - \ - / -	19	<i>d</i>	êtfi
6	- - - / - - - / -	8	<i>a</i>	êto
7	- - / - - / - - - / -	10	<i>d</i>	êtfi
8	- - / - / - - - / - - / - - - / -	17	<i>x</i>	
9	- - - / - / - - - /	10	<i>b</i>	ar
10	- - / - - / - - - /	10	<i>e</i>	ɔf
11	- - / - - / - / - / - - / - / - / -	17	<i>f</i>	ũdo
12	- - / \ - - / - - / - - / - - /	16	<i>e</i>	ɔf
13	/ - - / - - / - - / -	10	<i>c</i>	êtfi
14	- / - - - / - - - / - / - / -	14	<i>f</i>	ũdo
15	- - / - / - / - - - / - - - - /	16	<i>g</i>	or
16	- / - / - / - / - - / - - /	14	<i>g</i>	or
17	- / - \ - / - / - / - - / - / - - - /	19	<i>h</i>	p'ew
18	- / - - - / - / - - - / - \ - \ /	17	<i>i</i>	ajf

⁷³ Optei por representar a forma fonética das rimas no dialeto carioca, em vez de usar a representação fonológica, que é o mais comum.

19	- / - - / - - / - - \ / - - - / -	16	<i>f</i>	ũdo
20	- - - / - / - - / - - - / - / -	17	<i>h</i>	p'ew
21	- / - / - - - / - /	10	<i>i</i>	ajf

Fonte: Tinelli, 2021.

O primeiro aspecto que gostaria de comentar é a tradução das rimas. Como já foi falado, “Musée des Beaux Arts” possui rimas completas em praticamente todos os versos, com exceção da rima dos versos de número 17 e 21, que apresentam rima incompleta, e do terceiro, que não rima com nada. Seu esquema de rimas é o seguinte: *abxacdcbefefd gghijjhi*. Como se pode ver, o esquema vai ficando mais compacto à medida que se aproxima da segunda estrofe, e as rimas terminam menos espaçadas nessa estrofe, que chega a apresentar dois pares de rimas emparelhadas (vv. 14-15 e vv. 18-19). Isso pode sinalizar um esforço maior de Auden para que percebamos a rima ou um aumento de tensão nos versos finais até chegar ao desenlace. Seja como for, o mais importante de tudo é o fato de que as rimas são quase todas completas. Isso acontece porque, num poema com versos livres relativamente longos, se as rimas não são completas, fica difícil de percebê-las. Já que as coisas são assim, cabe ao tradutor respeitá-las em sua tradução; por isso optei por ser um pouco mais católico que o Papa, e minha tradução feita com rimas completas não apresenta nenhuma incompleta e só possui um verso sem rima, o oitavo, como podemos ver na tabela acima (a última coluna reproduz a transcrição fonética das rimas). Todas as oito rimas diferentes do original encontram-se na tradução, só que não na mesma ordem. E eis o meu esquema de rimas: *abcbdadxbefec fgghifhi*. Como se pode ver, só consegui reproduzir uma parelha da segunda estrofe do original, e não duas. O mais importante, acredito, foi alcançado: recriar as rimas completas do original, sem fugir do sentido dos versos, por mais que minha versão possua uma beira-mar que eles não tenham — ossos do ofício.

Agora chegamos a uma novidade da tradução: o metro fantasma. Quem possuir ouvido atento para coisas desse tipo, não vai deixar de notar a cadência do decassílabo por trás do — como diria Eliot — cortinado do poema. Embora não salte tanto aos olhos na tabela acima, decassílabos de diferentes configurações foram “escondidos” na tradução. Às vezes eles ocupam o verso inteiro, como no caso do decassílabo heroico que abre o poema; às vezes sobressaem no contraponto entre o verso visual e o sonoro, como no sáfico de “o sol fazia o seu papel / De sempre” (vv. 17-18); às vezes se encontram no primeiro grupo de força de um verso,

como no gaita-galega de “Sempre que os velhos estão esperando (...)” (v. 5); e daí por diante. Para facilitar a visualização do que estou falando, vejamos a tradução com algumas marcações:

Estavam certos quanto ao sofrimento
 Os Velhos Mestres; sabiam muito bem o seu lugar
 Na vida humana: o quanto ele aparece diariamente
 Enquanto todos fazem refeições, abrem as janelas ou passeiam à beira-mar;
 Sempre que os velhos estão esperando, fervorosos e reverentes, 5
 O milagroso nascimento,
 Há crianças, bastante indiferentes,
 Que não dão a mínima, patinando no lago da floresta.
 Eles jamais deixavam de notar
 Que, inclusive, o martírio mais atroz 10
 Pode vir a ocorrer, sem mais nem menos, em algum lugar imundo,
 Onde os cães levam suas vidas de cão, e o cavalo do algoz
 Coça num tronco o traseiro inocente.

No Ícaro de Brueghel, por exemplo: todo mundo,
 Pachorrento, volta as costas à desgraça; o lavrador 15
 Até teria ouvido o baque, o grito de dor,
 Mas isso não o fez perder o alento; o sol fazia o seu papel
 De sempre e iluminava as pernas que sumiam, cada vez mais,
 No verde das águas; e o brigue de bom gosto mais ao fundo,
 Que, com certeza, viu o impossível, um rapaz cair do céu, 20
 Seguiu em frente, sem olhar atrás.

Em azul, estão marcados os decassílabos heroicos (de notação 6-10, isto é, de acento obrigatório na sexta e na décima sílabas); em amarelo, os gaita-galegas (1-4-7-10); em verde, os martelo-agalopados (3-6-10); em cinza, os sáficos (4-8-10). Há ainda outros versos tradicionais na tradução, como o alexandrino⁷⁴ “o lavrador até teria ouvido o baque” (v.15). Já “Onde os cães levam suas vidas de cão” (v.12) é um decassílabo capenga, de notação 1-3-7-10. E há também repetições de pés métricos para efeitos de ritmo, como o encadeamento de um anapesto (- - /) e de três péon quarto (- - - /) que reverbera em “todo mundo, / Pachorrento, volta as costas à desgraça” (v.14-15). Nada disso existe no poema de Auden. Admito que realmente tomei uma liberdade maior na tradução dessa vez. A minha ideia, ao criar um metro fantasma e ao lançar mão de outros recursos de ritmo, era não apenas seguir à risca

⁷⁴ O verso alexandrino caracteriza-se por ser um dodecassílabo que contém uma cesura medial obrigatória que o divide em dois hemistíquios hexassilábicos. Além disso, o ictos na sexta sílaba deve recair em palavra oxítona; caso recaia em paroxítona, a palavra seguinte deve começar com vogal, para que se efetue a elisão com a última sílaba da palavra anterior.

a máxima de Pound — “não há *vers libre* para o sujeito que quer fazer um bom trabalho” —, mas também fazer algo que o próprio Auden seria capaz de fazer, se estivesse no meu lugar; afinal ele era o cara perfeito para criar regras de jogo, como vimos. Acho que aproximar o verso livre de minha tradução do verso liberto de Eliot é uma prática que vai ao encontro do projeto estético de Auden e da visão que ele tinha do verso livre. E que o fato de o decassílabo aparecer diluído no interior de versos mais longos (apenas cinco versos gráficos são decassílabos) ou no contraponto entre verso visual e verso sonoro alivia o peso do metro na tradução — para ouvidos não treinados, o poema soa como um texto escrito em verso livres. Vejamos agora outros motivos que me levaram a eleger o decassílabo como o metro fantasma da tradução.

Desde seu nascimento até os nossos dias, o decassílabo teve uma trajetória histórica curiosa, na opinião de Spina (2003). Isso decorre do fato de que, ao longo da Idade Média e até mesmo da poesia escrita após o Renascimento, o decassílabo encontrou no metro alexandrino um concorrente de peso, com o qual disputou o protagonismo em certos momentos. Aparecendo logo depois do verso octossilábico, o verso decassilábico surge no sul da França entre o fim do século X e o início do XI, na pequena canção épica *Boèce*, segundo Spina, apresentando-se, originalmente, sob os seguintes tipos em relação à cesura:

- 1ª: 4+6 – decassílabo denominado *a minori*;
- 2ª: 6+4 – decassílabo *a maiori*;
- 3ª: 3'+6 (quer dizer: acento na 3ª sílaba, mais uma átona, mais seis) – decassílabo *de cesura lírica*;
- 4ª: 5+5 – próprio da dança.

(*idem*:45)

A primeira vez que o prestígio do decassílabo entra em declínio é já no fim do século XI, justamente por causa do alexandrino, e isso acontece na poesia épica. De acordo com Spina, o decassílabo só recupera o prestígio posteriormente, nos séculos XIV e XV, momento em que passa a ser tão empregado que recebe a denominação de *vers commun*. Ocorre que, logo em seguida, no Renascimento, ele entra em declínio pela segunda vez, novamente por conta do alexandrino. Até esse momento, a cesura mais frequente do decassílabo é a que ocorre após a quarta sílaba. Só depois do século XII ele começa a assimilar a forma 6+4 (empregada por mim na tradução), porém apenas na poesia épica. Na poesia lírica, a forma inicial é 4+6,

que foi suplantada no século XIII pelo decassílabo de tipo 3'+6, de origem provençal, que se tornaria a forma mais empregada na França por algum tempo. Na poesia galego-portuguesa, o decassílabo foi introduzido sob a forma 4+6, que foi a dominante até que Sá de Miranda, no século XVI, promovesse a renovação do decassílabo peninsular, substituindo-o pelos metros italianos de acentuação na 4ª, 8ª e 10ª e na 6ª e 10ª. Esses dois tipos, conhecidos como decassílabo sáfico e decassílabo heroico, respectivamente, foram regularizados na poesia europeia durante o Renascimento, quando o decassílabo de arte maior, que anteriormente havia feito sucesso entre os poetas da corte, começou a ser gradativamente eliminado. Falarei mais sobre o metro de arte maior no próximo capítulo, ao abordar a tradução que fiz do poema “In Praise of Limestone”, de Auden. Por fim, Camões foi o principal responsável pela aclimação do decassílabo heroico em solo português, ao elegê-lo como o verso de *Os Lusíadas*, e o heroico tornou-se o metro clássico da poesia de língua portuguesa no decorrer dos séculos. Voltando para a tradução, o decassílabo, como sabemos, corresponde ao pentâmetro jâmbico da língua inglesa (chamado assim por possuir cinco pés jâmbicos), que não por acaso é o metro mais tradicional desse idioma. E o pentâmetro jâmbico é o metro fantasma por trás do verso liberto de algumas das principais produções de T. S. Eliot — como o próprio PHB ressalta (2011), ele é o verso de “The love song of J. Alfred Prufrock”; ele aparece em sessões de *The Waste Land*; e reaparece novamente na obra madura *The Four Quartets* (que, diga-se de passagem, tive o prazer de traduzir pela metade e de analisar em pesquisa de iniciação científica que realizei pela FAPERJ, ainda na graduação em Letras da PUC-Rio). Foi levando tudo isso em consideração que adotei o decassílabo como o metro fantasma da minha tradução, priorizando o tipo heroico.

A nível de sintaxe, quando examinamos o poema de Auden, notamos que ele é composto de apenas dois longos períodos sintáticos e que cada período corresponde a uma estrofe. Assim, o primeiro período começa no primeiro verso da primeira estrofe e acaba no último verso dela, e o segundo período começa no início da segunda e termina no fim dela; só que, embora os períodos sejam longos, eles não devem ser lidos de um só fôlego, uma vez que há sinais de pontuação que organizam suas estruturas internas e que, por conseguinte, nos impedem de fazer uma leitura sem pausas. Dentro dessas cadeias de orações coordenadas e subordinadas, Auden adota uma dicção, como já foi frisado, que é coloquial e

ensaística ao mesmo tempo. Coloquial, porque a sintaxe é quase sempre direta, mesmo apresentando muitas orações encadeadas, e a linguagem é próxima da fala cotidiana. E ensaística, porque no poema Auden está refletindo livremente sobre um tema e ilustrando sua reflexão com exemplos que ele retira de quadros de Bruegel, o Velho. Como a estrutura do ensaio tende a ser mais livre que a de outros gêneros discursivos, a reflexão termina no próprio exemplo, como se Auden dissesse que uma imagem vale mais do que mil palavras. Com base nessas questões de língua de “Musée des Beaux Arts”, procurei seguir o exemplo do poeta e adotar uma dicção que fosse, ao mesmo tempo, coloquial e ensaística na minha tradução. Dessa maneira, mantive a estrutura sintática do original, encadeando orações coordenadas e subordinadas quando era o caso, e procurei recriar o tom coloquial por meio da inclusão de marcadores de coloquialidade, digamos assim, na tradução — como a oração restritiva “que não dão a mínima” (v. 8); o advérbio “inclusive” (v. 10); a estrutura adverbial “sem mais nem menos” (v. 11); entre outros. Como podemos ver, todos esses índices de coloquialidade são típicos do português brasileiro falado nas ruas. Na minha tradução, muitos desses termos e dessas estruturas aparecem sob a roupagem típica de metros tradicionais, o que, acredito, potencializa ainda mais o contraste entre o antigo (a rima, o metro, a sabedoria de Bruegel, o Velho, etc.) e o novo (o verso livre, a linguagem coloquial, o século XX, etc.) que existe em “Musée des Beaux Arts” e que analisamos anteriormente.

4.5

Pós-escrito

Em sua biografia de W. H. Auden, Humphrey Carpenter (2010) relata que, por volta do outono de 1945, Auden começou a ser procurado por jovens poetas universitários de Nova Iorque, que buscavam sua orientação para escrever poemas e sua opinião a respeito do que produziam. Nessa altura, Auden, que estava prestes a obter cidadania norte-americana, era considerado o poeta oficial da cidade de Nova Iorque e começava a ser visto como uma espécie de professor extraoficial desses jovens. Entre eles, encontravam-se Allen Ginsberg, John Hollander, Louis Simpson, Daniel Hoffman e Richard Howard. Em suas lições particulares de poesia, Auden transmitia a seus discípulos um conjunto de ideias bastante específicas a

respeito de como escrever poemas, ideias que, de acordo com Carpenter, revelavam que, não obstante todas as inovações que Auden havia feito e continuava a fazer em seus poemas, ele era mais conservador em poesia do que muitos poetas modernos — a meu ver, o biógrafo confunde apreço à técnica poética e uso de formas fixas do cânone da poesia com conservadorismo. A respeito das ideias que Auden transmitia a seus discípulos, Carpenter então destaca que Auden havia chegado à conclusão de que todo poema deveria apresentar algum desafio técnico para seu escritor. Podemos constatar isso na afirmação que o poeta faz em 1945 de que “cada obra nova que alguém se dispõe a escrever deve, entre outras coisas (que, claro, são mais importantes), tentar solucionar um novo problema técnico de métrica, dicção, gênero, etc.”⁷⁵ (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 339). Na visão de Auden, uma coisa era vital em poesia: a escolha da forma devia afetar profundamente a delimitação do conteúdo de um poema. “As formas”, ele dizia, eram “escolhidas pelos poetas porque o que há de mais importante no que eles têm a dizer parece funcionar melhor naquela forma que em qualquer outra; (...) e então a forma, por sua vez, se desenvolve e modela a imaginação do poeta para que ele possa dizer coisas que ele não sabia que era capaz de dizer (...)”⁷⁶ (*ibidem*). Segundo Carpenter, Auden gostava de citar, para descrever a interação entre forma e imaginação na mente de um poeta, uma frase que E. M. Foster atribuía a uma senhora idosa: “Como posso saber o que penso sem que eu veja o que penso?”.

Seria por esse motivo que, em 1945, Auden raramente escrevia em verso livre e quase sempre escolhia alguma forma fixa para seus poemas — detalhe: ele criticava o trabalho com verso livre de quase todos os poetas, menos o de T. S. Eliot. Sobre o assunto, ele havia escrito para Stephen Spender:

Minha objeção ao verso livre é que eu sinto que não há nenhuma necessidade por trás dele... Nos poemas de Eliot, mesmo que eu não consiga analisar seus versos, eu sinto que há um princípio por trás de tudo aquilo que, a meus olhos, não passam de distorções arbitrárias. O problema hoje em dia com muitos pseudoartistas é que eles veem, de um modo até correto, que muitos dos melhores poemas... são tão extraordinariamente livres e simples... [que] eles pensam que podem começar a escrever daquele jeito. Mas um tal tipo de encanto é a linha de chegada de um longo percurso; primeiro de aprender a técnica (toda técnica é uma convenção e, por isso,

⁷⁵ No original: “(...) every new work one writes should, among other (and of course more important) things, attempt to solve one new technical problem for oneself, of metric, diction, genre, etc.”

⁷⁶ No original: “Forms are chosen by poets because the most important part of what they have to say seems to go better with that form than any other; ... and then, in its turn, the form develops and shapes the poet’s imagination so that he says things which he did not know he was capable of saying (...).”

é perigosa) e depois de desaprendê-la. É muito mais fácil aprender do que desaprender, e a maioria de nós não vai além de aprender; porém não há outra rota para grandeza, por mais que possamos ficar presos no meio do caminho⁷⁷ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 340).

E já no fim de sua vida Auden deixou expresso em verso sua crença na importância da técnica em poesia:

Abençoadas sejam todas as regras métricas que impedem respostas automáticas,
Que nos forcem a pensar duas vezes, livres dos grilhões da personalidade⁷⁸.

(AUDEN *apud* CARPENTER, *ibidem*)

Assim, aos jovens poetas que o procuravam pedindo conselho em meados da década de 1940, em Nova Iorque, a primeira coisa que Auden lhes dizia era: “prestem muita atenção à técnica”.

⁷⁷ No original: “My objection to most free verse is that I cannot feel any necessity behind it... In Eliot’s verse, even if I can’t finally analyse it, I feel there is a principle behind what appear to my eyes as arbitrary distortions. The trouble to-day with so many would-be artists is that they see, quite correctly, that many of the greatest works... are so extraordinarily free and easy... and think they can start off writing like that. But that sort of grace is the end point of a long process, first of learning technique (every technique is a convention and therefore dangerous) and then unlearning. It is much easier to learn than to unlearn, and most of us will not get further than the learning, but there is no other route to greatness, even if we get stuck half-way.”

⁷⁸ Tradução livre de minha autoria de: “Blessed be all the metrical rules that forbid automatic responses, / force us to have second thoughts, free from the fetters of the self.”

The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue

QUANT was thinking⁷⁹:

My deuce, my double, my dear image,	
Is it lively there, that land of glass	
Where song is a grimace, sound logic	
A suite of gestures? You seem amused.	
How well and witty when you wake up,	5
How glad and good when you go to bed,	
Do you feel, my friend? What flavor has	
That liquor you lift with your left hand;	
Is it cold by contrast, cool as this	
For a soiled soul; does your self like mine	10
Taste of untruth? Tell me, what are you	
Hiding in you heart, some angel face,	
Some shadowy she who shares in my absence,	
Enjoys my jokes? I'm jealous, surely,	
Nicer myself (though not as honest),	15
The marked man of romantic thrillers	
Whose brow bears the brand of a winter	
No priest can explain, the poet disguised,	
Thinking over things in thieves' kitchens,	
Wanted by the waste, whom women's love	20
Or his own silhouette might all too soon	
Betray to its tortures. I'll track you down,	
I'll make you confess how much you know who	
View my vices with a valet's slight	
But shameless shrug, the <i>Schadenfreude</i>	25
Of cooks at keyholes. Old comrade, tell me	
The lie of my lifetime but look me up in	
Your good graces; agree to be friends	
Till our death differ; drink, strange future,	
To your neighbor now.	30

[...]

W. H. Auden

⁷⁹ Apresento os trinta versos iniciais de *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* (2011:6). Esse foi o único trecho do poema que traduzi, para os fins desta dissertação.

5.1

Auden e a poesia anglo-saxã

Em 1925, Auden começou a estudar Biologia na Faculdade de Christ Church, em Oxford, na Inglaterra, onde logo fez amizade com o veterano Stanley Fisher, seu colega de residência em Christ Church. Os dois deram-se tão bem que passaram a fazer caminhadas juntos ao menos uma vez a cada duas semanas, durante os dois primeiros semestres de Auden na faculdade. Suas conversas nesses momentos, conversas que quase sempre se resumiam a monólogos de Auden, como ressalta Carpenter (2010), giravam em torno de quatro assuntos: a impossibilidade de se tornar um poeta de qualidade em Oxford; a impossibilidade de Auden viver na casa de seus pais, em Harborne, por conta de rixas com sua mãe; a impossibilidade de se acreditar num Deus pessoal; e a necessidade de ser um poeta clássico, e não um romântico. Numa dessas caminhadas, Auden contou a Fisher que estava renunciando por completo ao Romantismo e que agora se considerava um poeta clássico. Isso não significava que havia deixado de admirar os poetas românticos; significava apenas que, agora, admirava suas qualidades "clássicas". Em seu novo modo de ver as coisas, Thomas Hardy era clássico, porque era um realista; A. E. Housman era clássico, porque era "austero" — uma das palavras favoritas de Auden nesses tempos, segundo Carpenter; Walter de la Mare, extremamente romântico, era clássico, porque sua técnica era perfeita. Essa guinada ao clássico repercutiu, de maneira profunda, na poesia que Auden veio a escrever nas décadas seguintes e marcou seu projeto estético de tal forma que ele passou a olhar o passado com novos olhos a partir de então.

Auden desistiu de Biologia no início do semestre de verão de 1926, quando chegou à conclusão de que deveria estudar Inglês⁸⁰. Embora não gostasse da ideia de estudar literatura a nível acadêmico, o jovem poeta ansiava por ler novos autores e esperava que a graduação em Inglês lhe desse plenas condições de fazer isso. Tão logo começou suas leituras, Auden percebeu que se interessava mais por poesia do que por ficção. Ele até gostava de Trollope e de Dickens (Carpenter relata que ele era capaz de citar longos trechos de Dickens de cor), admirava Jane Austen e os

⁸⁰ Nos países anglófonos, "English" é o termo que designa o curso de Literaturas de Língua Inglesa.

romancistas russos do século XIX, mas eram os poetas que realmente faziam sua cabeça, como os poetas metafísicos, que estavam na moda entre seus colegas de faculdade. Entre os poetas do século XVI, por exemplo, Auden parece ter-se entusiasmado com a descoberta de Skelton, com Pope e com Dryden, embora esses dois últimos estivessem fora de moda naqueles tempos. Ainda mais fora de moda, segundo Carpenter, foi a paixão que Auden rapidamente desenvolveu por uma parte do programa do curso de Inglês que era bastante impopular entre os estudantes de Oxford: a literatura anglo-saxã.

