

## Introdução

É surpreendente o número de poetas modernistas e pós-modernos que se inspiraram e se continuam a inspirar nos quadros do pintor flamengo renascentista, Pieter Breughel<sup>1</sup>, o *Velho* (cerca de 1525- 1569). O teórico literário alemão Gisbert Kranz (in Taljaard-Gilson 2) identifica na sua obra *Das Bildgedicht – Theorie, Lexicon Bibliographie*, publicada em 1981, cerca de oitenta e oito poetas que se inspiraram nos quadros de Breughel para criarem as suas interpretações ekphrásticas em verso, entre os quais se encontrarão os quatro poetas cujos poemas inspirados no quadro *Os Caçadores na Neve* serão analisados na presente dissertação, nomeadamente John Berryman, William Carlos Williams, Anne Stevenson e Joseph Langland.<sup>2</sup>

Como seria de esperar, pelos factores intrínsecos aos quadros de Breughel (ver capítulo 2, “Breughel e *Os Caçadores na Neve*”), estes continuaram a espoletar interpretações ekphrásticas, ainda que não catalogadas na obra de Kranz, a nível internacional por parte de poetas dos anos 80 aos nossos dias. Ferguson explica: ““It is no simple coincidence that Bruegel is the most frequently written about painter by twentieth-century poets, for he is readable to the modern eye as a contemporary, an artist of epiphanies”” (in Taljaard-Gilson 4). Por outras palavras, os quadros de Breughel estão imbuídos de elementos “modernos” nos quais poetas do século XX encontram ressonâncias e com os quais dialogam. Não será de estranhar, por conseguinte, e parafraseando Taljaard-Gilson, que haja poemas ekphrásticos que se debruçam sobre os quadros de Breughel em mais de dez línguas, nomeadamente, francês, neerlandês, inglês, alemão, espanhol, italiano, dinamarquês, húngaro, polaco, russo e sueco (2-3).

---

<sup>1</sup> Ao longo da dissertação optar-se-á pela grafia *Breughel* face às demais, uma vez que, como Leo van Puyvelde refere na sua obra *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, “C’est (...) en toute logique Breughel qu’il convient d’écrire. Il n’y a surtout pas lieu de distinguer le nom du père de celui de ses fils, comme on a tendance à le faire”, (81) para além de razões de fidelidade à pronúncia flamenga, que também são referidas.

<sup>2</sup> Entre os poetas mencionados por Kranz, surgem nomes como W.H. Auden, Gottfried Benn, Ulrich Berkes, Aloysius Bertrand, Friedrich Bischoff, Carlo Carduna, Paul Carrol, Dirk Christiaens, Hugo Claus, Rosemary Dobson, Robert Finch, John Hollander, Peter R. Holm, Martien de Jong, Roland Jooris, Sarah Kirsch, Marcos Lima, Sylvia Plath, etc. (Taljaard-Gilson 2)

Para além da poesia ekphrástica, será importante referir que os quadros de Breughel serviram, igualmente, de fonte de inspiração para a narrativa ekphrástica para escritores modernistas e pós-modernos (ver tese Taljaard-Gilson). No entanto, uma vez que a narrativa ekphrástica extravasa o âmbito temático da presente dissertação e por razões de economia de tempo, não será contemplada. A questão essencial sobre a qual este estudo incidirá, é, genericamente, a de saber, em concreto, como se manifesta, que diálogos entrem, o quadro *Os Caçadores na Neve*, de Breughel, nos textos dos poetas John Berryman, William Carlos Williams, Anne Stevenson e Joseph Langland.

Por conseguinte, propõe-se uma apresentação de uma base teórica para a interacção entre literatura e arte, atentando, sobretudo, na acção recíproca entre poesia e pintura, procedendo-se, posteriormente, a uma breve sinopse da obra breugheliana, com especial enfoque no quadro *Os Caçadores na Neve*, e da biografia de pintor renascentista, o que permite que o estudo possa ser apreendido e contextualizado. Reflectir-se-á, igualmente, sobre potenciais razões para a popularidade dos quadros de Breughel, sobretudo *Os Caçadores na Neve*, como intertextos nas obras de poetas do século XX e, por fim, avançar-se-á para uma exploração das maneiras como o quadro *Os Caçadores na Neve* de Breughel foi apreendido nos poemas em análise, permitindo tecer considerandos, em última instância, sobre as “sister arts”.