Carpenter relata que os colegas de graduação de Auden ficavam perplexos quando descobriam que ele realmente gostava dos poetas anglo-saxões. Acontece que esses poetas, representantes de toda beleza e de todo horror de um passado distante, significavam a descoberta de um novo mundo para Auden, à semelhança do que Homero havia significado, no século anterior, para Keats⁸¹. Eles foram a “primeira introdução” de Auden “à poesia ‘bárbara’ do Norte” e fizeram-no ficar “imediatamente fascinado tanto pela métrica quanto pela retórica” do inglês antigo⁸², “tão diferentes da poesia pós-Chaucer”⁸³ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 55) com a qual estava familiarizado. Seu primeiro professor de anglo-saxão foi Charles Wrenn, que logo lhe apresentou à filologia e à história da língua inglesa; mas não foi Wrenn quem despertou seu interesse pela poesia escrita em inglês antigo. O responsável por isso foi outro professor de anglo-saxão de Oxford, que na época tinha apenas trinta e quatro anos de idade: J. R. R. Tolkien. “Eu não me lembro de uma única palavra do que ele disse, mas num dado momento ele recitou, de forma magnífica, um longo trecho de *Beowulf*. Eu fiquei louco. Essa poesia, eu sabia, ia ser meu ponto forte”⁸⁴, Auden relataria posteriormente (*ibidem*).

De acordo com Carpenter, Auden sofreu com o inglês antigo até sentir-se apto a apreciar obras como *The Wanderer*, *The Seafarer* e *Beowulf* — falaremos um pouco de *Beowulf* mais à frente neste capítulo. Aos poucos, à medida que consolidava seus conhecimentos, elementos da poesia anglo-saxã começaram a

⁸¹ v. “On first looking into Chapman’s Homer”, John Keats.

⁸² “Old English” é a forma mais antiga da língua inglesa, como veremos mais adiante. É nesse idioma que foram compostos os poemas anglo-saxões.

⁸³ No original: “It was my first introduction to the ‘barbaric’ poetry of the North, and I was immediately fascinated both by its metric and its rhetorical devices, so different from the post-Chaucerian poetry with which I was familiar”.

⁸⁴ No original: “I do not remember a single word he said but at a certain point he recited, and magnificently, a long passage of *Beowulf*. I was spell-bound. This poetry, I knew, was going to be my dish”.

aparecer em seus poemas. “The Watershed”, um dos principais poemas de sua *early poetry*, escrito em 1927, um ano após seu ingresso na graduação de Inglês, e espécie de primeiro divisor de águas do conjunto de sua obra, já apresentava, em alguns de seus versos, elementos do metro aliterativo anglo-saxão — também veremos no que consiste essa forma mais à frente. “Paid on Both Sides: A Charade”, escrito um ano depois de “The Watershed”, em 1928, o primeiro drama de Auden e também seu primeiro trabalho de maior fôlego, teve o título retirado de um verso de *Beowulf*. “Statement”, a quarta seção em prosa de *The Orators*, o segundo livro de poesia de Auden, publicado em 1932, foi composta no estilo anglo-saxão dos versos do *Exeter Book*⁸⁵, uma antologia do século X de poesia anglo-saxã e um dos quatro principais códices da literatura escrita em inglês antigo.

Esses são apenas alguns exemplos da presença da poesia anglo-saxã na obra de Auden. Em geral, o inglês antigo deu a seus versos de juventude um ímpeto inovador e um matiz acridoce que, a partir da edição caseira de *Poems*⁸⁶, de 1928, se deixariam ficar por um tempo em suas obras, de acordo com Katherine Bucknell (2003). Como mais tarde Auden afirmaria, “a poesia anglo-saxã e a do inglês médio⁸⁷ têm sido algumas de minhas principais e mais duradouras influências”⁸⁸ (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 55). Carpenter ainda destaca que, além da literatura do inglês antigo, Auden tomou interesse pela poesia irlandesa antiga e pelas sagas islandesas, sagas que, na realidade, o acompanhavam desde sua infância; elas vinham das histórias que seu pai gostava de lhe contar quando era criança. De modo geral, para Auden, “quanto mais afastados no tempo ou no sentimento os poetas se encontram de você, mais você consegue retirar coisas deles para seu próprio uso. Às vezes um pouco de técnica que se aprende é o suficiente para desacorrentar do nada nosso *daimon* interior”⁸⁹ (*ibidem*).

⁸⁵ Tanto *The Wanderer* quanto *The Seafarer*, poemas mencionados anteriormente, encontram-se em *Exeter Book*.

⁸⁶ Os quarenta e cinco exemplares dessa edição de *Poems* foram produzidos artesanalmente por Stephen Spender, amigo de Auden e também poeta, em 1928, quando Auden tinha vinte e um anos de idade. Dois anos depois, em 1930, Auden publicaria uma nova coletânea de poemas com o mesmo título pela Faber & Faber, na Inglaterra.

⁸⁷ O idioma falado e escrito na Inglaterra entre 1100 e 1500, descendente do inglês antigo e antecessor do inglês moderno.

⁸⁸ No original: “Anglo-Saxon and Middle English poetry have been one of my strongest, most lasting influences”.

⁸⁹ No original: “In general the further away from you in time or feeling that poets are, the more you can get out of them for your own use. Often some piece of technique thus learnt really unchains one’s own Daimon quite suddenly”.

Logo após publicar *The Orators*, em 1932, Auden escreve para John Hayward agradecendo a resenha que ele havia feito do livro e dizendo que estava começando a escrever um poema narrativo em metro aliterativo. De acordo com Carpenter, o manuscrito da primeira parte do poema data de setembro e dezembro de 1932, período em que Auden atuava como professor na Downs School, uma tradicional escola secundária britânica que fica no coração das colinas do condado de Berkshire, no sul da Inglaterra. Na opinião de Carpenter, o metro aliterativo do poema era uma tentativa de Auden de trabalhar com a poesia do inglês médio, principalmente com a de *Piers Plowman*, poema narrativo alegórico, escrito em versos aliterativos, do século XIV. De autoria incerta, mas comumente atribuída a William Langland, o poema consiste em sonhos e em visões que tematizam a situação social e espiritual da Inglaterra no fim do século XIV. Auden interromperia e retomaria a escrita de seu ambicioso poema⁹⁰ em diversos momentos nos anos seguintes, até que eventualmente o largaria de mão; e sua próxima experiência de larga escala com a forma aliterativa, de origem anglo-saxã, aconteceria apenas na próxima década.

5.2

A obra *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*

Após encerrar o segundo ano como professor de Inglês da Universidade de Swarthmore, em Pensilvânia, nos EUA, Auden passou a maior parte do verão de 1944 em Nova Iorque, no apartamento do casal James e Tânia Stern, na rua 52 leste de Manhattan. Como o verão daquele ano estava um inferno e o apartamento dos Stern não era climatizado, Auden passou a escrever no ar-condicionado de cafeterias da região, e Carpenter conta que foi numa dessas cafeterias que ele começou a compor o que, a princípio, seria apenas um poema de alguns poucos versos, de não mais de uma página, escrito num metro singular. Esse poema viria a ser o quarto e mais extenso poema longo escrito por Auden desde sua emigração para os EUA, em 1939. O primeiro deles havia sido “New Year Letter”, uma das composições de *The Double Man*, livro publicado em março de 1941 nos EUA e

⁹⁰ Como o poema nunca chegou a possuir título, a praxe nesses casos é designá-lo de acordo com seu primeiro verso: “In the year of my youth”.

em maio do mesmo ano, sob o título de *New Year Letter*, na Inglaterra. Os outros dois, “For the Time Being” e “The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare’s *The Tempest*”, seriam publicados pela Random House em *For the Time Being*, no fim do verão infernal de 1944, assim que Auden retornasse a Swarthmore.

Segundo Carpenter, enquanto “For the Time Being” examinava a condição humana de um ponto de vista religioso e “The Sea and the Mirror” a investigava de um ponto de vista artístico, com base na relação da arte com a vida, o novo poema longo de Auden, por sua vez, lidaria com questões semelhantes, mas de um ponto de vista psicológico, que teria como ponto de partida a consciência interior. Na obra, Auden colocaria quatro indivíduos solitários e estranhos entre si, Malin, Rosetta, Quant e Emble, em diálogo num bar de Nova Iorque, em época de guerra. “Numa linguagem tão rica quanto a de *The Orators* e numa forma aliterativa próxima daquela de “In the year of my youth”⁹¹, o poema narrativo inacabado (CARPENTER, *idem*: 332), os quatro personagens explorariam suas memórias, suas esperanças e seus medos mais particulares e representariam as quatro funções psíquicas ou os quatros processos mentais descritos por Carl Gustav Jung: Pensamento (Malin), Sentimento (Rosetta), Intuição (Quant) e Sensação (Emble). Auden chamaria seu poema de *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*.

Numa resenha publicada ainda em 1944, Auden dissera que “o problema humano básico” era “a ansiedade do homem no tempo; i. e. sua ansiedade no presente em relação ao passado e à família (Freud), sua ansiedade no presente em relação ao futuro e a seus concidadãos (Marx), sua ansiedade no presente em relação à eternidade e a Deus (Kierkegaard)”⁹² (AUDEN *apud* CARPENTER, *ibidem*). Se *The Age of Anxiety* viria a ser um poema sobre uma sociedade traumatizada pela guerra, também não deixaria de ser, à semelhança dos outros poemas longos desse período da vida de Auden, sobre o próprio Auden; uma “exploração de aspectos difíceis de sua vida privada, como a solidão, que ele agora via como uma condição

⁹¹ No original: “[...] in a language as rich as, and often reminiscent of, *The Orators*, and in an alliterative verse-form close to that of ‘In the year of my youth’ [...]”

⁹² No original: “The basic human problem is man’s anxiety in time; e. g. his present anxiety over himself in relation to his past and his parents (Freud), his present anxiety over himself in relation to his future and his neighbours (Marx), his present anxiety over himself in relation to eternity and God (Kierkegaard)”.

universal”⁹³ (CARPENTER, *ibidem*). Para Auden, as pessoas haviam passado a viver num mundo que era muito semelhante para todos, e o que ninguém percebia era “que viver num único mundo é viver num mundo solitário... Todos os charmes e aconchegos de outrora desapareceram para sempre... Cada um deve seguir o seu próprio caminho sozinho até o fim”⁹⁴ (AUDEN apud CARPENTER, *ibidem*). *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* levou cerca de três anos para ser concluído. Em julho de 1947, foi publicado nos EUA pela Random House, e sua primeira tiragem esgotou num piscar de olhos. No ano seguinte, Auden recebeu o Prêmio Pulitzer pela obra. Segundo Carpenter, o livro também foi o primeiro de Auden a vender mais nos EUA que na Inglaterra. A edição inglesa, publicada pela Faber & Faber em setembro de 1938, teve um sucesso apenas modesto.

Para o professor e crítico literário Alan Jacobs (2011), *The Age of Anxiety* tem início nos medos e nas dúvidas típicos de quatro personagens que se sentem sozinhos e aflitos no meio de uma época sombria. Por meio do compartilhamento de suas angústias, eles ao menos conseguem encontrar algum tipo de conforto no final do livro. Esse refrigério que advém de quando abrimos nosso coração para os outros, permitindo que nos vejam mais de perto, e de quando, em troca, os outros também se abrem para nós e nos deixam penetrar sua intimidade, era vital para Auden. Ele acreditava que “certas ansiedades podiam ser superadas não pela alteração de condições geopolíticas, mas pelo cultivo da simpatia mútua — talvez do amor mútuo, mesmo entre aqueles que horas antes não passavam de estranhos”⁹⁵ (JACOBS, *idem*: xi). O próprio Auden havia passado por algo semelhante no passado; cerca de uma década antes de começar a escrita de *The Age of Anxiety*, no verão de 1933, quando ainda era professor na Downs School, ele passou por uma experiência que teve um impacto tremendo em sua vida. Trinta anos depois, na década de 1960, ele publicou um relato dessa experiência e chamou-a de “Visão de Ágape”:

⁹³ No original: “[...] an exploration of an aspect of his private predicament, in this case his loneliness, which he now regarded as a universal condition”.

⁹⁴ No original: “As everybody knows we live today in one world; but not everyone realizes that to live in one world is to live in a lonely world... All the old charms and cosiness have vanished forever... Each must go his way alone, every step of it”.

⁹⁵ No original: “Certain anxieties may be overcome not by altering geopolitical conditions but by the cultivation of mutual sympathy — perhaps mutual love, even among those who hours before had been strangers”.

Numa bela noite de verão, em junho de 1933, eu estava sentado num gramado, após o jantar, com três colegas de trabalho, duas mulheres e um homem. Nós até éramos bons amigos, mas com certeza não éramos amigos íntimos, nem nos interessávamos sexualmente uns pelos outros. Por acaso, a gente não tinha tomado nenhuma bebida alcoólica. A gente estava conversando casualmente sobre assuntos do cotidiano quando, repentina e inesperadamente, uma coisa aconteceu. Eu me senti invadido por um poder que, embora consentisse a ele, era irresistível e com certeza não vinha de mim. Pela primeira vez na minha vida, eu entendi exatamente — pois, graças a esse poder, eu estava fazendo isto — o que significava amar o próximo como a si mesmo. Eu também tinha certeza, embora a conversa seguisse perfeitamente casual, que meus colegas estavam experimentando a mesma sensação que eu. (No caso de um deles, pude confirmar isso depois.). Os sentimentos que eu nutria por eles permaneceram inalterados — eles ainda eram meus colegas, e não meus amigos íntimos —; mas senti que a mera existência de cada um deles possuía um valor infinito, e isso me deixou feliz.

Me lembrei com vergonha das várias ocasiões em que tinha sido malicioso, esnobe, egoísta, mas a alegria imediata que eu sentia era maior do que a culpa, pois eu sabia que, enquanto estivesse possuído por um tal estado de espírito, seria literalmente impossível para mim deliberadamente machucar um outro ser humano. Eu também sabia que um tal poder mais cedo ou mais tarde desapareceria e que, quando isso acontecesse, minha ganância e meu egoísmo logo retornariam. A experiência durou em intensidade máxima por cerca de duas horas até que nos demos boa-noite e fomos para a cama. Quando acordei na manhã seguinte, ela ainda se fazia presente, só que de forma menos intensa, e ela só desapareceu por completo dois ou mais dias depois. A memória da experiência não me impediu de usar os outros de forma grosseira e com frequência, mas ela tornou muito mais difícil para mim me enganar a respeito das coisas que faço quando as faço⁹⁶ (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 160).

⁹⁶ No original: “One fine summer night in June 1933 I was sitting on a lawn after dinner with three colleagues, two women and one man. We liked each other well enough but we were certainly not intimate friends, nor had any one of us a sexual interest in another. Incidentally, we had not drunk any alcohol. We were talking casually about everyday matters when, quite suddenly and unexpectedly, something happened. I felt myself invaded by a power which, though I consented to it, was irresistible and certainly not mine. For the first time in my life I knew exactly — because, thanks to the power, I was doing it — what it means to love one’s neighbor as oneself. I was also certain, though the conversation continued to be perfectly ordinary, that my three colleagues were having the same experience. (In the case of one of them, I was later able to confirm this.) My personal feelings towards them were unchanged — they were still colleagues, not intimate friends — but I felt their existence as themselves to be of infinite value and rejoiced in it.

I recalled with shame the many occasions on which I had been spiteful, snobbish, selfish, but the immediate joy was greater than the shame, for I knew that, so long as I was possessed by this spirit, it would be literally impossible for me deliberately to injure another human being. I also knew that the power would, of course, be withdrawn sooner or later and that, when it did, my greed and self-regard would return. The experience lasted at its full intensity for about two hours when we said good-night to each other and went to bed. When I awoke the next morning, it was still present, though weaker, and it did not vanish completely for two days or so. The memory of the experience has not prevented me from making use of others, grossly and often, but it has made it much more difficult for me to deceive myself about what I am up to when I do.”

Auden retratou sua “Visão de Ágape” no poema “Out on the lawn I lie in bed”⁹⁷, escrito logo após o episódio, ainda em junho de 1933, e dedicado a Geoffrey Hoyland, o diretor de Downs School.

Em termos de estrutura interna, *The Age of Anxiety* divide-se em seis partes, nas quais Auden busca desenvolver uma retórica que revele o grande vício de sua época⁹⁸: “o fato de não apenas sermos atores, mas também de sabermos que o somos (como Hamlets duplicados), e o fato de que, apenas em momentos efêmeros, quando menos esperamos e à nossa revelia, nossos sentimentos verdadeiros vêm à tona”⁹⁹ (AUDEN *apud* JACOBS, *idem*: xxxiii). Segundo Jacobs, “sermos Hamlets duplicados significa que estamos eterna e patologicamente autoconscientes [...] observando-nos atentamente no espelho”¹⁰⁰ (*idem*:xxxix). É também Jacobs quem afirma que, além de uma rica camada temática, há no poema “uma sofisticada elaboração formal” (*ibidem*). Uma das razões que justificariam a sofisticação da forma seria, pura e simplesmente, a competência técnica de Auden, o qual exibiria, no poema, o virtuosismo de sua artesanania verbal; porém a verdadeira razão de ser da exuberância estilística do texto é deslindar nossa teatralidade, isto é, nossa artificialidade, mostrando, por meio da forma, não somente do conteúdo, que somos Hamlets duplicados. Para Auden, em uma era na qual não apenas sentimos, mas também estamos crítica e constantemente conscientes de nossas emoções, uma retórica ingênua seria impossível em poesia — a única retórica possível deveria ser confessadamente teatral. Para realçar ainda mais o caráter dramático de *The Age of Anxiety*, Auden não só decide chamar o poema de écloga barroca, como também resolve explorar diversas formas de artifícios no poema. Uma delas é a técnica do verso. Auden trabalha, ao longo de quase todo o poema, com uma forma que, como vimos, pertence aos primórdios da língua inglesa: o verso aliterativo-acental da poesia anglo-saxã. Ao definir esse verso como o metro da maior parte do poema, Auden cria, para leitores modernos, um estranhamento no ato de leitura. Em primeiro lugar, porque se trata de verso antigo e pouco usual na poesia de sua época. Depois, porque, para encaixar o poema no formato anglo-saxão, ele é obrigado a

⁹⁷ Esse é o primeiro verso do poema, que, posteriormente, seria intitulado “A Summer Night”.

⁹⁸ Auden acreditava ter fracassado em seu objetivo.

⁹⁹ No original: “[...] that we are all not only ‘actors’ but know that we are (reduplicated Hamlets) and that it is only at moments, in spite of ourselves, and when we least expect it, that our real feelings break through.”

¹⁰⁰ No original: “We are ‘reduplicated Hamlets’ in that we are eternally and pathologically self-conscious [...] peering into our mirrors.”

fazer manobras sintáticas que muitas vezes modificam a sintaxe do inglês moderno. O poema, por causa disso, soa estranho, soa maneirista. São artifícios como esses que possibilitam a Auden criar uma retórica confessadamente teatral em *The Age of Anxiety*. A partir de agora, então, vejamos no que consistem a écloga e o verso anglo-saxão.

5.3

Écloga

A rigor, “écloga” é uma coletânea de poemas “escolhidos”, e o termo vem do grego *eklogē*, “seleção”. Em sua origem, também era empregado para designar poemas de breve extensão ou poemas individuais que constituíssem um livro, como no caso dos poemas bucólicos de Virgílio. Posteriormente, passou a indicar, de maneira específica, “um poema em forma de diálogo ou de solilóquio sobre temas rústicos, cujos intérpretes são em regra pastores”¹⁰¹ e, de modo geral, todo gênero pastoril da tradição ocidental. De acordo com o professor e escritor português Carlos Ceia¹⁰², após ser recuperado por Dante, Petrarca e Boccaccio, o gênero veio a se tornar um dos preferidos dos poetas renascentistas e maneiristas europeus. Ceia ainda destaca que a segunda grafia do termo, “égloga”, popularizada por Dante, parte de uma falsa etimologia latina, que vem de *aix*, “cabra”, “bode”, e de *logos*, “palavra”, “discurso”; por esse motivo o poeta inglês Spenser teria dito, ironicamente, que as éclogas não passam de “gotheards tales”, isto é, de “contos de cabreiros”. Como gênero, a écloga costuma ter por cenário o campo e por personagens pastores-cantores:

Numa paisagem amena (o *locus amoenus*, um lugar aprazível), muitas vezes à sombra de uma árvore, os poetas cantam seus amores e se desafiam na contenda poética. Os poemas mostram os pastores sentados ou reclinados, estendidos no chão: interrompida a lide no campo, é assim que eles se entregam às musas, numa posição espacial que parece simbólica, metapoética. De fato, é como se assim se representasse a feição mais “humilde”, “baixa”, “terra a terra” (*humilis*) desse canto, se comparado à grandiosidade da épica e à sublimidade da tragédia. (VIRGÍLIO, 2008: 10)

¹⁰¹ Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/>. Acesso em: 15 jan 2021.

¹⁰² Editor do *E-Dicionário de Termos Literários*, que pode ser acessado no link acima.

Segundo Carlos Ceia, além de cantar seus amores, esses pastores têm por hábito fazer o elogio de uma pessoa, refletir sobre a condição do poeta, meditar sobre a própria poesia ou entreterem-se com sutilezas políticas e religiosas. E um último tema clássico das éclogas, afirma Ceia, seria “o da libertação espiritual, a renúncia aos bens terrenos e sociais para uma total entrega à natureza e aos mais puros ideais de vida, perseguindo a chamada *aurea mediocritas*”.

Auden compreendia que as formas literárias representavam diferentes modos de ver o mundo e que cada uma delas revelava determinados aspectos da experiência ao mesmo tempo em que encobria outros. Para Jacobs (2011), esse seria o motivo por que, em seus poemas longos, Auden empregava uma variedade enorme de formas e de gêneros poéticos. Como a écloga é uma forma bucólica, que costuma ser encenada em ambientes campestres e por personagens rústicos, a princípio poderia soar irônico o fato de Auden chamar de écloga um poema que começa e termina na cidade de Nova Iorque de meados do século XX; porém, ressalta Jacobs, devido aos cenários campestres que povoam as visões, os sonhos e os relatos dos personagens do poema, não podemos tomar o subtítulo do livro por mera ironia. A écloga de Auden, ainda por cima, é barroca; seu maneirismo afasta-a do estilo humilde (*humilis*), pé no chão, característico da forma clássica. Isso tem ligação direta com o caráter ornamental de *The Age of Anxiety*, com seus artifícios retóricos, que, como vimos, funcionam como uma maneira de denunciar a teatralidade humana, nossa artificialidade, mimetizando na forma o conteúdo do poema. Por fim, é comum confundirem a écloga com o idílio, já que “idílio” também designa uma composição poética de assunto pastoril, “leve e graciosa”, no dizer de Geir Campos (1978:87); só que há uma diferença fundamental entre os dois: a écloga é escrita em forma de diálogos; o idílio não. Ora, está aí mais um motivo por que Auden resolveu chamar *The Age of Anxiety*, um poema escrito por meio de diálogos, de écloga.

5.4

O verso anglo-saxão

O *Old English* é a forma mais antiga da língua inglesa. Trata-se do idioma falado na Inglaterra e no sul e no leste da Escócia no início da Idade Média. Levado

para a região por colonizadores anglo-saxões, por volta do século V d. C., começou a cair em desuso a partir do século X-XI, quando foi substituído pelo Anglo-Normando, um dialeto do francês. Os primeiros textos literários no idioma surgiram por volta do século VII. O poema épico *Beowulf*, que utilizarei aqui como exemplo de versificação em inglês antigo, teria sido publicado entre 700-750 d. C. É um poema longo, com mais de três mil versos, em que se narram os feitos de Beowulf, o herói da obra, em eventos na Escandinávia. De acordo com o exposto no verbete sobre prosódia de língua inglesa em *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, o verso tradicional da poesia anglo-saxã

é composto por dois hemistíquios de tamanhos diferentes que se ligam por meio de aliterações. No segundo hemistíquio, a aliteração ocorre apenas na primeira sílaba acentuada, enquanto, no primeiro, ela aparece em uma ou em duas sílabas. Os padrões das quatro sílabas mais acentuadas desse verso podem ser representados por **a** (sílabas que aliteram) e **x** (sílabas que não aliteram): (1) **a a : a x**; (2) **a x : a x**; (3) **x a : a x**¹⁰³ (PREMINGER, A.; T. V. F. BROGAN, 1993: 354).

O verso “Oft Scyld Scefing sceapena preatum” (HEANEY, 2000: 2), retirado do início de *Beowulf*, exemplifica o primeiro padrão acima, que é o que mais aparece no poema. Como se pode ver, a cesura divide-o ao meio, em dois hemistíquios diferentes. No primeiro, há duas aliterações em /sc/, e essa aliteração é repetida na primeira posição silábica do segundo hemistíquio. Como todas as sílabas que aliteram são também tônicas, o verso de *Beowulf* recebe o nome de aliterativo-acental. Os oito versos do épico que vemos abaixo ajudam-nos a compreender ainda mais como a forma anglo-saxã funciona na prática — destaquei em azul e coloquei em **negrito** as consoantes que aliteram. A maioria dos versos segue o padrão número (1) que acabei de descrever: a aliteração das sílabas tônicas do primeiro hemistíquio repete-se em uma única sílaba tônica do segundo¹⁰⁴:

Hwæt. We **G**ardena in **g**eardagum,
þeodcyniga, **þ**rym gefrunon,

¹⁰³ No original: “[...] is composed in hemistichs (q.v.) or verses of distinct types linked by structural alliteration into long lines. In the second hemistich, alliteration occurs on the first stressed syllable only, while in the first hemistich alliteration can occur on either one or two syllables. The patterns for the four most heavily stressed syllables in the line can be represented by a (alliterating syllable) and b (nonalliterating syllable) as follows: (1) a a : a b ; (2) a b : a b ; (3) b a : a b.”

¹⁰⁴ Paulo Henriques Britto, ao revisar este trabalho, chama minha atenção para o fato de que “os versos 3 e 6 ilustram o caso de aliteração entre consoante zero — sílabas iniciadas por vogais aliteram entre si independentemente de as vogais serem iguais ou diferentes. Muito antes que o conceito de morfema zero fosse desenvolvido pelo príncipe Trubetzkoy, da escola de Praga, ele já era usado intuitivamente pelos poetas anglo-saxões.”

hu ða æþelingas ellen fremedon.
 Oft Scyld Scefing sceapena preatum,
 monegum mægþum, meodosetla ofteah,
 egsode eorlas. Syððan ærest wearð
 feascraft funden, he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum, weorðmyndum þah

(*ibidem*)

Os versos de *The Age of Anxiety*, como veremos logo abaixo, costumam apresentar quatro acentos por verso, sendo que três desses acentos tendem a recair em aliterações. Esse padrão visa a emular o verso anglo-saxão que acabamos de ver em detalhe. É importante dizer que *Beowulf* é apenas um exemplo de poema escrito nessa forma; a forma em si não apenas é anterior ao épico, como também permaneceu sendo utilizada na poesia de língua inglesa por séculos a fio. De acordo com Jacobs, o último grande mestre do verso aliterativo de origem anglo-saxã teria sido o escritor anônimo de *Sir Gawain and the Green Knight* e de outros poemas do século XIV, autor que provavelmente foi contemporâneo de Geoffrey Chaucer, um dos maiores poetas da língua inglesa. Segundo Jacobs, *Sir Gawain and the Green Knight*, inclusive, com seus trechos de “paisagens simbólicas e de cenas de tentação” (2011:xxviii), é uma das principais obras por trás de *The Age of Anxiety*. Além disso, Auden ainda associava o metro aliterativo-acentual de seu poema-livro a outro poema medieval, *Piers Plowman*, que, como vimos, já havia inspirado a forma de “In the year of my youth”, o poema narrativo em versos aliterativos que Auden não concluiu. Como podemos ver, *The Age of Anxiety* apresenta um verdadeiro caleidoscópio formal, que combina elementos que saem da Antiguidade Clássica, passam pelo inglês antigo e pela Idade Média, penetram a Idade Moderna e chegam até o século XX. Agora que passamos em revista aspectos fundamentais da forma do poema, vejamos mais de perto seus trinta versos iniciais.

5.5

O verso de *The Age of Anxiety*

A tabela abaixo apresenta a radiografia da metrficação dos trinta versos iniciais de *The of Age Anxiety*, que vêm logo após o prólogo do poema:

Tabela 6. Análise de *The Age of Anxiety* — excerto.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	- / - / - - / / -	4	9
2	- - / - / - / - /	4	9
3	- / - - / - / / -	4	9
4	- / - / - - / - /	4	9
5	- / - / - - / -	3	9
6	- / - / - - / - /	4	9
7	- - / - / - / - -	3	9
8	- / - - / - - / /	4	9
9	- - / - / - / - /	4	9
10	- - / / - - / - /	4	9
11	/ - - / / - / - -	4	9
12	/ - - - / - / - /	4	9
13	- / - - / [-] / - - / -	4	10
14	- / - / - / - / -	4	9
15	/ - - / - / - / -	4	9
16	- / / - - / - / -	4	9
17	- / / - / - - / -	4	9
18	- / - - / - / [-] - /	4	9
19	/ - - - / - / / -	4	9
20	/ - - - / - / - /	4	9
21	- - / - [-] / - / - /	4	9
22	- / - [-] / - - / - /	4	9
23	- / - - / - / - / -	4	10
24	/ - / - - - / - /	4	9
25	- / - / - / - / -	4	9
26	- / - / - / / - / -	5	10
27	- / - - / \ - / - / -	4	11
28	- / / - - / - - /	4	9
29	- - / / - / / / -	5	9
30	- - / - /	2	5

Fonte: Tinelli, 2021.

Sobre a tabela, à guisa de recapitulação, apresento, em primeiro lugar, a realização métrica de cada verso, isto é, a distribuição de sílabas átonas e tônicas e de pausas sintáticas no interior dos versos. Além disso, também destaco o número de acentos e de sílabas que cada verso possui. Exemplificando: no primeiro verso — *my deuce, my double, my dear image* —, há uma sílaba átona (-), seguida por uma sílaba tônica (/) e por uma pausa (||); logo após, vem uma sílaba átona, uma tônica, uma átona e mais uma pausa; por fim, uma átona, duas tônicas e uma última átona, antes de mais uma pausa. A análise métrica demonstra que o verso possui quatro acentos e nove sílabas¹⁰⁵, padrão que se repete em quase todos os versos do trecho. O mais

¹⁰⁵ Auden conta todas as sílabas dos versos, por isso que eles têm nove sílabas. Além disso, por necessidade métrica, elide as vogais contíguas e as vogais seguidas de /h/, como no caso do verso treze, em que *she who* conta como uma única sílaba, pois a consoante que separa as duas vogais é o /h/ de *who*. Exemplo do primeiro caso é o verso vinte e três, em que as vogais contíguas estão em *to its*.

importante vem agora: a maioria dos acentos dos versos recai em sílabas com aliterações, o que pode ser visto, abaixo, nas diversas cores que ressaltam as consoantes que aliteram:

QUANT was thinking:

My **d**eu**ce**, my **d**ou**b**le, my **d**ea**r** image,
 Is it **l**ive**l**y there, that **l**an**d** of **g**la**s**s
 Where **s**o**n**g is a grimace, **s**ou**n**d lo**g**ic
 A **s**ui**t**e of gestures? You **s**ee**m** am**u**sed.
 How **w**e**l**l and **w**it**t**y when you **w**a**k**e up, 5
 How **g**la**d** and **g**oo**d** when you **g**o to **b**ed,
 Do you **f**ee**l**, my **f**rie**n**d? What **f**la**v**or has
 That **l**iquor you **l**ift with your **l**e**f**t hand;
 Is it **c**o**l**d by **c**o**n**trast, **c**oo**l** as this
 For a **s**oi**l**ed **s**ou**l**; does your **s**e**l**f like mine 10
Taste of un**t**ruth? **T**ell me, what are you
Hiding in you **h**ea**r**t, some an**g**e**l** face,
 Some **s**ha**d**ow**y** **s**he who **s**ha**r**es in my absence,
 En**j**oys my **j**o**k**es? I'm **j**ea**l**ous, surely,
 N**i**c**e**r myself (though not as honest), 15
 The **m**a**r**ked **m**a**n** of ro**m**an**t**ic **t**hrill**e**rs
 Whose **b**ro**w** **b**ea**r**s the **b**ra**n**d of a winter
 No **p**riest can explain, the **p**oe**t** di**s**gui**s**ed,
Thinking over things in **t**h**i**e**v**e**s'** **k**it**ch**e**n**s,
Wanted by the **w**a**s**te, whom **w**o**m**e**n'**s **l**o**v**e 20
 Or his own **s**ilhou**e**tte might all too **s**oo**n**
 Betray to its **t**or**t**ures. I'll **t**rack you **d**ow**n**,
 I'll **m**a**k**e you **c**o**n**fess how **m**uch you know who
View my **v**ice**s** with a **v**alet's **s**l**i**ght
 But **s**ha**m**eless **s**hrug, the **S**ch**a**d**e**n**f**re**u**d**e** 25
 Of **c**oo**k**s at **k**ey**h**o**l**es. Old **c**o**m**ra**d**e, tell me
 The **l**ie of my **l**i**f**e**t**i**m**e but **l**oo**k** me up in
 Your **g**oo**d** **g**races; agree to be friends
 Till our **d**eath **d**iffer; **d**rink, strange future,
 To your **n**eigh**o**r now. 30

Cada verso possui, em média, duas a três consoantes aliterantes que ocorrem em sílabas tônicas. Retomemos o primeiro verso do trecho como exemplo. Dos seus quatro acentos, três encontram-se em sílaba que alitera em /d/: **d**eu**ce**, **d**ou**b**le, **d**ea**r**. Apenas o acento de *image* não segue esse modelo. Como vimos, é isso que caracteriza o verso anglo-saxão. Sendo assim, o contrato métrico do trecho, isto é, o metro que nele mais se repete, é o verso-aliterativo acentual de quatro acentos e de nove sílabas. Digo do trecho, pois a mescla do verso do inglês antigo com o eneassílabo da tradição românica dura apenas até o fim da segunda seção do livro. O que predomina, no restante do poema, é o verso anglo-saxão.

O último aspecto de versificação do poema que apontarei são as cesuras. Cesura é pausa rítmica, e não necessariamente sintática, feita por pontuação. Mais especificamente, é a pausa que se faz no verso após os acentos tônicos predominantes que regulam sua cadência. Normalmente, a cesura divide a linha do verso em duas partes, que podem ser simétricas ou assimétricas. No caso do verso aliterativo-acentual empregado por Auden, essas partes equivalem aos dois hemistíquios do verso anglo-saxão. Para exemplificar, destaco os versos cinco, seis e dezesseis: *how well and witty* (pausa rítmica) *when you wake up; how glad and good* (pausa) *when you go to bed; the marked man* (pausa) *of romantic thrillers*. Notemos que a cesura divide esses versos em duas partes: uma com quatro e outra com cinco sílabas.

Para fins de tradução, tendo em mente as informações extraídas da leitura atenta do excerto, hierarquizei os atributos formais destacados da seguinte forma: no topo da hierarquia, o metro aliterativo-acentual anglo-saxão; logo após, ao menos nessa parte do poema, o verso eneassílabo; na base, as cesuras no interior dos versos. Em termos de versificação, essas são as principais características que tentei recriar na minha tradução. Antes de avançar para sua análise formal, gostaria apenas de destacar que não identifiquei, em minhas pesquisas, nenhuma tradução de *The Age of Anxiety* para o português.

5.6

Tradução do excerto de *The Age of Anxiety*

QUANT pensava:

Meu confrade, meu duplo, minha doce imagem,
 É vivaz onde estás, essa terra de vidro
 Onde a canção é um esgar, e a lógica é sólida
 Suíte de gestos? Entretido parece.
 Quão bem, quão engraçado, quando acordas,
 Quão bom e grato quando te deitas
 Te sentes, meu amigo? É saborosa a vodca
 Que tu levavas à boca? É gelada em contraste;
 É calma assim uma alma desonrada?
 Tua vida e a minha têm gosto de engodo?
 Dize-me: o quê no peito guardas sem jeito,
 Um rosto de anjo, um resto de amor,
 Mulher sombria com quem divides a vida?

5

10

Fico, sim, enciumado. Sou melhor no amor,
 O homem marcante dos romances românticos, 15
 Que traz na fronte o frio traço do inverno,
 Mistério para padres, poeta em disfarce,
 A pensar solitário na lida da vida;
 Reles sobra, no amor das mulheres
 Ou na magreza de sua silhueta, 20
 Deixado à própria sorte. Vou pegar-te,
 Haverás de confessar o quanto sabes
 Daqueles que se pretendem indiferentes,
 Mas que, despidorados, vigiam meus vícios,
 A *Schadenfreude* de cozinheiras xeretas 25
 Que veem tudo pelos furos das fechaduras.
 Meu amigo de fé, meu velho camarada,
 Mostra que a minha vida foi uma mentira,
 Mas, em tuas preces, reza por mim; fala sim
 À mútua estima; um brinde, futuro obscuro, 30
 Ao teu vizinho.

Logo de cara, pelo que acabo de apontar, uma pergunta essencial que o trecho do poema original impõe a seu tradutor é a seguinte: como traduzir o verso anglo-saxão, conjugando-o com o eneassílabo e respeitando as cesuras dos versos? Antes de mais nada, é importante atinar em algumas diferenças fundamentais entre a prosódia de língua inglesa e a de língua portuguesa, pois são relevantes para a estratégia tradutória. Em primeiro lugar, embora ambas se caracterizem pela marcação acentual-silábica, ou seja, pela relação entre acentos e sílabas nos versos, predomina, em língua inglesa, o acento e, em língua portuguesa, a sílaba. Além disso, se o inglês tende à aliteração (repetição de sons consonantais), o português tende à assonância (repetição de sons vocálicos). Por último, o inglês é mais conciso que o português. Um verso de nove sílabas em inglês resulta, quase sempre, em versos mais longos em português.

Com base em tudo isso e levando em conta que não há, em língua portuguesa, nenhuma forma que seja sequer remotamente parecida com o verso anglo-saxão, a primeira medida que adotei na tradução foi o uso flexível de versos que vão do eneassílabo ao dodecassílabo, como se pode ver na tabela abaixo, que contém a análise métrica da tradução:

Tabela 7. Análise da trad. do excerto de *The Age of Anxiety*.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	- - / - - / - - - / - / -	4	12
2	/ - / - - / - - / - - / -	5	12
3	- - - / - - / - / - - / - -	4	12

4	/ - - / - - - / - / -	4	11
5	- / - - - / - - - / -	3	10
6	- / - / - \ - - / -	4	9
7	- / - - - / - - - / - / -	4	12
8	- - / - - / - - / - - / -	4	12
9	- / - / - / - - - / -	4	10
10	- / - / - - / - - / -	4	10
11	/ - - / - / - / - - / -	5	11
12	- / - / - / - - /	4	9
13	- / - / - - / - / - - / -	5	12
14	- - / - - / - - - / - /	4	12
15	- / - / - - - / - - / - -	4	11
16	- / - / - \ / - - / -	4	10
17	- / - - - / - - / - - / -	4	12
18	- - / - - / - - / - - / -	4	12
19	/ - / - - / - - / -	4	9
20	- - - / - - \ - / -	2-3	9
21	- / - / - / - - - / -	4	10
22	- - / - - - / - - - / -	3	11
23	- / - - \ - / - - \ - / -	3	12
24	- / - - - / - - / - / -	4	11
25	- / - \ - - \ - / - - / -	3	12
26	- \ / - - - / - - \ - / -	3	12
27	- - / - - / - / - - - / -	4	12
28	/ - - / - / - / - - - / -	5	12
29	- - - / - / - - / / - /	5	12
30	- / - / - / - - / - - / -	5	12
31	- - - / -	1	4

Fonte: Tinelli, 2021.

Essa escolha deve-se, basicamente, a dois motivos. Primeiro, porque utilizar um único padrão de verso enrijeceria o poema de tal forma que dificultaria a recriação das aliterações originais. Depois, porque, como o trecho original é escrito em metro duplamente atípico em língua inglesa, recriá-lo apenas por intermédio de um verso típico da prosódia de língua portuguesa não reproduziria o importante e já mencionado efeito de estranhamento dos versos de origem.

A fim de recompor esse efeito na tradução, além de optar por um metro minimamente flexível, escolhi traduzir as aliterações originais por meio de assonâncias, para respeitar a predominância vocálica da prosódia do português. Sendo assim, concluí que meu verso teria, no mínimo, duas sílabas acentuadas com assonâncias. Exemplo disso é o verso vinte e sete, “meu amigo de fé, meu velho camarada”, amostra perfeita de alexandrino e imitação barata de um verso de Roberto Carlos, que possui assonâncias em duas posições tônicas: na sexta e na décima-segunda sílabas. Na tentativa de reproduzir as três aliterações típicas do verso anglo-saxão, busquei, sempre que possível, elaborar versos com três

assonâncias em posições tônicas, como no verso nove, “é calma assim uma alma desonrada”; mas nem sempre fui bem-sucedido. Acabei recorrendo, muitas vezes, a duplas de assonâncias no mesmo verso, ora de forma cruzada, como no verso quatro, “suíte de gestos? Entretído pareces”, ora de forma direta, como no verso dez, “tua vida e a minha têm gosto de engodo”. Tudo isso pode ser mais bem identificado com o auxílio das marcações coloridas abaixo, que realçam as assonâncias:

QUANT pensava:

Meu confrade, meu duplo, minha doce imagem,
 É vivaz onde estás. essa terra de vidro
 Onde a canção é um esgar e a lógica é sólida
 Suíte de gestos? Entretido pareces.
 Quão bem, quão engraçado, quando acordas, 5
 Quão bom e grato quando te deitas
 Te sentes, meu amigo? É saborosa a vodca
 Que tu levas à boca? É gelada em contraste;
 É calma assim uma alma desonrada;
 Tua vida e a minha têm gosto de engodo? 10
 Dize-me: o que no peito guardas sem jeito,
 Um resto de anjo, um resto de amor,
 Mulher sombria com quem divides a vida?
 Fico, sim, enciumado. Sou melhor no amor,
 O homem marcante dos romances romanticos, 15
 Que traz na fronte o frio traço do inverno,
 Misterio para padres, poeta em disfarce,
 A pensar solitário na lida da vida;
 Reles sobra, no amor das mulheres
 Ou na magreza de sua silhueta, 20
 Deixado à própria sorte. Vou pegar-te,
 Haveras de confessar o quanto sabes
 Daqueles que se pretendem indiferentes,
 Mas que, despudorados, vigiam meus vicios,
 A *Schadenfreude* de cozinheiras xeretas 25
 Que veem tudo pelos furos das fechaduras.
 Meu amigo de fe, meu velho camarada,
 Mostra que a minha vida foi uma mentira,
 Mas, em tuas preces, reza por mim; fala sim
 À mutua estima; um brinde, futuro obscuro, 30
 Ao teu vizinho.

No mais, tentei aproximar-me, ao máximo, do uso consciente de cesuras que vimos no trecho do poema de Auden. Alguns exemplos atestam isso, como os versos dois: “é vivaz onde estás, (pausa) essa terra de vidro”; nove: “é calma assim (pausa) uma alma desonrada”; dez: “tua vida e a minha (pausa) têm gosto de

engodo”; doze: “um rosto de anjo, (pausa) um resto de amor”; treze: “mulher sombria (pausa) com quem divides a vida?”; entre outros. Por fim, chamo atenção para as consoantes sublinhadas na tradução, que marcam aliterações. Uma última estratégia que adotei foi a de tentar, ao máximo, criar aliterações no poema traduzido, de modo a enriquecer seu conteúdo sonoro. Para finalizar, ressalto que a prática tradutória é uma prática sempre imperfeita. É como um cobertor curto: quando se cobre a cabeça, descobrem-se os pés.

5.7

Pós-escrito

Após sua publicação em 1947, *The Age of Anxiety*, embora repercutisse negativamente na crítica literária da época, que chegou a considerá-lo um dos piores poemas de Auden, foi um sucesso de vendas e veio a ter quatro reedições; veio a ser encenado inúmeras vezes por diversos grupos de teatro norte-americanos; e ainda inspirou a *Segunda Sinfonia* de Leonard Bernstein, um grande admirador de Auden, e um balé de Jerome Robbins. Com o tempo, uma parte da crítica mudaria de posição e passaria a ver o poema-livro como um poderoso retrato de época, pungente em sua exploração da condição humana em época de guerra. Para T. S. Eliot, por exemplo, era o melhor poema que Auden havia escrito. Seja como for, *The Age of Anxiety* foi também o último poema longo de Auden. Depois de passar por uma emigração, uma conversão religiosa e uma crise sexual que marcaram seu caminho solitário rumo à maturidade e que forneceram os temas e as formas de seus poemas longos, Auden estava pronto para seguir em frente. De agora em diante, segundo Carpenter (2010), sempre que quisesse elaborar um poema em larga escala, Auden escolheria escrever não um único poema longo, mas uma sequência de poemas curtos interligados por um mesmo tema. Além disso, sua energia para criar obras de grande extensão seria desviada, na próxima fase de sua vida, para outro médium, a ópera.

Em 1947, com então quarenta anos de idade, após encerrar seu *affair* com Rhoda Jaffe, sua última tentativa de ter um relacionamento heterossexual, e consciente de que jamais teria algo próximo de um casamento com o jovem e infiel Chester Kallman, Auden dizia não se sentir ansioso quanto ao futuro; o que temia

era a solidão. Isso fica claro numa carta que escreveu, no mesmo ano, para Ursula Niebuhr: “quando a vejo cercada de gente da família e de problemas familiares, oscilo entre a autocongratulação e uma inveja amarga. Eu provavelmente vou morrer num hotel, para o azar do gerente do estabelecimento, apesar de que, quando a hora chegar, isso não vai ser tão preocupante”¹⁰⁶ (AUDEN *apud* CARPENTER, 2010: 349). Desgastado com a vida nos EUA e cansado do clima do país, o que Auden mais desejava, no fim de 1947, cerca de um ano após ter obtido a cidadania norte-americana, era viver em algum lugar do sul da Europa. Mal ele sabia que, de certa forma, isso estava prestes a acontecer e que ele logo entraria numa nova fase de sua vida e de sua obra. Embora ainda viesse a manter uma residência nos EUA por bastante tempo, Auden estava no fim de seu período norte-americano.

¹⁰⁶ No original: “When I see you surround by family and its problems, I alternate between self-congratulation and bitter envy. I shall probably die in a hotel to the great annoyance of the management, but I suppose when it comes to the point, one won’t care so much”.