É de notar que, embora haja um número considerável de poemas ekphrásticos em variadas línguas que se inspiram nos quadros breughelianos, nomeadamente no quadro *Os Caçadores na Neve*, não há, segundo consegui apurar, à excepção da tese em africanês *Die Wisselwerking tussen skyfkuns en beeldende kuns: ‘n ondersoek na beeldliteratuur geïnspireer deur skilderye van Pieter Bruegel de Oude*<sup>3</sup>, a qual pela barreira linguística será de difícil acesso, qualquer estudo que se debruce sobre a poesia ekphrástica inspirada na obra de Breughel e, em concreto, no quadro *Os Caçadores na Neve*, o que realça a relevância teórica deste estudo.

Com o objectivo de reflectir sobre os insondáveis caminhos da linguagem poética, em termos genéricos, em interacção com a linguagem pictórica breugheliana, em particular, partir-se-á, neste estudo, dos seguintes pressupostos: a poesia ekphrástica surge da

---

<sup>3</sup> Em inglês, surge com o seguinte título: *The interaction between literature and art: An exploration of ekphrastic literature inspired by the paintings of Bruegel*.

interacção entre o texto pictórico (arte plástica), um instante ““seen and preserved for us by the artistic eye”” (Ferguson in Taljaard-Gilson 6), e o texto escrito (poema); para analisar os quadros de Breughel com rigor, concretamente, *Os Caçadores na Neve*, é necessário conhecimento da sua vida assim como de circunstâncias político-religiosas do Renascimento; para explorar e analisar comparativamente poemas ekphrásticos inspirados no quadro *Os Caçadores na Neve*, o conhecimento do quadro é importante, assim como, dos dados biográficos, artísticos e do contexto histórico, político e, porventura, religioso dos poetas; e, por fim, interessa identificar as razões pelas quais um avultado número de poetas do século XX encontram ressonâncias na obra pictórica de Breughel, esperando, assim, contribuir para um esclarecimento, ou mesmo, um enriquecimento acerca, nas palavras de Avelar, da “hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes”, nomeadamente da pintura, que lhe (ao poema) permite “conceber peculiares verbalizações ..., [entre as quais] a *ekphrasis*.” (*Ekphrasis* 9)

Pretendendo-se, nesta dissertação, não só reflectir sobre a poesia ekphrástica, mas também, e sobretudo, identificar as razões pelas quais múltiplos poetas modernistas e pós-modernos persistem em estabelecer diálogos intertextuais com os quadros do pintor seiscentista Breughel e, em particular, verificar como os poetas John Berryman, William Carlos Williams, Anne Stevenson e Joseph Langland se apropriaram, dialogaram, traduziram, recriaram o quadro *Os Caçadores na Neve* nas suas interpretações ekphrásticas em verso, considera-se importante gizar os pressupostos básicos da *ekphrasis*. Por conseguinte, traçar-se-á, ainda que elipticamente, no capítulo um, a génese e desenvolvimento deste género literário desde os antecedentes que na Grécia e em Roma, tanto no plano criativo como no teórico, deram forma a esta tradição até à sua prática no século XX, no qual, nas palavras de Avelar, a poesia anglo-americana “exibiu um diálogo intenso, constante, radical mesmo, com as artes visuais, e a pintura, em particular” (*Ekphrasis* 11), atentando-se sobre os pontos de vista de diferentes teóricos literários, nomeadamente de Avelar, Hagstrum, Hollander, Spitzer, Webb, Jonckheere, Scott, Robillard, Krieger, Roston, Cosgrove, Heffernan, Lessing, Fergusson e Taljaard-Gilson. Diferentes terminologias e definições serão apresentadas e, após uma exploração das diversas características e dos variados tipos de poemas ekphrásticos,

reflectir-se-á sobre a problemática de uma definição para o género literário. Scott reitera a importância da inclusão da história da *ekphrasis* aquando da análise poética:

In addition to the purely esthetic, then, the history of *ekphrasis* offers other vantage points from which to read the space between poet and artwork, vantages that may allow for a synthesis of the countervailing critical strands (...) as well as the provocation of a new prospect. (“Copied with a difference” 64)

No capítulo dois será delineada uma sinopse de detalhes biográficos de Breughel, da sua obra, com especial ênfase sobre o quadro *Os Caçadores na Neve*, e do contexto político-social do século XVI, através do recurso a textos de Grossman, Marijnissen, Cox, van Mander, Hagen, Evans, e Delevoy. Como supracitado, esta informação tem como objectivo tornar não só a obra pictórica de Breughel e, em particular, o quadro em análise, mais acessível, como também proporcionar conhecimento para uma análise mais detalhada dos poemas abordados. Como refere McClatchy:

The ‘experience’ of any artist – painter or poet – consists of what is in, not just in front of, the artist’s eye. Life and ideas about life; ideas about ideas; the intention to work on art (...) are what an artist, and in turn an audience, seizes on or is seized by, shapes and is shaped by. (xvi)

No capítulo três, far-se-á um estudo comparativo dos poemas “Winter Landscape”, de John Berryman, “The Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams, “Brueghel’s Snow”, de Anne Stevenson e “Hunters in the Snow: Brueghel”, de Joseph Langland confrontando, sempre que oportuno, não só as interpretações poéticas feitas pelos autores mas também as mesmas com a fonte de inspiração pictórica, o que permitirá, por fim, tecer alguns considerandos acerca da relação entre poesia e pintura. Como escrevem Wellek e Warren:

(...) the most central approach to a comparison of the arts is based on an analysis of the actual objects of art, and thus of their structural relationships. There will never be a proper history of an art, not to speak of a comparative history of the arts, unless we concentrate on an analysis of the works themselves. (119)

Após uma breve reflexão sobre o percurso *sui generis*, ainda que com alguns pontos de contacto, que cada poeta segue relativamente à interpretação do quadro, de acordo com as suas idiossincrasias, historicidade e mundividência, formular-se-ão algumas ilações sobre as potencialidades da arte e da poesia. Pela diversidade de pontos de vista que apresentam, pelos detalhes pictóricos e de significação que realçam e que suprimem, cada poema traduz uma nova forma de visionar o objecto artístico. Como Antunes afirma, “o propósito da arte não é simplesmente retratar ou representar a realidade (...) mas sim ampliar, transcender, ou mesmo distorcer, a realidade” (95). Por fim, proceder-se-á a uma síntese dos vectores específicos dos diálogos estabelecidos, ao longo do estudo, entre poemas, entre poemas e quadro, entre poetas e pintor, em última instância, entre as “sister arts”, como Mc McClatchy escreveria, “That several writers have written about the same artist (...) though with different emphases, makes the book [a presente dissertação] a form of conversation” (xvii).

The paintings ... work on the poets as a continuous inspiration.

(McClatchy xv)

## 1. A poesia ekphrástica enquanto género literário: da *mitologia* à contemporaneidade

Sem qualquer pretensão de catalogação exaustiva, e obviamente devedora da organização estrutural assim como dos comentários do capítulo “Die Beelddedig as Genre” (“A Poesia Ekphrástica como Género Literário”) da tese de Taljaard-Gilson (30-67) entre demais teóricos literários e os seus considerandos acerca de *ekphrasis* (Avelar, Hagstrum, Hollander, Spitzer, Webb, Jonckheere, Scott, Robillard, Krieger, Roston, Cosgrove, Heffernan, Lessing e Fergusson), proceder-se-á a uma incursão aos antecedentes históricos da poesia ekphrástica, “whose time has finally come” (Heffernan in Robillard 189)<sup>4</sup> caracterizada, sobretudo, por uma multiplicidade de definições, descrições e terminologias, resultantes, em larga medida, do aceso debate crítico nos últimos anos acerca da maneira em que percebemos e, sobretudo, articulamos as diversas formas em que os elementos de uma arte se traduzem nas condições de outra (Robillard in Robillard 53). Atente-se, por conseguinte, no desenvolvimento histórico da *ekphrasis*<sup>5</sup>, isto é, nos momentos em que o diálogo entre o texto e o quadro desvenda algo de diverso para a compreensão do modo como o próprio conceito de *ekphrasis* se vai reformulando: dos *antecedentes mitológicos* à contemporaneidade.

---

<sup>4</sup> Segundo Heffernan: “*ekphrasis* is now commanding academic attention: six books on the topic since 1992, and over two full columns in the latest edition of the *New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics* (1993) (...) Since 1987 *ekphrasis* has been a regular topic at the triennial meetings of the International Association of Word and Image Studies” (in Robillard 189). No entanto, e como refere Heffernan, “this new thicket of studies springs from no common ground of agreement on what the term *ekphrasis* means” (Ibidem).

<sup>5</sup> À semelhança de Avelar, em cujo livro, *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*, surge a ortografia *ekphrasis* – plural, *ekphraseis*, “apesar da designação portuguesa – écfrase (...) opto por não traduzir.” (45). Mantenho, todavia, a versão original, qualquer que seja, das fontes citadas.