“In Praise of Limestone”¹⁰⁷

If it form the one landscape that we, the inconstant ones,
 Are consistently homesick for, this is chiefly
 Because it dissolves in water. Mark these rounded slopes
 With their surface fragrance of thyme and, beneath,
 A secret system of caves and conduits; hear the springs 5
 That spurt out everywhere with a chuckle,
 Each filling a private pool for its fish and carving
 Its own little ravine whose cliffs entertain
 The butterfly and the lizard; examine this region
 Of short distances and definite places: 10
 What could be more like Mother or a fitter background
 For her son, the flirtatious male who lounges
 Against a rock in the sunlight, never doubting
 That for all his faults he is loved; whose works are but
 Extensions of his power to charm? From weathered outcrop 15
 To hill-top temple, from appearing waters to
 Conspicuous fountains, from a wild to a formal vineyard,
 Are ingenious but short steps that a child's wish
 To receive more attention than his brothers, whether
 By pleasing or teasing, can easily take. 20

Watch, then, the band of rivals as they climb up and down
 Their steep stone gennels in twos and threes, at times
 Arm in arm, but never, thank God, in step; or engaged
 On the shady side of a square at midday in
 Voluble discourse, knowing each other too well to think 25
 There are any important secrets, unable
 To conceive a god whose temper-tantrums are moral
 And not to be pacified by a clever line
 Or a good lay: for accustomed to a stone that responds,
 They have never had to veil their faces in awe 30
 Of a crater whose blazing fury could not be fixed;
 Adjusted to the local needs of valleys
 Where everything can be touched or reached by walking,
 Their eyes have never looked into infinite space
 Through the lattice-work of a nomad's comb; born lucky, 35
 Their legs have never encountered the fungi
 And insects of the jungle, the monstrous forms and lives

¹⁰⁷ Apresento a versão do poema que foi revisada por Auden e publicada em *The Collected Shorter Poems*, em 1966. Esta não é a primeira versão do texto, que foi publicada na revista *Horizon*, em 1948.

With which we have nothing, we like to hope, in common.
 So, when one of them goes to the bad, the way his mind works
 Remains comprehensible: to become a pimp 40
 Or deal in fake jewelry or ruin a fine tenor voice
 For effects that bring down the house, could happen to all
 But the best and the worst of us...

That is why, I suppose,
 The best and worst never stayed here long but sought 45
 Immoderate soils where the beauty was not so external,
 The light less public and the meaning of life
 Something more than a mad camp. 'Come!' cried the granite wastes,
 "How evasive is your humour, how accidental
 Your kindest kiss, how permanent is death." (Saints-to-be 50
 Slipped away sighing.) "Come!" purred the clays and gravels,
 "On our plains there is room for armies to drill; rivers
 Wait to be tamed and slaves to construct you a tomb
 In the grand manner: soft as the earth is mankind and both
 Need to be altered." (Intendant Caesars rose and 55
 Left, slamming the door.) But the really reckless were fetched
 By an older colder voice, the oceanic whisper:
 "I am the solitude that asks and promises nothing;
 That is how I shall set you free. There is no love;
 There are only the various envies, all of them sad." 60

They were right, my dear, all those voices were right
 And still are; this land is not the sweet home that it looks,
 Nor its peace the historical calm of a site
 Where something was settled once and for all: A backward
 And dilapidated province, connected 65
 To the big busy world by a tunnel, with a certain
 Seedy appeal, is that all it is now? Not quite:
 It has a worldly duty which in spite of itself
 It does not neglect, but calls into question
 All the Great Powers assume; it disturbs our rights. The poet, 70
 Admired for his earnest habit of calling
 The sun the sun, his mind Puzzle, is made uneasy
 By these marble statues which so obviously doubt
 His antimythological myth; and these gamins,
 Pursuing the scientist down the tiled colonnade 75
 With such lively offers, rebuke his concern for Nature's
 Remotest aspects: I, too, am reproached, for what
 And how much you know. Not to lose time, not to get caught,
 Not to be left behind, not, please! to resemble
 The beasts who repeat themselves, or a thing like water 80
 Or stone whose conduct can be predicted, these
 Are our common prayer, whose greatest comfort is music
 Which can be made anywhere, is invisible,
 And does not smell. In so far as we have to look forward
 To death as a fact, no doubt we are right: But if 85
 Sins can be forgiven, if bodies rise from the dead,
 These modifications of matter into
 Innocent athletes and gesticulating fountains,
 Made solely for pleasure, make a further point:
 The blessed will not care what angle they are regarded from, 90
 Having nothing to hide. Dear, I know nothing of

Either, but when I try to imagine a faultless love
Or the life to come, what I hear is the murmur
Of underground streams, what I see is a limestone landscape.

W. H. Auden

6.1

A poesia italiana de Auden

Em 1949, a Fundação Bollingen anunciou que seu primeiro prêmio anual de poesia seria concedido a Ezra Pound pela obra *Pisan Cantos*. A honraria era controversa, pois Pound, então prisioneiro no hospital St. Elizabeth para criminosos insanos, nos EUA, era considerado um traidor da pátria, em consequência das transmissões pró-fascistas que fez da Rádio Roma, na Itália, para os EUA, durante a 2ª G. M. Um dos jurados que lutaram para que o prêmio terminasse nas mãos de Pound foi, justamente, W. H. Auden. De acordo com Carpenter (2010), essa, inclusive, não era a primeira vez em que Auden defendia Pound. Em 1946, após representantes da Random House, a editora de Auden nos EUA, ameaçarem retirar poemas de Pound de uma antologia, pois eles eram contra as ideias políticas do poeta norte-americano, Auden afirmou que cortaria todos os vínculos com a editora caso o plano fosse levado adiante. Após a intervenção de Auden e objeções levantadas por outros escritores, os representantes da Random House acabaram mudando de ideia. Em 1949, eventos semelhantes contribuíram para que Pound recebesse o prêmio Bollingen, apesar de todas as críticas que lhe eram feitas. Em abril desse mesmo ano, depois de fazer aulas noturnas de italiano em Nova Iorque, onde residia, Auden viajou para a Itália, fazendo antes uma rápida parada na Inglaterra. Seu destino final era Ísquia, uma ilha na Baía de Nápoles, onde ele e Chester Kallman, seu companheiro amoroso, que havia alguns meses já se encontrava no local, haviam alugado uma casa de veraneio no ano anterior. A casa localizava-se na Via Santa Lucia, na comuna de Forio, uma região um pouco afastada do centro da ilha, que viria a se tornar um destino permanente de Auden na próxima década. Até 1958, ele passaria as primaveras e os verões em Ísquia e os outonos e os invernos em Nova Iorque.

Desde o primeiro momento em que se instalou em Ísquia, Auden começou a escrever com frequência. Afeito a procedimentos habituais, ele rapidamente desenvolveu uma rotina. As manhãs eram reservadas ao trabalho, que se resumia a escrever poemas — algo que deixaria cada vez mais para os meses de verão, quando havia menos distrações —, ou a fazer leituras para resenhas críticas ou por interesse pessoal. Ao meio-dia, ele fazia uma pausa, para tomar alguns drinques, almoçava e, após o almoço, caminhava até a praia mais próxima, para dar um mergulho. Logo depois, retornava para casa e retomava o trabalho ou a leitura. No cair da noite, encerrava o expediente e dirigia-se para o café Maria na *piazza* central, onde tinha o hábito de se encontrar com Chester Kallman e com outras pessoas. Durante muito tempo, essa rotina fez com que Auden se sentisse completamente em casa em Ísquia.

Aos poucos, seu novo estilo de vida começou a produzir reflexos nos poemas que passou a escrever na Itália. Na visão de Carpenter, a partir desse momento, Auden deixaria de se preocupar em demasia com seu desenvolvimento pessoal ou com suas crises particulares e passaria a observar o mundo de uma maneira mais serena, mais contemplativa. Muito de seu novo estado de espírito, apesar disso, era pura resignação. Auden havia passado a acreditar ou a sugerir que “pertencia a uma civilização que estava em declínio”, num declínio semelhante ao “do Império Romano; e essa comparação entre o tempo presente e a queda de Roma se tornou um dos principais temas ou um tema implícito dos poemas que escreveu nesse período (*idem*:364-65)”¹⁰⁸. Mas se o Império Romano sugeriu a Auden a imagem de um mundo em decadência, a Roma Antiga apresentou ao poeta as obras de Horácio, que logo se tornou o poeta latino que Auden mais admirava. Horácio era o “adroitest of makers”: o mais engenhoso, o mais astuto dos poetas, na opinião de Auden. Grande parte da poesia que Auden produziu a partir de então passou a seguir os moldes do estilo sereno, meditativo e civilizado dos poemas de Horácio.

Essa mudança de estilo na poesia de Auden não era só reflexo do desenvolvimento pessoal do escritor; ela também decorria de mudanças no mundo ao seu redor. Carpenter ressalta que “a velha maneira grandiosa” de escrever poemas, que saía de um “coração ressoante”, como aquela da poesia de Auden na

¹⁰⁸ No original: “(...) he was living in a civilization that was in decline, much as the Roman Empire had declined; and this comparison between the present day and the Fall of Rome became the subject-matter of, or was implicit in, many of his poems at this period”.

década de 1930, não tinha como ficar ilesa na sociedade do pós-guerra. Os novos tempos pediam um tom de voz mais apropriado, como a “retorcida, irônica e monocromática *sotto-voce*,”¹⁰⁹ (AUDEN *apud* CARPENTER, *idem*: 365) que Auden começava a empregar em seus poemas. Um outro motivo que Auden utilizava para justificar sua mudança de estilo era que ele achava que a única opção para um bom cristão como ele, diante do fato de que a poesia tinha uma natureza mágica, era escrever em prosa. Essa crença levou-o a adotar em seus poemas uma dicção cada vez mais prosaica. Para Carpenter, havia ainda uma última razão, uma razão mais profunda, que havia levado Auden a mudar de estilo: o desejo de não imitar a si mesmo, de não se repetir, de não continuar a escrever o tipo de coisa que esperavam que ele escrevesse. “Após passar vinte anos aprendendo a ser ele mesmo”, afirma Auden, “[o poeta] conclui que agora precisa aprender a não ser ele mesmo”¹¹⁰ (*ibidem*).

Em março de 1951, um ano após seus *Collected Shorter Poems* terem sido publicados pela Faber & Faber no Reino Unido e terem feito enorme sucesso, a Random House encomendou a Auden um novo livro de poemas. Alguns meses depois, ele publicaria *Nones* nos EUA, e o livro sairia no ano seguinte na Inglaterra. Dedicado ao teólogo protestante Reinhold Niebuhr e a sua mulher, Ursula, *Nones*, que é também o título de um dos poemas do livro, foi o primeiro volume de poemas curtos que Auden publicou no pós-guerra. O livro contém textos escritos entre 1946 e 1951, alguns dos quais já apresentam o novo estilo de Auden, marcado pelo tom meditativo e sereno das odes de Horácio e por uma dicção coloquial que o aproxima da prosa. Cerca de uma década depois, em 1964, Auden daria mais uma pista sobre sua mudança de estilo, dessa vez na revista *Kenyon Review*:

Em muita poesia ‘séria’, poesia, quer dizer, que não é nem uma canção divertida, nem cômica, eu encontro um elemento teatral, de gestos exagerados e de espalhafato, de indiferença à verdade nua e crua, e isso, quanto mais envelheço, mais me revolta.

¹⁰⁹ No original: “No civil style survived / That pandaemonium / But *the wry, the sotto-voce, / Ironic and monochrome*:”. Essa quadra pertence ao belo poema “We Too Had Known Golden Hours”. “A velha maneira grandiosa” e “coração ressonante” também pertencem a ele — no original: “Had felt the intrusive Glory / Which tears reserve apart, / And would in the old grand manner / Have sung from a resonant heart”.

¹¹⁰ No original: “Having spent twenty years learning to be himself, the poet finds that he must now start learning not to be himself”.

Esse elemento está misericordiosamente ausente daquilo que é tradicionalmente chamado de boa prosa”¹¹¹ (AUDEN *apud* FULLER, 2007: 405).

Ao escrever sobre *Nones* na revista *Poetry*, logo após a publicação do livro, o poeta, romancista e ensaísta inglês Stephen Spender declarou que a obra possuía um dos maiores poemas do século XX. Esse poema é “In Praise of Limestone”.

Um dos primeiros poemas que Auden escreveu assim que visitou Ísquia pela primeira vez, em 1948, “In Praise of Limestone” é o texto que inaugura a nova fase poética do escritor, marcando aquilo que viria a ser o estilo e o tema de seus anos italianos, como diria Edward Mendelson (2004). O poema costuma ser considerado uma das maiores realizações de Auden. Bonito e singelo, com longos versos silábicos escritos em dísticos elegíacos e num estilo horaciano meditativo e ensaístico, “In Praise of Limestone”, quando foi publicado pela primeira vez na revista *Horizon*, em maio de 1948, não parecia com nada que Auden havia escrito antes. Seus leitores acharam-no inesquecível, e antologistas decidiram reimprimi-lo inúmeras vezes; porém “até mesmo aqueles críticos que mais o elogiaram não pretenderam entendê-lo” (MENDELSON, 2017: 761). Escrito da perspectiva do pós-guerra nos EUA, o poema é sobre uma paisagem imaginária, que combina elementos da infância de Auden, do cenário das minas de chumbo que ele apreciava no norte da Inglaterra, com elementos da paisagem de Ísquia. Essa espécie de espaço alegórico pode ser vista como uma casa para os desabrigados — para todos nós, “os inconstantes”, como Auden nos descreve nos primeiros versos do poema. Esse espaço, que é feito de pedra calcária, é algo que deve ser louvado, e o poema é também um texto de louvor em que Auden nos oferece uma imagem de um mundo sem transcendência. Estar nesse mundo, segundo a voz narrativa do poema, é estar num ambiente completamente terreno, o que nos faz pensar no lavrador virando as costas ao rapaz que foi longe demais ao voar perto do sol e acabou caindo no mar. Esse mundo não é um lugar de extremos; ermitões e Césares não pertencem a ele. É um lugar habitado por pessoas comuns, onde a vida cotidiana pode acontecer. É um lugar que mostra a visão de Auden de um paraíso terrestre, onde se pode ver e

¹¹¹ No original: “In so much ‘serious’ poetry, poetry, that is to say, which is neither pure playful song nor comic, I find an element of ‘theatre’, of exaggerated gesture and fuss, of indifference to the naked truth, which, as I get older, increasingly revolts me. This element is mercifully absent from what is conventionally called good prose”.

sentir como seria a vida se todos fossem verdadeiramente abençoados. Ainda assim, o poema não se resume a isso.

Para Mendelson, em “In Praise of Limestone”, há algo a mais em jogo, que ultrapassa a afirmação de uma ordem humana contra os conflitos imperiais e os infortúnios do pós-guerra. Esse algo a mais é o corpo humano, que até então pouco aparecia na poesia de Auden. A paisagem de pedra calcária de “In Praise of Limestone”, desse modo, seria uma alegoria do corpo e de sua relação com as questões derradeiras da existência. Seria uma alegoria, mais especificamente, do corpo feminino. A paisagem descrita no poema simboliza o corpo materno, corpo amoroso que gera a vida e permite que ela se desenvolva — depois de pedir que examinemos “Todas os detalhes desta zona / De curtas distâncias, de bem definidos lugares”, Auden pergunta: “haveria alguma coisa / Mais Mãe ou cenário melhor para o filho / Dela”?. É dessa paisagem maternal, próxima da natureza, autossuficiente, que nós, “os inconstantes”, estamos sempre sentindo saudades. Numa carta que escreveu para Elizabeth Mayer ao chegar na Itália, em 1948, Auden confessa que nunca havia percebido o quanto o país era parecido com sua “Mutterland”, os Peninos — tanto as colinas desse local do norte da Inglaterra quanto as de Ísquia são de pedra calcária. Em seguida, o poeta revela que está “começando a escrever um poema, ‘In Praise of Limestone’, e o tema dele é que essa rocha [o calcário] cria o único ambiente humano possível” (*idem*:758). Ambiente que, para Mendelson, era humano num duplo sentido: “era a paisagem do próprio corpo humano e uma paisagem onde os seres humanos viviam” (*idem*:760). Sendo assim, o que se tematiza, nas entrelinhas de “In Praise of Limestone”, é o próprio corpo humano, com seus vales cheios de curvas e com seus sistemas secretos de grutas e de aqueduto. No poema, ainda por cima, é graças ao corpo, ao corpo desnudado e sem pudor, que nos aproximamos do divino, da bem-aventurança — “Os bem-aventurados não têm medo / De expor-se, porque não têm nada a esconder”. No final, o corpo é o próprio “retrato de uma ordem divina e universal, a verdadeira imagem da eternidade” (*idem*:766):

Amor, eu não sei nada de nenhum
 Dos dois, porém sempre que tento pensar
 Em um amor sem defeitos ou na vida
 Que sei que terei pela frente, o que escuto
 Resume-se ao rumorejo de rios
 Que correm por baixo da terra, e o que vejo

É uma paisagem de pedras calcárias.

Assim, “a tristeza silenciosa que dá ao poema um sabor diferente de tudo que existe na poesia de língua inglesa”, na visão de Mendelson, “deriva da elegia para o corpo em constante transformação que o poema entrelaça entre as suas meditações sobre a paisagem” (*idem*:765). O sabor diferente de “In Praise of Limestone”, que o singulariza em relação ao restante da poesia escrita em inglês, que produz a tristeza silenciosa que encantou a tantos leitores e críticos, também deriva da forma em que Auden escreveu o poema, e essa forma é o verso silábico. Vejamos no que ela consiste.

6.2

O verso silábico e a poesia silábica de Auden

Antes de mais nada, é importante destacar que, até os dias de hoje, como ressalta Hillyer (2020), o verso silábico em inglês, que, na pena de um Robert Bridges, de uma Marianne Moore e de outros poetas modernistas, ganha força no século XX, continua a ser menosprezado pela crítica de poesia de língua inglesa, não obstante sua ampla utilização por grandes poetas do idioma, como o próprio Auden. Como veremos, a poesia silábica é uma característica distintiva da obra madura do escritor, que consiste em sua produção que vai da década de 1940 até o fim de sua vida, em 1973. Mas antes de vermos aspectos do verso silábico de Auden, examinemos alguns dos motivos por que essa forma é ainda tão negligenciada pela crítica.

Como sabemos, os metros da poesia moderna são definidos com base no número de sílabas, no número de acentos ou no de ambos. Assim, os principais sistemas métricos modernos são o sistema acentual, o silábico e o acentual-silábico. De um modo geral, como os próprios termos indicam, o verso acentual trabalha somente com acentos; o silábico, apenas com sílabas; o acentual-silábico, com os dois; e o verso livre, com ambos, em grau maior ou menor, sem seguir um esquema prévio referente a um ou ao outro. Tanto a poesia de língua inglesa quanto a de língua portuguesa são baseadas no sistema acentual-silábico, com uma diferença entre ambas: a poesia escrita em inglês tende a ser mais acentual que silábica, por

isso sua unidade métrica básica é o pé; a poesia escrita em português, por sua vez, tende a ser mais silábica que acentual, por isso sua unidade métrica elementar é a sílaba. Um exemplo de poesia estritamente silábica é a de língua francesa. Sendo assim, quando Robert Bridges, Marianne Moore, Elizabeth Daryush, Dylan Thomas, W. H. Auden, entre outros, começaram a utilizar o verso silábico no século XX, ou seja, quando eles adotaram em seus poemas uma forma que não é natural do sistema prosódico do idioma, uma das principais questões que leitores e críticos levantaram foi a seguinte: mas o verso silábico *funciona* em inglês?

Essa questão parte do pressuposto de que seria pouco provável que versos regulados apenas por sílabas pudessem ser percebidos como versos por nativos de língua inglesa, uma vez que, num idioma mais acentual que silábico, não haveria nada (pés ou acentos) que os caracterizassem como tais. Sílabas e pausas de fim de verso, que seriam os dois parâmetros de regularidade do verso silábico, não seriam suficientes para ouvidos acostumados com a prosódia do inglês. Para piorar, as pausas ainda soariam forçadas sempre que o verso gráfico não coincidissem com o verso visual. A questão é tão contundente que os autores do verbete sobre “verso silábico” da *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* chegam a perguntar se, “na ausência de um padrão métrico”, na impossibilidade de se medir os versos em termos de pés e de acentos, “o verso silábico chega mesmo a ser métrico” (PREMINGER & BROGAN, 1993: 1249). Outra objeção que se costuma levantar contra o verso silábico em inglês é que, devido ao padrão prosódico da língua inglesa, seria quase impossível escapar do acento na hora de escrever um poema no idioma. “Em inglês, o acento, como a paixão ou o assassinato, sempre vem à tona”, afirma Paul Fussell (1979:8). Na mesma direção, Roy Fuller afirma, com ironia, que o verso silábico só funciona quando dá errado; quando ele faz emergir no poema “uma límpida voz jâmbica”, que sempre aparece numa “língua tão germânica e tão acentual” (FULLER *apud* HILLYER, 2020: 4). E Timothy Steele destaca que “os poetas que escrevem poemas silábicos costumam perceber que versos com um número pouco usual de sílabas se adaptam melhor a seus objetivos” (STEELE *apud* HILLYER, *idem*: 6), já que versos tradicionais, de quatro, seis, oito ou dez sílabas tenderiam a cair no ritmo jâmbico com mais facilidade do que versos de cinco, sete, nove ou onze sílabas.

Embora as objeções levantadas contra o verso silábico em inglês sejam pertinentes, elas não estão cem por cento corretas. Como o próprio Hillyer ressalta,

a grande maioria dos versos de oito sílabas em inglês costuma, de fato, ter um recorte jâmbico (de tetrâmetros jâmbicos); mas isso não implica que mesmo os versos mais tradicionais (“de seis, oito e dez sílabas”) não possam acomodar acentos distribuídos de diversas maneiras — lembremos uma das máximas do modernismo de língua inglesa: “To break the pentameter, that was the first heave”¹¹², diria Pound no Canto LXXXI (1972:518). Além disso, o sistema métrico do inglês não é chamado de acentual-silábico por acaso:

se o acento fosse o único princípio rítmico do idioma ou fosse um princípio que subjugasse todos os outros, não seria possível explicar preferências por variações de sílabas acentuadas e não acentuadas: o número de átonas entre sílabas tônicas poderia variar livremente sem afetar a regularidade do ritmo”¹¹³ (ATTRIDGE *apud* HILLYER, 2020: 51).

O que Attridge está dizendo, *grosso modo*, é que são as sílabas que seguram os pés no sistema métrico acentual-silábico; ou seja, embora o pé seja a unidade básica do sistema, são as sílabas que o delimitam, pois elas restringem o intervalo dentro do qual uma “variação” entre tônicas e átonas pode ocorrer. Caso contrário, o número de sílabas átonas entre sílabas tônicas seria irrelevante — e nós sabemos que isso está longe de ser verdade. Se a sílaba, desse modo, é vital dentro do esquema acentual-silábico, por mais que o verso silábico em inglês possa parecer artificial muitas vezes, ele não chega a ser uma ilusão. Parece-me que uma questão importante dessa forma é que, mesmo que os acentos sempre venham à tona quando ela é utilizada — o que é típico da língua, afinal isso acontece até no verso mais livre —, eles não emergem da maneira como são esperados. Assim, o verso silábico permite ao poeta, ao mesmo tempo, fugir dos pés mais tradicionais do idioma, como o jambo, e manter algum padrão — nem que seja apenas um resquício de padrão — de regularidade rítmica nos versos. E isso é exatamente o que Auden tinha em mente, quando, na segunda metade da década de 1930, inspirado pela poesia de Marianne Moore, começou escrever com versos silábicos.

Como Auden relataria num momento posterior, ele havia se “interessado nas possibilidades do metro silábico como uma maneira de alcançar um equilíbrio entre

¹¹² “Para quebrar o pentâmetro, esse foi o primeiro esforço” (POUND, 2002: 564).

¹¹³ No original: “If stress-timing were the only rhythmic principle in English, or one that overrode all others, there would be no way of explaining the preference for an alternation between stressed and unstressed syllables: the number of nonstresses between stresses could vary freely without affecting rhythmic regularity.”

liberdade e ordem”, pois, ao mesmo tempo em que queria “afastar-se do padrão tradicional de jambos e de troqueus”, ele “não queria perder a sensação de um padrão” (AUDEN *apud* MENDELSON, 2017: 527-28) por trás de seus poemas. Esse equilíbrio entre liberdade e ordem era exatamente o que Auden havia encontrado na poesia de Marianne Moore, apesar de seu primeiro contato com a obra da poeta ter sido, digamos assim, curioso. Numa aula dedicada inteiramente à obra de Moore que ministrou como Professor de Poesia de Oxford, no final da década de 1950, Auden (1993) afirma que, embora tenha passado a nutrir uma grande admiração pela poeta, quando a leu pela primeira vez, em 1935, não entendeu absolutamente nada, pois não foi capaz de “ouvir” os seus versos. O que seu ouvido não captava era, justamente, o padrão silábico dos versos. Como ele mesmo põe em relevo¹¹⁴,

a poesia métrica, como no caso da que escreveu Moore, em que unidades tônicas são ignoradas e apenas o número de sílabas conta, é muito difícil de ser captada pelo ouvido de um nativo de língua inglesa. Um dos problemas que temos com o alexandrino francês, por exemplo, é que, por mais conhecimento que tenhamos da prosódia francesa, nosso ouvido não consegue deixar de captar a maioria dos versos alexandrinos como anapésticos, que na poesia inglesa comumente associamos à poesia diletante. Por mais que tentemos nos concentrar na seriedade de *Je le vois, je lui parle; et mon coeur... Je m'égare*, o verso nos faz lembrar *The Assyrian came down like a wolf on the fold* (*idem*:229).

Em seguida, Auden afirma que já estava familiarizado com a poesia silábica de Robert Bridges, quando começou a ler a obra de Moore; só que Moore era mais intrigante porque, enquanto Bridges restringia seus versos, alternadamente, a seis ou doze sílabas, ela estendia os seus até vinte, chegando a dividir palavras em finais de versos, a começar versos com palavras divididas, a empregar cesuras de modo indiscriminado e a rimar um ou outro verso, tudo isso, às vezes, dentro de uma mesma estrofe. Por esses motivos, Auden afirma que levou muito tempo para entender a versificação silábica; porém, quando finalmente a entendeu, Moore tornou-se uma das poetisas que mais lhe davam prazer, e ele decidiu que estava na hora de começar a escrever, ele mesmo, seus próprios poemas silábicos.

Mendelson (2017) considera que o primeiro poema bem-sucedido de Auden em versos silábicos é a famosa elegia para Freud, “In Memory of Sigmund Freud”,

¹¹⁴ As aulas de Auden como Professor de Poesia de Oxford, cargo para o qual foi nomeado em 1956, foram reunidas em *The Dyer's Hand*, livro publicado em 1962, nos EUA, pela Random House, e, no ano seguinte, na Inglaterra, pela Faber & Faber.

publicada em novembro de 1939, na revista *Kenyon Review* e, no início do ano seguinte, no livro *Another Time*. Ao contrário das primeiras experiências de Auden com a forma, que saíram ásperas, enrijecidas e artificiais, a elegia para Freud, na opinião de Mendelson, saiu perfeitamente coloquial e natural. De acordo com Hillyer (2020), a elegia foi escrita em estrofes alcaicas, de formato 11/11/9/10¹¹⁵, que Auden adaptou do modelo clássico empregado por Horácio, que, por sua vez, tem por base a forma lírica grega inventada por Alceu. É provável que Auden tenha entrado em contato com o modelo horaciano, nesse momento, por meio da poesia de Hölderlin, segundo John Fuller (2007). Em vez de tentar imitar o metro quantitativo original, feito de sílabas longas e de sílabas breves, ou de tentar recriá-lo por meio de algum padrão acentual-silábico, os poemas silábicos horacianos de Auden¹¹⁶ transpõem seus modelos originais sempre por meio de padrões silábicos. Na visão de Hillyer, a abordagem de Auden não deixa os acentos completamente de lado, o que seria impossível para a poesia de língua inglesa; mas ela faz com que “nenhum ouvido que procure escutar acentos”¹¹⁷ os identifique como tais, com algumas importantes exceções” (*idem*: 41). Auden ainda seguia mais uma regra em seus poemas silábicos horacianos: ele mesclava versos masculinos e versos femininos não rimados, embora o padrão da mistura ficasse ao sabor da ocasião. Essa mescla, por exemplo, está presente em “In Memory of Sigmund Freud”.

De acordo com Fuller, é possível que Auden só tenha metrificado a elegia para Freud após jantar com Marianne Moore e com a mãe da poeta em novembro de 1939. No dia seguinte, Auden enviaria uma carta à Moore, expressando sua admiração pelos poemas que ela havia escrito e levantando algumas questões de versificação silábica. Embora, a princípio, Auden tenha achado a poesia de Moore estranha, como vimos, com o passar do tempo ele veio a apreciar cada vez mais

¹¹⁵ “Dizem-se [alcaicos] os versos greco-latinos utilizados por Alceu para criar a *estrofe alcaica*, sendo os dois primeiros *hendecassílabos* (breve, troqueu, troqueu ou espondeu, dátilo, troqueu e longa), *eneassílabo* o terceiro (breve, troqueu, espondeu, troqueu, troqueu ou espondeu) e *decassílabo* o quarto (dois dátilos, um troqueu, e um troqueu ou espondeu)” (CAMPOS, 1978: 16)

¹¹⁶ “Auden’s Horatian syllabics”, no dizer de Hillyer (2020:42). São três as formas dos poemas silábicos horacianos de Auden: as estrofes alcaica e sáfica e o verso asclepiadeu. Acabamos de ver no que consiste a estrofe alcaica. A *estrofe sáfica inglesa* — a mais bem-sucedida das imitações inglesas das formas clássicas, na opinião de Paul Fussell (1979) —, compõe-se de três versos de onze sílabas (hendecassílabos) seguidos de um verso de cinco sílabas (pentassílabo), e a acentuação datílica ou trocaica dos hendecassílabos visa a emular o padrão quantitativo do modelo grego original, consagrado pela poeta Safo. Por fim, o *verso asclepiadeu* “deve seu nome ao poeta Asclepiades, contando um espondeu, um coriambo, dois dátilos ou um dátilo e um crético. Também há um asclepiadeu maior, que tem dois coriambos em vez de um” (CAMPOS, 1978: 26)

¹¹⁷ No original: “(...) but no ear that listens for stresses will hear them as such.”

“sua profundidade e integridade...”, chegando a declarar que “Assim como acontece com Rilke, você realmente a ‘Aplauda’”¹¹⁸ (AUDEN *apud* MENDELSON, 2017: 528). Isso não aconteceu, por exemplo, com a poesia de Robert Bridges, cujos poemas silábicos Auden descobriu por volta de 1929 e achou classicizante demais para seu gosto. Moore agradava tanto a Auden que, posteriormente, ele revelaria ter roubado muita coisa de sua obra. Um exemplo disso, como Mendelson ressalta, encontra-se nos versos repletos de *enjambements* da elegia para Freud, nos quais se desenrolam uma sintaxe típica da linguagem coloquial despretensiosa, versos em que Auden tentava moldar a técnica do cavalgamento drástico dos poemas silábicos de Moore, que “permitem e encorajam enjambements entre versos e entre estrofes”¹¹⁹ (*ibidem*). Acontece que emular Moore não era suficiente para Auden; ele necessitava de algo a mais, até porque ele não se interessava tanto assim pelas estrofes excêntricas da poeta. O que ele precisava era encontrar uma maneira particular de escrever poesia silábica; e essa maneira ocorreu-lhe pela primeira vez na elegia para Freud. Mais especificamente, na modelagem do metro silábico inovador de Moore numa forma tradicional da poesia, a estrofe alcaica do poema. A partir de então, Auden passaria a combinar em sua poesia silábica a dignidade das formas tradicionais da poesia e a intimidade de uma voz pessoal, exclusivamente sua, transformando o verso silábico, na opinião de Mendelson, num dos recursos formais permanentes da poesia de língua inglesa. Quanto às formas canônicas, o mais comum passaria a ser Auden retirá-las da tradição greco-latina, sobretudo das odes de Horácio; mas ele estaria disposto a ir até a tradição poética oriental, até o Japão, para retornar de lá com haicais e com tankas¹²⁰.

Na visão de Hannah Sullivan (2015), num ensaio em que investiga a relação entre o projeto estético de Auden e a máquina de escrever, os poemas silábicos fazem parte do que ela chama de “projeto classicizante” do poeta. Levando em consideração o fato de que Auden não escrevia na máquina de escrever¹²¹, Sullivan

¹¹⁸ No original: “‘I have come to appreciate its depth and integrity ... Like Rilke, you really do ‘Praise.’”

¹¹⁹ No original: “allows and encourages an unbroken run-on from line to line, stanza to stanza”.

¹²⁰ O *tanka* é uma das formas mais tradicionais da poesia japonesa e consiste, *grosso modo*, num poema de trinta e uma sílabas, no formato 5/7/5/7/7, que comumente versa sobre um tema da natureza.

¹²¹ No ensaio, Sullivan revela que Auden sequer revisava seus poemas na máquina de escrever. Quando muito, a máquina era um acessório que o ajudava a datilografar poemas para publicações — e só. Isso era o que acontecia em relação à escrita de poesia. No que concerne à escrita de prosa, a situação era o oposto; Auden só escrevia suas resenhas e seus ensaios na máquina, e não à mão.

vê a preferência tardia de Auden pela poesia silábica como parte de seu compromisso constante com a poesia escrita à mão. A seu ver, a poesia silábica, além de possuir antecedentes clássicos austeros, também produziria “algo grave e pendular em relação ao movimento dos cortes de verso, não possuindo nem a previsibilidade [...] das formas fixas rimadas [...] nem a leveza resoluta que alguns poemas escritos à mão do mesmo período [como os de Frank O’Hara] parecem experimentar”¹²² (*idem*:19). Continuar a escrever à mão nas décadas de 1950 e de 1960, na opinião de Sullivan, era uma maneira que Auden havia encontrado para elaborar uma poesia do modernismo tardio que era clássica e formalista, “sempre sujeita a melhoras por meio de revisões, ansiando (segundo Horácio) por permanecer nove anos dentro da gaveta”¹²³ (*idem*:21). Sullivan ainda argumenta que a forma silábica seria, “num certo sentido, uma forma para seu bel-prazer, uma camisa de força para o escritor que não oferece prazer análogo para o leitor”¹²⁴ (*idem*:19). Isso não nos deve soar estranho; afinal, vimos o quanto Auden encarava a forma poética como a regra de um jogo — o jogo da poesia.

6.3

O dístico elegíaco e suas traduções brasileiras

No tabuleiro de “In Praise of Limestone”, se a primeira regra era escrever um poema em versos silábicos, a segunda era moldar esses versos numa forma clássica. Ao dispor os dísticos do poema num formato em que o segundo verso aparece indentado na página e ao trabalhar com versos silábicos que orbitam em torno de treze e de onze sílabas, respectivamente, nos dísticos, Auden sinalizava que a estrofe de “In Praise of Limestone” era o dístico elegíaco da Antiguidade

¹²² No original: “Not only does the form have a series of austere classical antecedents, but it produces something grave and pendulous about the movement of the end of the line, having neither the predictability (and potential monotony) of traditional rhymed stanza forms (where “night” so often sets up “light,” “air” “hair,” and so on), nor the unhesitating lightness that some typewritten poems from this period seem to experiment with.”

¹²³ No original: “(...) always subject to revisionary improvement, hankering (after Horace) to stay nine years in a drawer.”

¹²⁴ No original: “(...) it is, in a sense, form for its own sake, a straightjacket for the writer that offers no corresponding pleasure for the reader.”

Clássica. Sendo assim, vejamos no que consiste essa forma; mas antes examinemos a tabela com a análise métrica do poema original¹²⁵:

Tabela 8. Análise de “In Praise of Limestone” — excerto.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	-- / - / - - / - [-] / - /	6	13 ¹²⁶
2	-- / - - / - / - - / -	4	12
3	- / - - / - / - / - / - /	6	13
4	-- / - / - - / - - /	4	11
5	- / - / - - / - / - / - /	6	13
6	- \ / / - \ - - / -	3	10
7	/ / - - / - / - - / - / -	6	13
8	- \ / - - / - / - - /	4	11
9	- / - \ - - / - - / - - / -	4	14
10	- / / - - - / - - / -	4	11
11	/ - - / - / - - - / - / \	5	13
12	-- / - - / - / - / -	4	11
13	- / - / - - / \ / - / -	5	12
14	-- / - / - - / - / - \	4	12
15	- / - - - / - - / - / - \	5	14
16	- / \ / - - - / - / - -	4	12
17	- / - / - - - / - - / - \	5	14
18	-- / - - / / - - / /	5	11
19	-- / \ - / - - - / - / -	4	13
20	- / - - / - - / - - /	4	11

Fonte: Tinelli, 2021.

Na tabela acima, os colchetes assinalam uma elisão. No encontro de duas palavras, elisão é a supressão da vogal átona final de uma delas ao contato da vogal inicial da outra. Auden era arbitrário no uso de elisões em seus poemas silábicos e adotava métodos diferentes em momentos distintos. Segundo Hillyer (2020), de modo geral, Auden ora confiava no seu próprio ouvido, ora seguia uma política rigorosa que só ele conhecia. Por causa disso, optei por não destacar, na tabela, todas as possíveis elisões do poema. O que importa é registrarmos que o contrato métrico de “In Praise of Limestone” é o dístico elegíaco. Na versificação silábica de Auden, isso equivaleria a dísticos com versos de treze e de onze sílabas respectivamente. No mais, o fato de a tabela demonstrar que os versos também possuem regularidade acentual decorre de uma característica da própria língua inglesa; quaisquer versos de treze e de onze sílabas em inglês tendem a possuir entre

¹²⁵ Por questões de espaço, apresento, neste capítulo, a tabela da primeira seção do poema apenas. A tabela completa encontra-se nos apêndices da dissertação.

¹²⁶ Auden conta as átonas finais — ele está seguindo o padrão dos versos silábicos de Marianne Moore.

seis e quatro acentos. Passemos então para o escrutínio dos versos elegíacos clássicos.

O dístico elegíaco é o metro por excelência da elegia. O termo “elegia”, que viria do grego *elegeia*, possui etimologia incerta. Segundo Geir Campos (1978), ele parece vir de uma espécie de lamento ou canto fúnebre que era acompanhado de som de flauta; por isso alguns autores ligariam o étimo grego *élegos* a “sopro de flauta”. Encontrado pela primeira vez no século VII a. C., o metro específico da elegia era chamado de *élegeion* e consistia em hexâmetros e em pentâmetros datílicos combinados em dísticos (estrofes de dois versos), “por isso mesmo denominados elegíacos, e que, no plural (*èlegéia*) constituíam o poema” (*idem*:59). Apesar de sua origem lúgubre, o metro elegíaco “foi adotado desde cedo por poetas para a expressão de sentimentos pessoais (distinguindo-se da narrativa) e para exortações e reflexões relativas a uma grande variedade de assuntos, graves ou alegres”, de acordo com verbete do *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* (1987:185). Entre os poetas que mais o utilizavam, encontram-se os gregos Tirtaios, Mímnermos, Sôlon, Calímaco, entre outros, e os romanos Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio. Rafael Falcón (2009) explica que os poetas elegíacos romanos se opunham conscientemente à épica, o que impactava no significado do dístico elegíaco, forma que, na realidade, tomava por base dois versos épicos, dois hexâmetros datílicos; só que o segundo hexâmetro de cada dístico tinha dois pés quebrados, consistindo num hexâmetro duplamente catalético, que era construído da seguinte maneira¹²⁷:

- ~ ~ | - ~ ~ | ■ || - ~ ~ | - ~ ~ | ■

Como se pode ver, o verso acima possui duas partes iguais, cada uma de dois pés e meio, separadas por uma cesura medial. Para facilitar a visualização dos pés quebrados, colori-os de azul. Esse hexâmetro datílico de dois pés cataléticos (o terceiro e o sexto) era chamado (erroneamente) de pentâmetro datílico. “Na interpretação dos romanos, era como se o dístico comesse prometendo um poema elevado, por causa do metro épico, mas quebrasse a promessa no segundo verso”, que possuía um pé a menos, “ao desfazer o ritmo grave” (*idem*:72). Os romanos

¹²⁷ No exemplo, “-” indica sílaba longa; “~” assinala sílaba breve. Na metrificação acentual-silábica, o verso quantitativo original poderia ser representado da seguinte forma: / - - | / - - | / || / - - | / - - | -.

acreditavam que o ladrão do pé do segundo verso era ninguém menos que Cupido (Eros, para os gregos), o deus do amor — “Par est inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surrupuisse pedem”¹²⁸ (OVÍDIO *apud* FÁLCON, *ibidem*). Na visão de Guilherme Gontijo, isso

explicaria que ele [o segundo verso do dístico] passasse, por uma "falha", a alterar o centro temático do poema: no lugar das batalhas bélicas, vem a *militia amoris*, as batalhas na cama, contra e com a amada. A explicação ganha força se levarmos em conta que o ritmo do pentâmetro realmente se aproxima do hexâmetro, mas nos dá a sensação de acabar antes, e com o último pé "quebrado". Mas é esse mancar que dá o ritmo encadeado do pensamento elegíaco e insere uma certa variação dentro da métrica, variação essa que consegue muitas vezes driblar o risco da monotonia (2014:507).

Gontijo é um dos grandes tradutores do dístico elegíaco em nosso idioma. Em *Elegias de Sexto Propércio*, livro publicado em 2014, o metro que ele emprega, em seus dísticos, para traduzir os hexâmetros e os pentâmetros datílicos das elegias de Propércio, é uma combinação do dodecassílabo com o decassílabo. Ambos os metros são utilizados em suas pautas acentuais mais tradicionais. Isso leva-nos a encontrar alexandrinos clássicos (6-12) e dodecassílabos hugoanos (4-8-12), assim como decassílabos heroicos (6-10) e sáficos (4-8-10). Nada disso é gratuito. No posfácio às traduções, Gontijo explica que seu objetivo, ao mesclar dois metros tradicionais de tamanhos distintos, era recriar, em português, a sensação de “coxo” do dístico original; em suas palavras, “o ritmo fica quebrado pelo fato de o segundo verso sempre ser menor e acabar antes do esperado” (*ibidem*). Além disso, ele acreditava que a repetição da posição das tônicas internas (6 ou 4-8) nos dois tipos de versos daria “uma sensação de regularidade rítmica que no texto latino é gerada pela repetição do tipo de pé estruturante (o dátilo)” (*ibidem*). Gontijo ainda explica que não estava fazendo mais que seguir a solução métrica já utilizada por da Silva Ramos para traduzir Propércio e por João Ângelo Oliva Neto, nas traduções em *Livro de Catulo*, de 1996, e em *Falo no Jardim*, de 2006. Outros tradutores, Gontijo ressalta, teriam traduzido dísticos elegíacos com versos monométricos, com tercetos (10/10/6) ou com versos longos, como no caso das traduções de Ovídio de José Paulo Paes, que usa um verso de quatorze sílabas para o hexâmetro e um de doze para o pentâmetro. Em minhas pesquisas, ainda descobri outras propostas de

¹²⁸ “O verso de baixo era igual; Cupido riu, / conta-se, e surrupiou um pé”.

tradução do dístico elegíaco para o português, como a de Rafael Falcón, que emprega o decassílabo heroico para traduzir o hexâmetro datílico e o decassílabo sáfico para recriar o pentâmetro datílico. A seu ver, em nosso idioma, o heroico seria o metro “anunciador da elevação” e o sáfico, o “verso de afetos e elocução propriamente líricos: é dizer médios” (2009:73). Ao juntar os dois num só dístico, ele buscaria recriar a sensação de “promessa” de elevação e de “quebra de promessa” do dístico elegíaco clássico, que, como vimos, promete a guerra e termina no amor. Agora que conhecemos como Gontijo e alguns de nossos melhores tradutores recriaram em português o dístico elegíaco clássico, vejamos a minha tradução de “In Praise of Limestone” e as estratégias tradutórias que adotei.

6.4

Tradução de “In Praise of Limestone”

“Elogio do calcário”

Se vem do calcário o lugar de que nós,	
Os inconstantes, sentimos saudades,	
Sem dúvida alguma o motivo é porque	
As rochas de calcário se dissolvem	
Na água. Repara nas curvas dos vales,	5
No aroma forte e cítrico de timo;	
Ao chão, no sistema secreto de grutas	
E de aquedutos; escuta as nascentes	
Que surgem por todos os lados e jorram	
Como risadas à toa, formando	10
Regatos repletos de peixe, esculpindo	
Barrancos, com falésias de refúgio	
Para a borboleta e o lagarto; examina	
Todos os detalhes desta zona	
De curtas distâncias, de bem definidos	15
Lugares: haveria alguma coisa	
Mais Mãe ou cenário melhor para o filho	
Dela, o varão assanhado que está	
Pegando uma réstia de sol sobre a rocha,	
Na mais plena certeza de que, mesmo	20
Com todas suas falhas, jamais deixará	
De ser amado; varão cujo encanto	
Se espalha por todas suas obras artísticas?	
Do simples afloramento rochoso	
Ao templo no cimo do morro, das águas	25
Da cor do cristal às fontes de mármore,	
Da vinha silvestre ao vinhedo de fato —	
São sempre ingênuos, mas nunca pequenos,	

Os passos do anelo pueril da criança, Para atrair mais atenção que o irmão.	30
Agora repara no bando rival, Que sobe e desce por todos os lados, Por entre ruelas de pedras, em duplas, Em trios e de braços dados às vezes, Mas nunca, graças a Deus, em desfile;	35
Observa todos na sombra da praça, Em pleno bate-papo, ao meio-dia, Como se conhecem o bastante, A ponto de não possuírem segredos, E são incapazes de imaginar	40
Um deus de ilibados acessos de raiva Que nunca conseguirá se acalmar Com versos bacanas ou boas trepadas: Como já estão bastante acostumados Com certo rochedo que a todos responde,	45
Nunca cobriram o rosto em respeito A alguma cratera de fúria escaldante, Difícil de aplacar; bem adequados Às necessidades locais de seus vales, Onde tudo se encontra ao alcance	50
Das mãos, os seus olhos jamais contemplaram A infinitude do espaço por entre O pente das tranças do nômade ao léu; Como nasceram repletos de sorte, Jamais colocaram os pés nos insetos	55
E fungos de uma selva, nessas formas De vida anormais, com as quais sequer temos Algo — gostamos de crer — em comum. Então quando um deles termina no lado Errado, sua maneira de pensar	60
Conserva-se a mesma de sempre; virar Cafetão, ou revender joias falsas, Ou estragar uma voz de tenor Só para delírio da plateia, São coisas que sempre acontecem conosco,	65
Salvo com os melhores e os piores De nós... Imagino que possa ter sido Por isso que os melhores e os piores Jamais resolveram ficar por aqui	70
Durante um longo período de tempo E então acabaram buscando locais Que se mostravam menos moderados, Nos quais a beleza era menos explícita, Da mesma forma que a luz era menos	75
Visível ao público e todo o sentido Da vida, mais que um hospício. “Chegai Mais perto!”, clamou a extensão de granito, “O quanto é dúbio o vosso humor, o quanto O mais carinhoso de todos os vossos	80
Beijos é fortuito, e finalmente O quanto é indelével a morte. (Futuros	

Santos fugiram, soltando suspiros).	
“Pois vinde!”, ciciaram os seixos e o barro,	
“Temos espaço para militares,	
E rios para serem domados, e escravos	85
Para erigir-vos inúmeros túmulos	
Solenes e cheios de pompa; esta terra	
É tão macia quanto a humanidade,	
E as duas carecem de algumas mudanças”.	
(Os aspirantes a César saíram	90
De cena e bateram a porta); porém	
Aqueles mais imprudentes deixaram-se	
Levar por um tipo de voz mais antiga,	
Mais fria, a murmuração oceânica:	
“Sou a solidão deste mar: não reclamo	95
E não prometo nada; e desse jeito	
Irei libertar-vos. O amor não existe;	
Só as invejas, e todas são tristes”.	
Amor, elas sempre tiveram razão,	
Todas as vozes estavam corretas	100
E ainda estão; esta terra não é	
Tudo o que parece, nem a paz	
Que existe por aqui é aquela paz	
Própria de lugares que pertencem	
À história, onde todas as coisas já foram	105
Solucionadas de uma vez por todas:	
Uma decadente e retrógrada vila,	
Com certo charme de coisas usadas,	
Que fica ligada ao restante do mundo	
Por túnel — ela resume-se a isso?	110
Não é bem assim: ela tem um dever	
Mundano, que, a despeito dela mesma,	
Não deixa de lado; ao contrário, ela põe	
Em causa tudo que as Grandes Potências	
Definem por certo; ela abala os pilares	115
De todos os direitos. O poeta,	
Que goza de enorme respeito e revela	
Que tem bastante bom senso ao chamar	
O sol de sol e sua mente de Enigma,	
Sente-se apreensivo com as estátuas	120
De mármore, já que obviamente elas negam	
Seu mito antimitológico; e estes	
Meninos de rua correndo no pórtico	
Azulejado, atrás do cientista,	
Com tanta proposta agradável, reprocham	125
Seu interesse pelas coisas mais	
Remotas da natureza: eu também	
Sou recriminado, e bem que sabes	
O quanto isso ocorre e o porquê da censura.	
Nunca perder tempo, nem ser preso,	130
E nunca ficar para trás, e jamais	
Se assemelhar àquelas criaturas	
Que sempre reagem da mesma maneira,	
Nem parecer com pedras ou com água,	
Com coisas de conduta previsível —	135

Eis as nossas preces matinais,
 Que encontram bastante consolo na música,
 Que pode ser feita onde quer que seja,
 Não cheira e é também invisível. E já
 Que precisamos encarar a morte 140
 De frente, sem dúvida estamos corretos:
 Mas se é possível perdoar os pecados,
 Se os mortos ressurgem das trevas, então
 Estas conversões cabais da matéria
 Em atletas ingênuos e em fontes recurvas, 145
 Elaboradas só para o prazer,
 Ainda pretendem dizer algo a mais:
 Os bem-aventurados não têm medo
 De expor-se, porque não têm nada a esconder.
 Amor, eu não sei nada de nenhum 150
 Dos dois, porém sempre que tento pensar
 Em um amor sem defeitos ou na vida
 Que sei que terei pela frente, o que escuto
 Resume-se ao rumorejo de rios
 Que correm por baixo da terra, e o que vejo 155
 É uma paisagem de pedras calcárias.

Quando Gontijo traduz os versos elegíacos de Propércio para o português, uma dificuldade que ele encontra é como recriar um metro quantitativo¹²⁹ num sistema prosódico acentual-silábico. A praxe, nesses casos, é traduzir com formas tradicionais do idioma, como vimos, transpondo as sílabas longas e breves originais em padrões de sílabas tônicas e átonas. Quando Auden, em inglês, escreve dísticos elegíacos em *versos silábicos*, a dificuldade que ele encontra é ainda maior; ele não só usa uma forma que não pertence ao sistema prosódico do inglês, como também a recria num sistema prosódico que é, ao menos em parte, estranho à prosódia do inglês. Como não poderia deixar de ser, levando em consideração tudo que vimos do verso silábico até agora, a estranheza da forma é uma característica fundamental de “In Praise of Limestone” e de qualquer outro poema silábico escrito em língua inglesa. Isso levanta uma questão de vital importância para o tradutor de língua portuguesa do dístico elegíaco de Auden, um dístico *silábico em inglês* — reparem: não estou falando da forma clássica, greco-latina, desse verso —: como traduzir a

¹²⁹ O sistema prosódico quantitativo, característico da versificação grega, que foi posteriormente emulada pelos romanos, “tem por base morfológica a quantidade (ou duração) das sílabas, geralmente organizadas em pés ou metros” (CAMPOS:137). A quantidade, por sua vez, “é o tempo de prolação de um fonema ou grupo de fonemas (...). Na versificação greco-latina, por exemplo, a sílaba longa teria a duração de duas breves, tomando-se por escopo o tempo de prolação da vogal, visto que as consoantes (excetos nos casos bem marcados das momentâneas e contínuas) têm duração difícil de especificar. Nas línguas românicas, em que as sílabas ou pelos menos as vogais têm igual duração, as tônicas substituem as longas e as não-acentuadas ficaram no lugar das breves” (*ibidem*).

estranheza da forma original? De cara, por exemplo, o tradutor não poderá seguir Gontijo nem grande parte dos tradutores brasileiros dos versos elegíacos clássicos; afinal, se ele recriar a forma de Auden em dodecassílabos e em decassílabos, metros canônicos da poesia de língua de portuguesa, sua tradução vai soar tão natural quanto um poema de Camões. Outra característica de relevância do dístico elegíaco — tanto faz ser o clássico ou o de Auden — é o fato de seu ritmo ser ternário. Por mais que a forma clássica apresente pés quebrados e permita variações internas, seu andamento métrico padrão é ternário, por conta dos dátilos (/ - -). Os dísticos de Auden, não obstante certa liberdade métrica que possuam, também pendem para o compasso de três tempos iguais, sobretudo para o do ritmo anapéstico (- - /), o que permite a Auden fugir do andamento binário e jâmbico típico da prosódia do inglês; e a fuga do jambo era importante para ele, como sabemos. Sendo assim, uma segunda questão importante surge para o tradutor do poema de Auden: como traduzir, além da estranheza, o ritmo ternário do original?

Foi meditando nessas questões e na história das formas poéticas de nosso idioma que decidi que a minha tradução dos dísticos de “In Praise of Limestone” seria moldada, acima de tudo, nos antigos *metros de arte maior* da lírica galego-portuguesa. De acordo com Segismundo Spina (2003), os metros de arte maior são eneassílabos, decassílabos e hendecassílabos de estruturas rítmicas anapésticas ou datílicas. São também conhecidos como *versos de gaita-galega*, “pois as *muiñeras* (canções de moinho) eram executadas com um acompanhamento de gaita de foles, e os metros de que se serviam [versos de nove, dez e onze sílabas, com ritmo anapéstico ou datílico] passaram a denominar-se versos de gaita-galega” (*idem*:54). O metro de arte maior foi o metro por excelência da poesia culta do século XV em toda a Península Ibérica, e, de acordo com Spina, permanece até hoje na poesia popular galega; em Portugal, no entanto, praticamente deixou de existir. De acordo com Rodrigues Lapa, esse metro parte da existência de dois tipos métricos, ambos vigentes “nos velhos cancioneiros e até, no século XV, numa mesma composição poética: o hendecassílabo acentuado na 5ª e na 8ª e o decassílabo, na 4ª e na 7ª” (LAPA *apud* SPINA, *idem*:50), duas medidas diferentes que se identificam pelo ritmo perfeitamente anapéstico. O decassílabo acentuado na 4ª e na 7ª sílabas viria a ser chamado de *decassílabo de arte maior* ou *decassílabo gaita-galega*, por causa de seu ritmo anapéstico regular. Na visão de Spina, o único acento verdadeiramente fixo nesse decassílabo é o da 7ª sílaba; além disso, ele deve apresentar no mínimo

dois e no máximo três segmentos anapésticos. Esses detalhes ampliam as possibilidades de realização métrica do decassílabo de arte maior, que pode então assumir os seguintes tipos: 1-4-7-10; 2-4-7-10; 4-7-10; 2-5-7-10.

Voltando para a tradução, estes são os metros de arte maior com que trabalhei: 1. *hendecassílabo anapéstico* (2-5-8-11); 2. *decassílabos de arte maior ou gaita-galega* (1-4-7-10; 2-4-7-10; 4-7-10; 2-5-7-10); 3. *eneassílabos* (1-5-9; 3-6-9). Ao trabalhar com esses metros, minha intenção era reproduzir tanto a estranheza quanto o ritmo ternário dos dísticos silábicos de Auden, já que os metros de arte maior da tradução, como vimos, não apenas caíram em desuso na poesia culta de língua portuguesa, o que os fazem soar estranhos a nossos ouvidos modernos, mas também tendem a possuir andamento anapéstico ou datílico. Ainda sobre a estranheza dos metros de arte maior, destaco que esses metros apresentam, no mais das vezes, acentuação em sílabas ímpares; assim, quando os emprego na tradução, estou conscientemente entrando em desacordo com o caráter geral de nossa versificação, que é orientado para a acentuação nas sílabas pares. Feitas essas considerações, chamo atenção para o fato de que esses não são os únicos metros empregados na tradução. Na tentativa de escapar da monotonia de um ritmo perfeitamente ternário, algo que não existe nem no dístico elegíaco clássico, nem no dístico de Auden, decidi mesclar, sempre que possível, os metros de arte maior com nossos metros nacionais por excelência, os decassílabos heroico (6-10) e sáfico (4-8). E para garantir que os primeiros versos dos meus dísticos tivessem sempre uma sílaba a mais que os segundos, de modo a reproduzir um aspecto essencial da forma clássica e da de Auden, sempre que um hendecassílabo assume a primeira posição no dístico, um decassílabo ou um eneassílabo preenche a segunda¹³⁰; quando é o decassílabo que ocupa a primeira posição, quem vem logo em seguida é o eneassílabo. Entre todas as combinações de metros da tradução, a predominante é a do hendecassílabo anapéstico com decassílabos de arte maior ou com decassílabos tradicionais. Creio que a tabela com a análise métrica da primeira seção da tradução vá deixar tudo mais claro:

¹³⁰ Nesse caso, a diferença passa a ser de duas sílabas. Acredito que isso não chega a ser um problema, levando em consideração que apenas quatro dísticos, entre os setenta e oito da tradução, misturam hendecassílabos com eneassílabos.

Tabela 9. Análise de “Elogio do calcário”.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
2	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
3	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
4	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
5	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
6	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10	10
7	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
8	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
9	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
10	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
11	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
12	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
13	- - \ - / - - / - - / -	(3)-5-8-11	11
14	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
15	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
16	- / - - - / - / - / -	2-6-8-10	10
17	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
18	/ - - / - - / - - /	1-4-7-10	10
19	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
20	- - / - - / - - - / -	3-6-10	10
21	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
22	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
23	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
24	- / - - \ - / - - / -	2-(5)-7-10	10
25	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
26	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10	10
27	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
28	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
29	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
30	- - - / - - - / - /	4-8-10	10

Fonte: Tinelli, 2021.

Duas coisas saltam aos olhos desde o momento em que observamos minha tradução pela primeira vez: ela possui não apenas versos mais curtos, mas também um número maior de versos que o poema original. Isso é simples de explicar. O inglês, com seu caráter monossilábico, é uma língua mais condensada que o português, por isso versos em inglês traduzidos para o português tendem a se alongar mais que seus originais; em tese, isso poderia ter-me induzido a traduzir os versos de treze e de onze sílabas de Auden com versos mais longos; só que, como optei por versos ainda menores que os originais — meu maior verso, o hendecassílabo, é do tamanho do menor verso de Auden —, naturalmente precisei aumentar o número de versos da minha tradução, para conseguir recriar todas as informações semânticas e as imagens do original. Assim, os noventa e seis versos de “In Praise of Limestone” foram recriados em cento e cinquenta e seis versos em

“Elogio do calcário”. Posso garantir que não houve quase nenhuma embromação na tradução, apesar de ela ser cerca de cinquenta por cento maior que o poema de Auden. Sendo franco, acredito que a liberdade de trabalhar com um número maior de versos aproximou ainda mais do original o meu texto. Bom — tudo isso levanta a seguinte questão: já que o inglês é assim, e o português é assado, por que não utilizei versos mais longos na minha tradução?

De fato, está aí algo que eu poderia ter feito. De acordo com Spina (*idem*), nossa tradição poética, a poesia românica, conhece medidas mais longas, que ultrapassam o verso de doze sílabas, o qual, normalmente, consideramos ser o mais extenso do português. Na realidade, versos de treze, quatorze, quinze e dezesseis sílabas foram usados com parcimônia no passado, quase sempre acompanhados de metros mais curtos, e eram suscetíveis de decomposição em metros menores. O verso de dezesseis sílabas, por exemplo, era encarado como a conjunção de dois versos de oito sílabas. O de quinze, ainda mais antigo que o de dezesseis, era formado da soma de um verso de sete com outro de oito sílabas e não raro era associado com o de onze sílabas. Essa combinação, diga-se de passagem, chegou a passar pela minha cabeça enquanto eu traduzia “In Praise of Limestone”. Em razão de sua acentuação em sílabas ímpares, o verso de quinze sílabas, assim como o de onze, também destoa do caráter geral de nossa poesia, de acentuação em sílabas pares. Por causa disso, é provável que uma combinação dos dois produzisse a estranheza que busquei alcançar na tradução. De índole prosaica, graças a seus tamanhos, é possível que eles acomodassem bem a dicção coloquial e modesta do poema de Auden, dicção que paulatinamente ganha intensidade nos longos períodos do texto, à moda de Henry James. A verdade é que poderíamos passar horas aqui levantando os prós e os contras de uma tradução de “In Praise of Limestone” em metros longos; esse, no entanto, não é meu objetivo. Para encerrar o assunto e para ser honesto, só pensei em traduzir o poema de Auden em metros mais longos quando já estava no meio do caminho da tradução. Quem sabe eu não faça o teste no futuro, para ver no que vai dar?

José Paulo Paes, que fez a única tradução de “In Praise of Limestone” que fui capaz de encontrar em minhas pesquisas, traduziu o poema em versos longos; só que em versos *livres* longos, que vão de dez até vinte e quatro sílabas. Sua tradução, “Em louvor do calcário”, publicada na antologia de poemas de Auden que ele editou e traduziu ao lado de João Moura Jr. e que foi publicada pela Companhia

das Letras, como já vimos, ignora por completo a forma do poema de Auden, à semelhança de sua tradução de “Musée des Beaux Arts”, que analisamos. Ao menos, Paes, bom tradutor que é, foi bem-sucedido na reprodução do conteúdo, das imagens e da dicção do poema de Auden. “Em louvor do calcário” pode ser considerada então uma boa tradução *literal* de “In Praise of Limestone” — e só.

Por último, algumas palavras sobre o estilo de “In Praise of Limestone”. Muito do prosaísmo e do tom horaciano do poema passa pela sintaxe e pela linguagem. Embora os versos do poema de Auden corram límpidos e soem coloquiais na maior parte do tempo, eles estão longe de apresentar as frases curtas, incisivas e desenleadas típicas de poemas modernistas que visam a retratar a fala cotidiana ou daquela prosa telegráfica e pontilhada que anseia por aproximar-se da realidade das ruas. Se, no dizer de Othon Moacyr Garcia (2012), o que caracteriza o estilo moderno é a brevidade da frase, predominantemente composta de períodos curtos e de orações coordenadas, o estilo de Auden, em “In Praise of Limestone”, está mais para o estilo clássico, “torneado e envolvente, austero e cerimonioso” (*idem*:126), do que para o moderno. Apesar disso, o estilo do poema silábico de Auden é moderno. Embora, como havia feito no longo discurso de Caliban em *The Sea and the Mirror*, Auden aproxime a feição estilística de sua frase da prosa tardia de Henry James, prosa de frase labiríntica, em que orações subordinadas desfilam em cascata, inserindo-se umas nas outras, criando uma espécie de suspense sintático que só termina quando o período acaba, ele, Auden, não incorre, nem de longe, em “In Praise of Limestone, nos excessos estilísticos de James. No geral, Auden é direto no poema; seus longos períodos compostos por subordinação, por exemplo, raramente, como poderia dizer Othon M. Garcia, assumem estrutura “labiríntica”; Auden normalmente utiliza a pontuação para dividir a estrutura interna dos períodos, o que os impede de degingolar em frases caudalosas e confusas a perder de vista. Além de tudo isso, ele escreve numa linguagem clara e fluente, coloquial mesma. Características como essas suavizam a dicção do poema e dão a suas frases um feitiço de frase moderna. E desse modo, a sintaxe bem elaborada, mas não sofisticada ou adornada, parece casar-se muito bem com a forma clássica, mas não obsoleta, do poema. Evidentemente, procurei levar tudo isso em consideração ao traduzir “In Praise of Limestone”, respeitando não apenas a pontuação, mas também o arranjo interno de seus períodos, os traços particulares de suas frases.

6.5

Pós-escrito

Durante o período italiano da vida de Auden, muita coisa, claro, aconteceu. Além de cultivar feijões e ervilhas e de virar dono de gatos; além de aproveitar os outonos e os invernos em Nova Iorque para dar aulas e para trabalhar como crítico literário e como editor, gerando a renda que sustentaria seus verões em Ísquia; além de acompanhar os ensaios de *Rake Progress* e de participar, no dia 11 de setembro de 1951, da première dessa ópera de três atos de Igor Stravinsky cujo libreto ele, Auden, havia escrito em parceria com Chester Kallman; além de pedir Thekla Pelletti em casamento no verão de 1952; além de perder a amizade de Benjamin Britten, um dos maiores compositores britânicos do século XX; além de publicar, em fevereiro de 1955, o livro de poemas curtos *The Shield of Achilles*; além de ver seu rosto enrugar a tal ponto que Stravinsky afirmaria que, em breve, seria necessário que alguém o polisse para que as pessoas pudessem ver a quem pertencia; além de ter sido nomeado Professor de Poesia de Oxford em 1956, sucedendo ao amigo Cecil Day-Lewis; além de perder seu pai; de começar a sofrer de problemas de pé, por conta de seus calos; de ter recebido um vultoso prêmio literário italiano em reconhecimento de sua reputação internacional como poeta; além de tudo isso e de muitas outras coisas, durante o período italiano de sua vida, Auden foi feliz.

Em posse dos \$33,000 do prêmio literário que recebeu, ele chegou a pensar em comprar a casa que alugava em Ísquia, segundo Carpenter (2010); mas após seu senhorio se dispor a vendê-la por um preço impensável e também por conta de inúmeros outros motivos, alguns de cunho pessoal, como o fato de que o sol mediterrâneo poderia ter contribuído para o enrugamento precoce e extraordinário de seu rosto, outros de ordem local, como um desentendimento que teve com Giocondo, seu caseiro e também parceiro sexual esporádico, desentendimento que se tornou o principal assunto da pequena comuna de Forio — após, então, tais eventos pessoais e locais, no verão de 1957 Auden enviou uma carta para a filha de sua amiga austríaca Hedwig Petzold, que morava em Viena, pedindo-lhe que o ajudasse a encontrar uma casa de veraneio na Áustria, uma casa que pudesse ser um recanto para sua velhice. O imóvel seria adquirido em outubro de 1957, e no outono

do ano seguinte ele e Chester Kallman passariam sua primeira temporada na vila de Kirchstetten, naquele que foi o único imóvel que Auden conseguiu comprar em toda sua vida. O verão de 1958 marcou a última vez em que Auden esteve em Ísquia, na Itália. Para selar sua despedida da ilha e do estilo de vida mediterrâneo, ele escreveu o poema “Goodbye to the Mezzogiorno” e dedicou-o a Carlo Izzo, que, de acordo com Carpenter, havia traduzido algumas de suas obras para o italiano. No poema, Auden reafirma seu caráter incorrigivelmente inglês e conclui que, quando uma pessoa como ele passa muito tempo num lugar como o sul da Itália, o resultado poderia ter sido negativo; o poema, contudo, “termina com uma declaração de gratidão ao sul [da Itália] por tudo que a região havia a dado a ele, Auden”¹³¹ (*idem*:388):

... embora não seja possível lembrar-se
Sempre do motivo exato por que se foi feliz,
Não dá para esquecer que isso aconteceu¹³².

(AUDEN *apud* CARPENTER, *ibidem*)

¹³¹ No original: “(...) yet it ended with a declaration of gratitude to the South for what it had given him.”

¹³² Tradução minha. No original: “... though one cannot always / Remember exactly why one has been happy / There is no forgetting that one was.”

Conclusão

Bless what there is for being
W. H. Auden

Num ensaio sobre escrever, Auden observou:

No decorrer de muitos séculos, determinados meios de economizar tempo vêm sendo introduzidos na cozinha mental — álcool, café, tabaco, benzedrina, etc.; no entanto, tais processos são um tanto brutais, falham com frequência e podem fazer mal ao cozinheiro. O processo de composição literária no século XX d.C. é basicamente o mesmo que era no século XX a. C.: praticamente todo trabalho é feito à mão¹³³. (AUDEN, 1993: 24)

Auden, sabemos, escrevia à mão. Como Carpenter (2010) demonstrou, os hábitos de escrita do poeta não mudaram muito entre 1920 e 1970: ele escrevia na página direita de seu caderno, fazia revisões no verso dela, datilografava uma cópia de boa qualidade, revisava-a antes da publicação em livro ou em revista e, com frequência e de maneira notória, antes da publicação em livros posteriores. Não há nenhuma evidência de que Auden usasse a máquina de escrever como instrumento para a escrita do primeiro rascunho. A máquina serviu-lhe como um instrumento apenas para produção de cópias de qualidade e para escrita de textos em prosa, como ensaios e resenhas. De acordo com Sullivan (2015), rascunhar à mão e logo após datilografar, nas décadas de 1950-60, era considerado um trabalho artesanal, lento, deliberado e às vezes retrógrado. Em contrapartida, escrever diretamente na máquina significava algo fluido, espontâneo, improvisado e não necessariamente criterioso.

O caso de Auden é intrigante. Ao contrário dos grandes poetas modernistas, que eram, acima de tudo, revisores pré-publicação, Auden era um revisor pós-publicação. Como vimos na introdução deste trabalho, isso decorria de seu processo lento de reavaliação e de autocrítica. Para Sullivan, a opção de Auden de manter-se

¹³³ Tradução de José Roberto O'Shea.

fiel ao lápis e à caneta fazia parte de uma decisão estética mais complexa, ligada a seu interesse, entre outras coisas, por um domínio das formas tradicionais da poesia. Contra a espontaneidade e antirromântico, Auden escrevia à mão para se concentrar na versificação e na técnica, pois via-se como um artesão do verso — artesão dentro dos limites da sinceridade e da verdade, como se sabe. Nos aforismos do poema em prosa “*Dichtung und Wahrheit*” (Poesia e Verdade), título retirado da autobiografia de Goethe, Auden escreve:

II

De qualquer poema escrito por outra pessoa, minha primeira exigência é que ele seja bom (quem o escreveu possui importância secundária); de qualquer poema escrito por mim, minha primeira exigência é que ele seja genuíno, reconhecível, como minha caligrafia, como se tivesse sido escrito, para o bem ou para o mal, por mim. (Quando se trata de seus próprios poemas, as preferências de um poeta e aquelas de seus leitores talvez se sobreponham, mas é raro coincidirem.)

III

Mas este poema que gostaria de escrever agora não deveria ser apenas bom e genuíno: se é para me satisfazer, também deve ser verdadeiro.

Leio um poema de outra pessoa em que ele faz uma despedida lacrimante de sua amada: o poema é bom (me emociona igual a outros bons poemas) e genuíno (reconheço a “caligrafia” do poeta). Então descubro numa biografia que, quando o escreveu, o poeta estava de saco cheio da garota, mas fingia chorar para não a magoar ou para evitar uma cena. Essa informação afeta minha apreciação do poema? Nem um pouco: não o conhecia pessoalmente, e sua vida privada não me diz respeito. Ela afetaria minha apreciação se eu mesmo tivesse escrito o poema? Espero que sim¹³⁴ (CP 2007: 647).

Espero ter sido capaz de apresentar nesta dissertação aspectos importantes da arte poética de W. H. Auden — arte formal e moral — e de sua trajetória de vida. Minha intenção era que a dissertação refletisse a maneira como Auden via a si

¹³⁴ No original: “II – Of any poem written by someone else, my first demand is that it be good (who wrote it is of secondary importance); of any poem written by myself, my first demand is that it be genuine, recognizable, like my handwriting, as having been written, for better or worse, by me. (When it comes to his own poems, a poet’s preferences and those of his readers often overlap but seldom coincide.)

III – But this poem which I should now like to write would not only have to be good and genuine: if it is to satisfy me, it must also be true.

I read a poem by someone else in which he bids a tearful farewell to his beloved: the poem is good (it moves me as other good poems do) and genuine (I recognize the poet’s ‘handwriting’). Then I learn from a biography that, at the time he wrote it, the poet was sick to death of the girl but pretended to weep in order to avoid hurt feelings and a scene. Does this information affect my appreciation of his poems? Not in the least: I never knew him personally and his private life is no business of mine. Would it affect my appreciation if I had written the poem myself? I hope so.”

mesmo como poeta: como alguém em perfeito domínio da técnica da poesia, com acesso completo a um vasto repertório de formas poéticas tradicionais, e fortemente ligado à vida, ao mesmo tempo. Examinando, por meio da tradução, detalhes da “ordem formal” do projeto estético de W. H. Auden, procurei, então, responder a duas perguntas: 1. *Como traduzir a curiosa fauna prosódica de W. H. Auden?* 2. *Que tipo de cara existe por trás dos poemas traduzidos?* — duas questões parecidas com as que Auden se fazia sempre que lia um poema. As respostas encontram-se no próprio corpo desta dissertação. À medida que os capítulos são lidos, mais transparentes elas ficam, creio. A resposta da primeira pergunta é a mais simples: o melhor jeito de traduzir Auden é *criar uma fauna prosódica na tradução correspondente à original e, no mínimo, tão curiosa quanto*. A segunda resposta é mais complexa. Apenas um trabalho de maior fôlego seria capaz de ampliar o pequeno retrato em branco e preto de Auden que produzi nesta dissertação. Nesse retrato, vimos o *poeta-artesão* e o *poeta-homem-comum*, alguém para quem a forma significava *quase* tudo — mas não tudo. Ela só não era tudo porque, na visão de Auden, a poesia não se resumia à técnica; *a poesia resumia-se à vida*. É por isso que os temas dos poemas traduzidos são o amor, o tempo, o sofrimento, a angústia, o corpo — acima de tudo: *a condição humana*. À guisa de recapitulação, vejamos o que foi feito em cada capítulo da dissertação.

No capítulo dois, encontra-se a fundamentação teórica deste trabalho. Como foi visto, filio-me a posições desenvolvidas, principalmente, por Haroldo de Campos e por Paulo Henriques Britto, para embasar minha prática tradutória. Nesse sentido, defendo a possibilidade e a necessidade de se traduzir poesia em todos os seus aspectos. E vejo a tradução poética como uma arte, que tem por base um método rigoroso de análise e de tradução de poemas. Nessa perspectiva, acredito que a tradução e a crítica de poesia estão diretamente relacionadas à atividade criativa, na medida em que o poema traduzido sob tais bases é um objeto estético, assim como o poema original. Isso significa que creio numa prática tradutória capaz de produzir textos que não apenas dão a seus leitores a impressão de que estão lendo o texto original, mas que também podem ser vistos como obras de arte *relativamente* autônomas: como poemas que, embora sejam traduções, podem existir por conta própria no ambiente linguístico em que estão inseridos.

Guiado por PHB (2012) e por leituras individuais, busquei apresentar os fundamentos das minhas ideias, colocando-as em contraste com outras posições relevantes no campo da tradução de poesia, com intuito de delinear esse campo e de demonstrar sobre que bases assento minha prática como tradutor. Além disso, procurei apresentar o desenvolvimento da teoria de tradução poética no Brasil, acompanhando de perto o estudo de Álvaro Faleiros (2012) sobre o tema. Com isso, vimos posturas importantes na discussão sobre tradução de poesia, posturas que, de um lado, são contra a tradução poética e, de outro, são completamente a favor. Também pudemos ver de que maneira a jovem teoria de tradução poética no Brasil, com base na produção dos irmãos Campos, se desenvolve em torno da defesa da tradução de poesia em todos os seus aspectos, dedicando uma atenção especial a questões de forma. É com os autores dessa recente tradição que este trabalho dialogou, sobretudo com Haroldo de Campos e com Paulo Henriques Britto, como procurei deixar claro.

No capítulo três, a intenção foi traduzir um poema de Auden que revelasse um traço fundamental de seu projeto estético: o trabalho com a tradição popular da poesia de língua inglesa. Mais especificamente, com o *light verse* e com a forma de balada. Com isso, examinamos o quanto Auden possuía uma visão terra a terra de poesia, que o levava a colocar, em pé de igualdade, a poesia séria e a ligeira. Em relação à poesia ligeira, vimos o lugar de destaque que ela ocupou na produção poética de Auden e a maneira como foi trabalhada em sua poesia, no decorrer dos anos. Em paralelo, foram passados em revista detalhes importantes da biografia do escritor, como sua participação voluntária na Guerra Civil Espanhola, que teve impacto nos poemas que produziu em 1937, incluindo “As I Walked Out One Evening”.

Ao olhar de perto esse poema, estudamos a forma e os metros de balada, levando em conta a história da balada e sua importância para a poesia de língua inglesa, o que nos permitiu constatar a maneira como Auden renova essa forma popular em seu poema, por meio da leve subversão de alguns de seus atributos constitutivos. Quando chegou a vez do escrutínio da minha tradução do poema, fizemos um mergulho na tradição popular da poesia de língua portuguesa, a fim de encontrar as formas ideais para traduzir a balada de Auden. Encontramos essas

formas na quadra, estrofe matriz do raciocínio poético dos trovadores populares, e no redondilho, metro popular por excelência na história de nossa poesia.

Ao escolher a forma de balada para seu poema, Auden parece querer dizer que o formato de canção é o mais adequado para transmitir uma sabedoria popular. A verdade é tida como um lugar-comum, assim como a própria batida da canção, o meio metro, composto, como sabemos, de trímetros jâmbicos. É como se Auden dissesse que a verdade não é um conhecimento que pertence apenas a uma elite. É algo que está lá fora, nas ruas de Birmingham, onde o poema é encenado, e que toca a todos. Entre a voz do namorado e a dos relógios, entre a ingenuidade do amor romântico e a verdade desoladora do Tempo, Auden oferece-nos uma consolação: a promessa ambígua de que o amor é possível, desde que reconheçamos nossas limitações, nossos corações de impostor.

No capítulo quatro, busquei traduzir mais um poema central na obra de W. H. Auden. Como foi visto, “Musée des Beaux Arts”, composto em Bruxelas, no fim de 1939, e publicado sob esse título em *Another Time*, no início do ano seguinte, pertence a um momento crucial da vida do poeta: a emigração para os EUA ao lado de seu amigo e parceiro de escrita Christopher Isherwood. Na “América”, Auden obteve, em 1946, a cidadania norte-americana, tornando-se, oficialmente, um cidadão dos EUA. No poema, Auden aborda os temas da presença do sofrimento na vida cotidiana e da indiferença humana em relação a ele — dois temas consideravelmente pertinentes num mundo que estava às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Ao examinar o modo como Auden trabalha com a forma do poema, forma em que mimetiza aspectos do conteúdo do texto, observamos o quanto seu trabalho formal está diretamente associado a sua visão de poesia; ao fato de que, a seu ver, cabe à poesia chamar nossa atenção para o que está acontecendo em nosso entorno, para o presente, para as coisas que importam, para os outros e para a vida, sem nos deixar perder de vista o quanto o passado pode ampliar nossa consciência do presente.

Em termos de forma, vimos como o uso da rima no poema se aplica a essa concepção de poesia, já que uma das funções das rimas (quase) imperceptíveis parece ser despertar nossa atenção, quando as percebemos, para nossa própria indiferença quanto ao sofrimento alheio. Os traços da historicidade da rima, ainda por cima, dialogam com a tradição que é resgatada no poema por meio da écfrase,

tradição que finca raízes nas culturas clássica, popular e religiosa. Além da rima, examinamos não apenas no que consiste o verso livre, mas também — o que é ainda mais importante — o que Auden pensava a respeito dessa forma. E, com base na noção de contraponto, de Hartman, foi feita uma análise detida do uso do verso livre em “Musée des Beaux Arts”. Quanto a minha tradução, a adoção de um metro fantasma de base decassilábica na recriação do poema de Auden levou-nos a examinar essa forma clássica da poesia nacional que é o decassílabo. Ao final, busquei tecer comentários sobre questões de linguagem do poema, como sua sintaxe, seu prosaísmo e sua vocação ensaística.

O capítulo cinco foi destinado à tradução de um pequeno excerto de *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, obra publicada em 1947. O objetivo era acompanhar o trabalho de Auden com o verso anglo-saxão. Vimos que Auden entrou em contato, pela primeira vez, com a poesia anglo-saxã quando trocou o curso de Biologia pelo de Inglês em Oxford, em meados da década de 1920. Tão grande foi seu entusiasmo pela descoberta que logo passou a incorporar elementos dessa poesia em sua obra poética, o que trouxe um ímpeto inovador e um matiz acridoce para seus poemas. A poesia do inglês antigo viria a ter uma influência duradoura em seu projeto estético. Em seguida, passamos para o exame de características relevantes de *The Age of Anxiety*, último e mais ambicioso poema longo de Auden. Dando sequência a explorações feitas em “For the Time Being” e em “The Sea and the Mirror”, Auden explora a condição humana de um ponto de vista psicológico, tomando como ponto de partida não mais a religião ou a arte, mas a consciência interior. Assim, coloca quatro personagens solitários e estranhos entre si num bar de Nova Iorque, em época de guerra, para que possam, no compartilhamento de suas angústias, encontrar alguma espécie de conforto — conforto semelhante ao que ele mesmo conheceu quando trabalhava como professor na Downs School, em 1933, numa experiência que chamou de Visão de Ágape e registrou em “Out on the lawn I lie in bed”.

Em *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, Auden busca deslindar nossa teatralidade, que é espelhada na própria forma do poema. Por causa disso, escreveu o poema em versos aliterativo-acentuais, de origem anglo-saxã, que fazem o texto soar arcaico e artificial. Aliás, o caráter artificioso e ornamental do poema é assinalado desde seu subtítulo; a écloga de Auden é barroca porque se afasta do

estilo humilde de suas origens clássicas e se aproxima do estilo maneirista do século XVI. Após breve exame do gênero pastoril, então, estudamos o verso anglo-saxão, mediante exemplo retirado de *Beowulf*. Em seguida, o escrutínio do verso de *The Age of Anxiety* revelou-nos que o trecho do poema selecionado para tradução foi escrito em versos eneassílabos aliterativo-acentuais, mescla de prosódia anglo-saxã com prosódia românica, que aparece apenas na primeira parte do poema. Nas outras cinco, predomina o verso do inglês antigo. Outra característica fundamental que vimos do verso de Auden é o uso consciente da cesura, algo que vem da versificação anglo-saxã.

No exame da tradução do excerto, procurei ressaltar diferenças entre a prosódia de língua inglesa e a de língua portuguesa, para justificar as escolhas adotadas na tradução. A primeira foi o uso flexível do metro, que vai do eneassílabo ao hendecassílabo. Depois, a recriação das aliterações por assonâncias e, por fim, o uso consciente da cesura. Com isso, encerramos o estudo do poema e da tradução. Por mais que ainda mantivesse residência nos EUA durante muitos anos, Auden, em 1947, ano da publicação de *The Age of Anxiety*, chegava ao fim do período norte-americano de sua vida. A partir de 1949, após visitar a Itália, pela primeira vez, no ano anterior, ele passou a veraneiar na ilha de Ísquia, na Baía de Nápoles, e tanto sua vida quanto sua obra entraram em nova fase, no chamado período italiano.

No capítulo seis, foi a vez de examinar a tradução de “In Praise of Limestone”, poema que inaugura o período italiano de Auden e que exemplifica seu importante trabalho com a poesia silábica, motivos por que foi selecionado para ser traduzido. O período italiano da vida e da obra de Auden durou cerca de uma década, de 1949 a 1958, intervalo de tempo em que ele veraneou na comuna de Forio, em Ísquia, após ter visitado a ilha pela primeira vez em 1948. Foi nesse ano que Auden escreveu seu poema de louvor ao calcário, tamanho foi o impacto que a região mediterrânea teve desde o início em seu espírito. O impacto foi também duradouro e passou a repercutir nos poemas que começou a escrever a partir de 1948, marcados, como vimos, por um estilo moldado sobretudo na poesia de Horácio. Esse novo estilo também decorria da busca de Auden de uma maneira de escrever mais adequada aos tempos de pós-guerra e de sua vontade de não seguir imitando a si mesmo.

Bonito e singelo, o elogio de Auden para o calcário, escrito em versos silábicos de treze e de onze sílabas pareados em dísticos elegíacos, é um poema sobre duas paisagens: uma paisagem que mescla elementos das minas de chumbo da infância de Auden com características da ilha de Ísquia e outra que alegoriza o corpo humano. Mais especificamente, o corpo feminino, maternal. Desse modo, é tanto um lugar povoado por pessoas comuns, onde a vida cotidiana pode acontecer, livre de excessos, quanto o próprio corpo feminino, visto em sua relação com a existência humana; corpo que gera e sustenta a vida e que nos aproxima da bem-aventurança, chegando a ser visto, no poema, como um retrato da ordem divina e universal.

Diante do desinteresse da crítica de língua inglesa pelo verso silábico em inglês, foi feito um levantamento das principais objeções levantadas contra ele e de contra-argumentos significativos a seu favor. Em seguida, vimos a importância da poesia silábica de Marianne Moore para o projeto estético de Auden e a produção de “In Memory of Sigmund Freud”, o primeiro poema silábico bem-sucedido de Auden. Foi ao elaborar a elegia para Freud que o poeta encontrou sua própria maneira de trabalhar com versos silábicos. Na visão de Sullivan (2015), os poemas silábicos de Auden faziam parte de um “projeto classicizante”, que possuía relação íntima com o fato de que Auden escrevia à mão, e não na máquina de escrever.

Ao examinar minha tradução de “In Praise of Limestone”, vimos que a mancha gráfica do poema apontava para a forma clássica do dístico elegíaco, o metro por excelência da elegia; por isso olhamos a forma mais de perto, levando em conta sua historicidade. Depois, examinando as estratégias tradutórias de alguns de seus tradutores brasileiros, como Guilherme Gontijo, observamos como o dístico elegíaco vem sendo traduzido no Brasil. Nesse passo, segui de perto o estudo de Gontijo (FLORES, 2014). Distanciando-me dos tradutores nacionais da forma clássica, procurei recriar os dísticos de Auden com metros de arte maior, que se mesclam, na tradução, a decassílabos heroicos e sáficos. Por conta dessa estratégia, percorremos um pouco da história dos metros de arte maior. Em seguida, busquei justificar por que não traduzi o poema de Auden com versos mais longos, possibilidade aberta pela história da poesia de nosso idioma. O capítulo foi encerrado com um breve exame do estilo do poema de Auden.

Em 1958, o período italiano da vida e da obra de Auden chegou ao fim. Como vimos, alguns motivos foram decisivos para que isso acontecesse. A partir

de 1959, após deixar de uma vez por todas a ilha de Ísquia, Auden começou a veranejar no pequeno município de Kirchstetten, na Áustria. Nesse momento, iniciou-se o chamado período germânico de sua vida e de sua obra. Sua nova casa, a única residência de que foi proprietário em toda sua vida, trouxe-lhe felicidade e foi um recanto tranquilo para sua velhice — recanto, não custa dizer, que lhe propiciou algum conforto, em contraste com a desordem e com a indignidade dos vários apartamentos em que residiu em Nova Iorque desde sua emigração para os EUA, em 1939. Em 1972, Auden finalmente deu adeus aos EUA, entregando sua residência de inverno em Manhattan e mudando-se para Oxford, na Inglaterra. Ele faleceu no ano seguinte, em Viena, na Áustria. Como diria João Cabral de Melo Neto (2009):

W. H. Auden
(1905¹³⁵-1973)

Se morre da morte que ela quer.
É ela que escolhe seu estilo,
sem cogitar se a coisa que mata
rima com sua morte ou faz sentido.
Mas ela certo te respeitava,
de muito ler reler teus livros,
pois matou-te com a guilhotina,
fuzil limpo, do ataque cardíaco.

*

Um trabalho de pequeno porte, como é o caso desta dissertação, deixa muitas portas abertas para o futuro. Uma delas é ampliar o que foi feito e incluir, em trabalho posterior, mais poemas e traduções, de maneira a cobrir toda a poesia de Auden, de sua juvenília a sua obra mais tardia. Outra é aprofundar, por meio da tradução ou não, o exame de questões cruciais de sua obra poética, como a presença da poesia popular em seus poemas ou sua preferência tardia por versos silábicos. De todo modo, só o futuro saberá dizer o que será feito de Auden no Brasil, levando em conta que o pouco que existe por aqui sobre sua obra parece ser fruto de interesses passageiros, e não de hábitos consolidados. Espero que esta dissertação sirva como um impulso em direção à criação de novos hábitos. Assim, com base nos pressupostos teóricos e nos objetivos que estruturaram este trabalho, reafirmo

¹³⁵ Pequeno detalhe: Auden nasceu em 1907, e não em 1905.

que procurei contribuir para a pequena fortuna crítica de Auden no Brasil, para os estudos da tradução de poesia no país e para os de teoria do verso.

Na pedra tumular dedicada a W. H. Auden na Abadia de Westminster, em Londres, encontram-se inscritos dois versos de sua elegia para Yeats: “In the prison of his days / Teach the free man how to praise”¹³⁶. Louvar a vida, para Auden, era algo fundamental; não é por acaso que ele tinha aversão ao suicídio. Apesar da agrura da existência, Auden gostava de dizer que teve uma vida feliz. Perto de sua morte, chegou a declarar que possuía uma espécie de censor interno que o impedia de se lembrar de qualquer ocasião desagradável. Ele acreditava que era extremamente indispensável não nos esquecermos de que só podemos fazer aquilo para o que fomos feitos e de que devemos olhar para o mundo de uma perspectiva sóbria — mas sempre com um olhar alegre.

¹³⁶ Tradução (livre) minha: “Na prisão de seus dias / Ensina ao homem livre como louvar”.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Angie Miranda. **A poesia de W. H. Auden no arco do tempo entre a modernidade e a pós-modernidade**. Orientador: Fernando Fábio Fiorese Furtado. 2014. 158 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4634/1/angiemirandaantunes.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.
- ARROJO, Rosemary. “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”. In: **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ASCHER, Nelson. **Poesia Alheia: 124 poemas traduzidos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.
- AUDEN, W. H. **Collected Shorter Poems (1927-1957)**. Londres: Faber and Faber Limited, 1969.
- AUDEN, W. H. **The Oxford Book of Light Verse**. Oxford, ING: Oxford University Press, 1979.
- AUDEN, W. H. **Collected Longer Poems**. Londres: Faber and Faber Limited, 1988.
- AUDEN, W. H. **A mão do artista: ensaios sobre teatro, literatura, música**. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.
- AUDEN, W. H. **Diz-me a Verdade Acerca do Amor**. Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1994a.
- AUDEN, W. H. **O massacre dos Inocentes: uma antologia**. Trad. José Alberto Oliveira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994b.
- AUDEN, W. H. **As I Walked Out One Evening: songs, ballads, lullabies, limericks and other light verse by W. H. Auden**. Londres: Faber and Faber Limited, 1995.

- AUDEN, W. H. **Outro Tempo**. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.
- AUDEN, W. H. **Collected Poems**. Nova Iorque: Modern Library, 2007.
- AUDEN, W. H. **Selected Poems**. Londres: Faber and Faber Limited, 2009.
- AUDEN, W. H. **W. H. Auden: poemas**. Trad. José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AUDEN, W. H. **Another Time**. Londres: Faber and Faber Limited, 2019.
- BANDEIRA, Manuel. “A versificação em língua portuguesa”. In: Separata da *Enciclopédia Delta-Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1956.
- BEYERS, Chris. **A History of Free Verse**. Arkansas: The University of Arkansas Press, 2001.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de ‘Como reconhecer um poema ao vê-lo’, de Stanley Fish”. **paLavra**, nº 3, 1995.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: KRAUSE, Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondências estruturais em tradução poética”. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n.7, 2006a. pp. 53–69.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: Souza, Marcelo Paiva de et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, 2006b.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. **Terceira Margem X** (15), jul-dez. 2006c. pp. 239–254.
- BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. In: **Fragmentos**, nº 34, jan-jun., pp. 25-33, 2008.
- BRITTO, Paulo Henriques (2011a). “A tradução do ‘verso liberto’ de T. S. Eliot”. Texto apresentado no XII Congresso da ABRALIC, Curitiba, 20 de julho de 2011. Inédito.
- BRITTO, Paulo Henriques (2011b), “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 19. ISSN 0103-6963 <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>. Consulta em 10 de outubro de 2014.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- BRITTO, Paulo Henriques. “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”. **eLyra** 3, 3/2014, p. 27-41.
<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>
- BUCKNELL, Katherine (ed.). **Juvenilia: poems 1922-1928 – W. H. Auden**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2003.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. “Tradução/transcrição/transculturização”. In: **Transcrição**. Org. de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CARPENTER, Humphrey. **W. H. Auden: A Biography**. Londres: Faber and Faber, 2010.
- CASCUDO, Câmara. **Coisas que o povo diz**. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- CHOCIAY, Rogério. “A noção de verso livre, do ‘Prefácio interessantíssimo’ ao *Itinerário de Pasárgada*”. **Revista de Letras**, nº 33, UNESP, pp. 43-53, 1993.
- CHOCIAY, Rogério. “Receita e realização dos versos”. In: **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- DAVENPORT-HYNES, Richard. **Auden**. Londres: Vintage, 1995.
- FALCÓN, R. S. G. “O dístico elegíaco latino em português: uma proposta de tradução”. **Cadernos de Literatura em Tradução**. São Paulo: FFLCH/USP, 2009. v. 10. pp. 71-79.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- FLORES, Guilherme Gontijo. **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- FULLER, John. **W. H. AUDEN: a commentary**. Londres: Faber and Faber Limited, 2007.
- FUSSELL, Paul. **Poetic Meter and Poetic Form**. Nova York: Random House, 1979.
- GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo, Ática, 2001.
- HARTMAN, Charles. **Free verse: an essay on prosody**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1980.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HEANEY, S. **Beowulf: A New Verse Translation**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2000.
- HILLYER, Richard. **Auden's Syllabic Verse**. Londres: Lexington Books: 2020.
- HINES, Richard-Davenport. "Auden's life and character". In: SMITH, Stan (ed.). **The Cambridge Companion to W. H. Auden**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.
- HOLLANDER, John. **Rhyme's reason**. New Haven: Yale U.P., 1981.
- JACOBS, Alan. **The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2011.
- LEVY, Alan. **W. H. Auden: In the Autumn of the Age of Anxiety**. Nova Iorque: The Permanent Press, 1983.
- MENDELSON, Edward. "The European Auden". In: SMITH, Stan (ed.). **The Cambridge Companion to W. H. Auden**. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004.
- MENDELSON, Edward. **Early Auden, Later Auden: a critical biography**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2017.
- MESCHONNIC, Henri. "Ritmo e tradução" e "Os silêncios do pentâmetro jâmbico" In: **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NABOKOV, Vladimir. "Problems of translation: 'Onegin' in English". In: **The translation studies reader**. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 2000.
- NETO, João Cabral de Melo. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- POUND, Ezra. **The cantos**. Nova York: New Directions, 1972.
- POUND, Ezra. **Os cantos**. Trad. de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V.F. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, Nova Jersey: Princeton University, 1993.
- SAID ALI, Manuel. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

SHARPE, Tony (ed.). **W. H. Auden in Context**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2013.

SILVA, Gelson Peres da. **W. H. Auden's inter-war poetry: a political use of ambiguity**. Orientadora: Maria Lúcia Milléo Martins. 2008. 164 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91910>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SMITH, Stan (ed.). **The Cambridge Companion to W. H. Auden**. Cambridge (RU): Cambridge University Press, 2004.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SULLIVAN, Hannah. “Still Doing it by Hand: Auden and the Typewriter”. In: **Auden at work**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.

TINELLI, Alexandre Bruno. **Um espetáculo de equilíbrio e elegância: a poesia de W. H. Auden em tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. 162p.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

WANDERLEY, J. **A Tradução do Poema: Notas Sobre a Experiência da Geração de 45 e dos Concretos**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 1983.

Apêndices

Apêndice 1. Tabela de análise de “As I Walked Out One Evening”.

		METRO	ACENTOS	SÍLABAS	RIMAS
1	As I walked out one evening,	- / \ / \ / -	3	6	<i>x</i>
2	Walking down Bristol Street,	/ - - / - /	3	6	<i>a</i>
3	The crowds upon the pavement	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
4	Were fields of harvest wheat.	- / - / - /	3	6	<i>a</i>
5	And down by the brimming river	- / - - / - / -	3	7	<i>x</i>
6	I heard a lover sing	- / - / - /	3	6	<i>b</i>
7	Under an arch of the railway:	/ - - / - - / \	3	7	<i>x</i>
8	‘Love has no ending.	/ - / / -	3	4	<i>b</i>
9	‘I’ll love you, dear, I’ll love you	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
10	Till China and Africa meet,	- / - - / - - /	3	8	<i>a</i>
11	And the river jumps over the mountain	- - / - / - - - / -	3	9	<i>x</i>
12	And the salmon sing in the street,	- - / - / - - /	3	8	<i>a</i>
13	‘I’ll love you till the ocean	- / - \ - / -	2	6	<i>x</i>
14	Is folded and hung up to dry	- / - - / - - /	3	8	<i>c</i>
15	And the seven stars go squawking	- - / - / - / -	3	7	<i>x</i>
16	Like geese about the sky.	- / - \ - /	2	6	<i>c</i>
17	‘The years shall run like rabbits,	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
18	For in my arms I hold	- - - / - /	2	6	<i>d</i>
19	The Flower of the Ages,	- / - - - / -	2	6	<i>x</i>
20	And the first love of the world.’	- - / / - - /	3	7	<i>d</i>
21	But all the clocks in the city	- / - / - - / -	3	7	<i>x</i>
22	Began to whirr and chime:	- / - / - /	3	6	<i>e</i>
23	‘O let not Time deceive you,	\ / \ / - / -	3	6	<i>x</i>
24	You cannot conquer Time.	- / - / - /	3	6	<i>e</i>
25	‘In the burrows of the Nightmare	- - / - - - / \	2	7	<i>x</i>
26	Where Justice naked is,	- / - / - /	3	6	<i>f</i>
27	Time watches from the shadow	/ / - - - / -	3	6	<i>x</i>
28	And coughs when you would kiss.	- / - / - /	3	6	<i>f</i>
29	‘In headaches and in worry	- / - - - / -	2	6	<i>x</i>
30	Vaguely life leaks away,	/ - / / - /	4	6	<i>g</i>
31	And Time will have his fancy	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
32	To-morrow or to-day.	- / - - - /	2	6	<i>g</i>
33	‘Into many a green valley	- - / - - / / -	3	7	<i>x</i>
34	Drifts the appalling snow;	/ - - / - /	3	6	<i>h</i>
35	Time breaks the threaded dances	/ / - / - / -	4	6	<i>x</i>
36	And the diver’s brilliant bow.	- - / - / - /	3	7	<i>h</i>
37	‘O plunge your hands in water,	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>

38	Plunge them in up to the wrist;	/ - / - - /	3	7	<i>i</i>
39	Stare, stare in the basin	// - - / -	3	5	<i>x</i>
40	And wonder what you've missed.	- / - / - /	3	6	<i>i</i>
41	'The glacier knocks in the cupboard,	- / - / - / -	3	7	<i>x</i>
42	The desert sighs in the bed,	- / - / - - /	3	7	<i>j</i>
43	And the crack in the tea-cup opens	- - / - - / \ / -	3	8	<i>x</i>
44	A lane to the land of the dead.	- / - - / - - /	3	8	<i>j</i>
45	'Where the beggars raffle the banknotes	- - / - / - - / -	3	8	<i>x</i>
46	And the Giant is enchanting to Jack,	- - / - - / - - /	3	9	<i>k</i>
47	And the Lily-white Boy is a Roarer,	- - / - \ / - - / -	3	9	<i>x</i>
48	And Jill goes down on her back.	- / \ / - - /	3	7	<i>k</i>
49	'O look, look in the mirror?	- / / - - / -	3	6	<i>x</i>
50	O look in your distress:	- / - \ - /	2	6	<i>l</i>
51	Life remains a blessing	/ - / - / -	3	5	<i>x</i>
52	Although you cannot bless.	- / - / - /	3	6	<i>l</i>
53	'O stand, stand at the window	- / / - - / -	3	6	<i>x</i>
54	As the tears scald and start;	- - / / - /	3	6	<i>m</i>
56	You shall love your crooked neighbour	- - / - / - / -	3	7	<i>x</i>
56	With your crooked heart.'	- - / - /	2	5	<i>m</i>
57	It was late, late in the evening,	- - / / - - / -	3	7	<i>x</i>
58	The lovers they were gone;	- / - / - /	3	6	<i>n</i>
59	The clocks had ceased their chiming,	- / - / - / -	3	6	<i>x</i>
60	And the deep river ran on.	- - / / - \ /	3	7	<i>n</i>

Fonte: Tinelli, 2021.

Apêndice 2. Tabela de análise de “Ao sair de casa à noite”.

	METRO	SÍLABAS	RIMAS
Ao sair de casa à noite,	- - / - / - / -	7	<i>x</i>
As pessoas eram iguais,	- - / - - - /	7	<i>a</i>
No passeio da rua <i>Bristol</i> ,	- - / - - - / -	8	<i>x</i>
A copiosos milharais.	- - / - - - /	7	<i>a</i>
E ao pé do rio caudaloso,	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
No arco sob trilhos do trem,	/ - - / - - /	7	<i>b</i>
Um namorado cantava:	- - - / - - / -	7	<i>x</i>
“Sempre vou te amar, meu bem.	/ - / - / - /	7	<i>b</i>
Eu sei que vou te amar,	- / - / - /	6	<i>x</i>
Até o rio saltar a lua,	- - / - / - / -	7	<i>c</i>
A China unir-se à África,	- / - / - / - -	6	<i>x</i>
E um salmão cantar na rua.	- - / - / - / -	7	<i>c</i>
E o oceano ser preso	- - - / - - / -	7	<i>x</i>
Num varal, até secar,	- - / - / - /	7	<i>d</i>
E as plêiades grasnarem	- / - - - / -	6	<i>x</i>
Como gansos sobre o mar.	- - / - - - /	7	<i>d</i>
Anos fujam como lebres,	/ - / - - - / -	7	<i>x</i>
Pois, em meus braços, estreito	- - - / - - / -	7	<i>e</i>
A Flor de todas as Eras	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
E um amor mais que perfeito.	- - / - - - / -	7	<i>e</i>
Mas acertaram ponteiros	- - - / - - / -	7	<i>x</i>
Os relógios da cidade:	- - / - - - / -	7	<i>f</i>
“Nunca confies no Tempo,	/ - - / - - / -	7	<i>x</i>
Abaixo tua vaidade.	- / - - - / -	6	<i>f</i>
Lá onde a Justiça está nua,	/ - - / - - / -	7	<i>x</i>
Nos grotões do Pesadelo,	- - / - - - / -	7	<i>g</i>
O Tempo espreita das sombras	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
E tosse na hora do beijo.	- / - / - - / -	7	<i>g</i>
Entre aflições e enxaquecas,	- - - / - - / -	7	<i>x</i>
A vida escoá, vã;	- / - / - /	6	<i>h</i>
E o Tempo impõe-se a todos,	- / - / - / -	6	<i>x</i>
Mais hoje, mais amanhã.	\ / - / - - /	7	<i>h</i>
A neve descora os vales,	- / - - / - / -	7	<i>x</i>
As danças vão-se com o Tempo;	- / - / - - / -	7	<i>i</i>
E a beleza de um mergulho	- - / - - - / -	7	<i>x</i>
Dura apenas um momento.	/ - / - - - / -	7	<i>i</i>
Afunda a mão até o pulso,	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
Dentro do balde d’água:	/ - - / - / -	6	<i>j</i>
E pondera que tua vida	- - / - - - / -	7	<i>x</i>
Passou e só ficou mágoa.	- / - / - \ / -	7	<i>j</i>
O <i>iceberg</i> bate no armário,	/ - / - - / -	6	<i>x</i>
Desertos gemem nos corpos,	- / - / - - / -	7	<i>k</i>
E a rachadura na chávina	- - - / - - / - -	7	<i>x</i>
Descerra a Terra dos Mortos.	- / - / - - / -	7	<i>k</i>

Lá, pedinte dá no vinte,	/ - / - / - / -	7	<i>x</i>
O Gigante atrai João,	- - / - / - /	7	<i>l</i>
E a coitada da Maria	- - / - - - / -	7	<i>x</i>
Dá com a cara no chão.	/ - / - - /	6	<i>l</i>
Olha no fundo do espelho,	/ - - / - - / -	7	<i>x</i>
Olha para tua desgraça;	/ - - - \ - / -	7	<i>m</i>
Se a vida ainda é uma bênção,	- / - / - - / -	7	<i>x</i>
A tua já não tem mais graça.	- \ - / - - / -	7	<i>m</i>
Aparece na janela,	- - / - - - / -	7	<i>x</i>
Durante o incêndio da dor;	- / - / - - /	7	<i>n</i>
Ama o impostor do vizinho	/ - - / - - / -	7	<i>x</i>
Com teu coração de impostor.”	/ - - - / - - /	8	<i>n</i>
Era quase madrugada,	/ - / - - - / -	7	<i>x</i>
O casal já se despedia	- - / \ - - - / -	8	<i>o</i>
Não se ouviam mais relógios,	/ - / - / - / -	7	<i>x</i>
E o rio profundo corria.	- / - / - - / -	7	<i>o</i>

Fonte: Tinelli, 2021.

Apêndice 3. Tabela de análise de “In Praise of Limestone”.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	- - / - / - - / - [-] / - /	6	13
2	- - / - - / - / - - / -	4	12
3	- / - - / - / - / - / - /	6	13
4	- - / - / - - / - - /	4	11
5	- / - / - - / - / - / - /	6	13
6	- \ / / - \ - - / -	3	10
7	/ / - - / - / - - / - / -	6	13
8	- \ / - - / - / - - /	4	11
9	- / - \ - - / - - / - - / -	4	14
10	- / / - - - / - - / -	4	11
11	/ - - / - / - - - / - / \	5	13
12	- - / - - / - / - / -	4	11
13	- / - / - - / \ / - / -	5	12
14	- - / - / - - / - / - \	4	12
15	- / - - - / - - / - / - / \	5	14
16	- / \ / - - - / - / - -	4	12
17	- / - / - - - / - - / - / \	5	14
18	- - / - - / / - - / /	5	11
19	- - / \ - / - - - / - / -	4	13
20	- / - - / - - / - - /	4	11

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
21	/ - - / - / - - - / / - /	6	13
22	- / / / - - / - / - /	6	11
23	/ - / - / - \ / - / - - /	6	13
24	- - / - / - - / - / \ -	4	12
25	/ - - / - / - \ / - / / - /	7	14
26	- - / - - / - / - - / -	4	12
27	- - / - / - / - / - - / -	5	13
28	- / - - / - \ - - / - /	4	12
29	- - / / - - / - - - / - - /	5	14
30	- - / - / - / - - - /	5	12
31	- - / - - / - / - - - /	5	13
32	- / - - - / - / - / -	4	11
33	- / - \ - - / - / - / -	4	12
34	- / - / - / - - - / - - /	5	12
35	- - / - / - - / - / / / -	6	13
36	- / - / - - / - - / \	4	11
37	- / - - - / - - / - / - /	5	13
38	- / - - / - - / - / - / -	5	13
39	/ - / - - / - - / - / - / /	7	14
40	- / - - - / - - - - / - /	4	13
41	- / - / / - - / - - / / - /	7	14
42	- - / - / / - / - / - - /	6	13
43	- - / - - / - /		
	- - / - - /	5	14
44	- / - / / - / - / - /	5	11
45	- / - - / - - / - - / / - / -	5	15
46	- / \ / - - - / - - /	4	11
47	/ - / - - / / / / - / - /	8	13
48	- - / - - / - - \ - / -	3	12
49	- / - / - / - - - / / - /	6	13
50	/ - / / - / / - / - / -	7	11

51	- - / - - / - / - - / / -	5	12
52	/ - - / - / - - / - - /	5	12
53	- - / / - / - - / - / \ - /	6	14
54	/ - - / - - / - / - / -	5	11
55	/ / - - / - - / - / - - /	6	13
56	- - / - / - / - - - / - / -	5	13
57	- / - / - - - / - / - - / -	5	13
58	- - / - - / - / - - / /	5	12
59	- - / - - / - - / - / - - /	5	14
61	- - / - / / - / - - /	5	11
62	- / - - / - / - / / - - /	6	13
63	- - / - - / - - / - - /	4	12
64	- / - - / - / - - / - / -	5	13
65	- - / - \ - / - - / -	3	11
66	- - / / - / - - / - - - / -	5	14
67	/ - - / - - / - - / / \	5	12
68	- - - / - / - - - / - - /	4	13
69	- - / - / - / - - / -	4	11
70	/ - / / - - / - - / - / - / -	7	15
71	- / - - - / - / - - / -	4	11
72	- / - / - / / - - / - / -	6	13
73	- - / - / - - - / - - /	4	12
74	- \ - \ - / - - / - - / -	3	13
75	- / - - / - - / - / / - \	5	13
76	- \ / - / - - / - - / - / -	5	14
77	- / - / - / / - - / - /	6	12
78	- / / - / / - / / / - \ /	8	13
79	/ - - / - / / / - - / -	6	12
80	- / - - / - / - - / - / -	5	13
81	- / - / - - - / - /	4	10
82	- - / - / - / - / - - / -	5	13
83	- - - / / - \ - - / - -	3	12
84	- - / / - - / - - / - \ / -	5	14
85	- / - - / - / - - / - -	4	12
86	/ - - - / - - / - / - - /	5	12
87	- \ - - / - - / - - -	2	11
88	/ - - / - - - / - - - / -	4	13
89	\ / - - / - / - / - /	5	11
90	- / - - - / - / - - - - / - -	4	15
91	/ - / - - / / - / / - -	6	12
92	/ - - - - / - - / - - / - /	5	14

Fonte: Tinelli, 2021.

Apêndice 4. Tabela de análise de “Elogio do calcário”.

	METRO	ACENTOS	SÍLABAS
1	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
2	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
3	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
4	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
5	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
6	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10	10
7	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
8	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
9	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
10	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
11	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
12	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
13	- - \ - / - - / - - / -	(3)-5-8-11	11
14	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
15	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
16	- / - - - / - / - / -	2-6-8-10	10
17	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
18	/ - - / - - / - - /	1-4-7-10	10
19	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
20	- - / - - / - - - / -	3-6-10	10
21	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
22	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
23	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
24	- / - - \ - / - - / -	2-(5)-7-10	10
25	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
26	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10	10
27	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
28	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
29	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
30	- - - / - - - / - /	4-8-10	10
31	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
32	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
33	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
34	- / - - - / - / - - / -	2-6-8-10	10
35	- / - / - - / - - /	2-5-8-11	11
36	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
37	- / - / - / - / - / -	2-4-6-8-10	10
38	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
39	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
40	- / - - / - \ - - /	2-5-(7)-10	10
41	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
42	- / - - \ - / - - /	2-(5)-7-10	10
43	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
44	- - - / - / - - - / -	4-6-10	10
45	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
46	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10	10
47	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
48	- / - - - / - - - /	2-6-10	10
49	- \ - - / - - / - - /	(2)-5-8-11	11
50	- - / - - / - - / -	3-6-9	9
51	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
52	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
53	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11

54	\ - - / - - / - - / -	(1)-4-7-10	10
55	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
56	- / - - - / - \ - - / -	2-6-10	10
57	- / - - / \ - - / - - / -	2-5-8-11	11
58	/ - \ - / - - / \ - - /	1-4-7-10	10
59	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
60	- / - \ - - / - - - /	2-6-10	10
61	- / - - / - - / - \ - /	2-5-8-11	11
62	- - / - \ - - / \ - / - \	3-7-(8)-10	10
63	- - - / - - / - - / \	4-7-10	10
64	/ - - - / - - - / - \	1-5-9	9
65	- / - - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
66	/ - - - / - - - / -	1-4-7-10	10
67	- / \ - - / - -		
	/ - - / -	2-5-8-11	11
68	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
69	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
70	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
71	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
72	- - - / - / - - - / - \	4-6-10	10
73	- / - - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
74	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
75	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
76	- / - \ / - - / - \ - /	2-4-7-10	10
77	- / - \ - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
78	- / - / - / - / \ - / -	2-4-6-8-10	10
79	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
80	/ - - - / \ - - - / -	1-5-9	9
81	- / - - / - - / - \ - / -	2-5-8-11	11
82	/ - - / - - / - - / - \	1-4-7-10	10
83	- / - \ - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
84	/ - - / - \ - - - / - \	1-4-(6)-10	10
85	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
86	- - - / - - / - - / - -	4-7-10	10
87	- / - - / - - / \ - - / -	2-5-8-11	11
88	- / - / - / - - - / - \	2-4-6-10	10
89	- / - - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
90	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
91	- / - - / - - / - \ - /	2-5-8-11	11
92	- / - / - - / - - / - -	2-4-7-10	10
93	- / - - / - - / - - / - \	2-5-8-11	11
94	- / \ - \ - - / - - / - - \	1-(4)-7-10	10
95	/ - - - / - - / \ - - / -	1-5-8-11	11
96	- / - / - / \ - - - / -	2-4-6-10	10
97	- / - - / - \ - / - - / -	2-5-8-11	11
98	/ - - / - \ - / - - / - \	1-4-7-10	10
99	- / \ - - / - - / - - / \	2-5-8-11	11
100	/ - - / - - / - - / -	1-4-7-10	10
101	- / - / \ - - / - - /	2-4-7-10	10
102	/ - - - / - \ - - /	1-5-9	9
103	- / - - - / - - - /	2-6-10	10
104	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
105	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
106	- - - / - - - / - / - \	4-8-10	10
107	- - \ - / - - / - - / -	(3)-5-8-11	11
108	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10

109	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
110	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
111	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
112	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
113	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
114	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
115	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
116	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
117	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
118	- / - / - - / - - /	2-4-7-10	10
119	- / - / - - / - - / -	2-4-7-10	10
120	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
121	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
122	- / - \ - - / - - / -	2-(4)-7-10	10
123	- / - - / - - / - - / - -	2-5-8-11	11
124	- - - / - / - - - / -	2-6-10	10
125	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
126	- - - / - - - / - /	4-8-10	10
127	- / - - \ - / - - /	2-(5)-7-10	10
128	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
129	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
130	/ - - - / - - - / -	1-5-9	9
131	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
132	- - - / - / - - - / -	4-6-10	10
133	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
134	- - - / - / - - - / -	4-6-10	10
135	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
136	/ - - - / - - - /	1-5-9	9
137	- / - - / - - / - - / - -	2-5-8-11	11
138	- / - - / - - / - / -	2-5-8-10	10
139	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
140	- - - / - - - / - / -	4-8-10	10
141	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
142	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10
143	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
144	\ - - - / - / - - / -	(1)-5-7-10	10
145	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
146	- - - / - / - - - /	4-6-10	10
147	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
148	- / - - - / - - - / -	2-6-10	10
149	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
150	- / - - - / - - - /	2-6-10	10
151	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11	11
152	- - / - - / - - - / -	3-6-10	10
153	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
154	- / - - \ - / - - /	2-(5)-7-10	10
155	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11	11
156	- - - / - - / - - / -	4-7-10	10

Fonte: Tinelli, 2021.