## 1.1 A gênese da poesia ekphrástica

Os poemas ekphrásticos (à semelhança das narrativas ekphrásticas) provêm da oratória da Antiguidade Clássica, conhecida precisamente como *ekphrasis*. “Encontramo-la [*ekphrasis*], pela primeira vez, nos estudos sobre Retórica atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17)” (Avelar, *Ekphrasis* 45). Esse termo, *ekphrasis*, é, ainda hoje, utilizado (com algumas variações ortográficas) em línguas como o inglês, francês e português<sup>6</sup>. Atentando-se na sua etimologia, poder-se-á constatar que várias são as suas interpretações.

Segundo Scott, *ekphrasis* deriva do Grego *ek* (claramente) e *phrazein* (contar, declarar), e significa falar claramente ou contar pormenorizadamente (“*Ekphrasis and the Picture Gallery*” 404). Por seu turno, Jean Hagstrum traçou as mesmas origens etimológicas, usando o termo *ekphrasis* para denotar especificamente poesia que compele a silenciosa obra de arte visual a “falar claramente” (Heffernan in Robillard 189-190). No entanto, Bergmann discorda: “The etymology of the verb ekphrasein and consequently of the noun ekphrasis is (...) neither ‘to speak forth’ nor ‘to digress’, but ‘to report in detail’ or ‘to elaborate upon’.” (2). Para Clüver, *phrazein* concerne uma forma específica de discurso, que significa mostrar, tornar conhecido ou explícito e *ekphrazein* é uma versão superlativa do verbo que se traduz por mostrar claramente, tornar clarividente, tratando-se de um termo utilizado na Antiguidade Clássica quase exclusivamente em retórica, sendo traduzido para Latim como “*descriptio*” (in Robillard 36). Ainda segundo Avelar, “*Ekphrasis* ... significa ‘descrição’” (*Ekphrasis* 45).

As implicações na sua etimologia são, por conseguinte, inúmeras e prolíferas, uma vez que, nas palavras de Scott, a *ekphrasis* “faculta” a linguagem ao *objet d’art* ao mesmo tempo que procura abarcar esse objecto em palavras (com tonalidades de encerrar, congelar, immortalizar) (“*The Rhetoric of Dilation*” 301). Scott refere, ainda, que o vocábulo *ekphrasis* partilha afinidades semânticas com *ekphasis*, um exercício de descrição; *ekphonesis*, uma exclamação; e, mais curioso, o substantivo *ecphractic*, um termo médico que se refer a qualquer processo purgativo” (Ibidem).

---

<sup>6</sup> Noutras línguas, nomeadamente, em africanês, alemão e neerlandês, surgem os conceitos “*beeldpoësie*” ou “*beelddig*”, “*Bildgedicht*” e “*beelddig*”, respectivamente (ver Taljaard-Gilson 43- 48).

O mais antigo exemplo de *ekphrasis* ou, nas palavras de Avelar (*Ekphrasis* 45), “pelo menos, aquela que conseguiu superar as barreiras do tempo e que até nós chegou”, surge no Canto XVIII (478-608) da *Ilíada* de Homero, um trecho de poesia épica, na qual se procede à célebre descrição do escudo de Aquiles, que, segundo Scott, constitui o ponto de referência das demais *ekphraseis*: “Homer’s description of Achilles’ shield (...) becomes the blueprint from which all later ekphrases derive and against which they must contend” (*The Sculpted* 2). Por outras palavras, poderá ser percebida como a *avó de todas as ekphraseis* (Webb in Taljaard-Gilson 30).<sup>7</sup>

Como Scott refere, a descrição do escudo de Aquiles por Homero estabelece as características da *ekphrasis* clássica, a qual, à superfície, parece uma divagação, meramente um adorno: “an ornamental brooch pinned to the epic cloak” (*The Sculpted Word* 2). Contudo, está profundamente e metaforicamente entrelaçada com o mundo em que a poesia épica se desenrola, acabando por proporcionar a síntese de toda uma cultura: “the descriptive inset aspires to stand for, sometimes even stand *in* for, the larger world of which it is a part” (Ibidem). Por conseguinte, qual sinopse cultural, a *ekphrasis* serve, nos protótipos clássicos, para subscrever identidade e providenciar ao público uma sensação de coerência social e ordem; além disso, permite ao artista que fale na primeira pessoa: “*ekphrasis* in the epic ‘make[s] us aware of the self-consciousness of the author’s form through his attention to the fictional artistry of another creator’” (Leach in Scott, “The Rhetoric of Dilation” 303).

Demais exemplos de *ekphrasis* da Antiguidade Clássica são a “galeria” *Images* de Philostrato; “the shield of Herakles ... represented by Hesiod; the ivory cup given by the goatherd to the shepherd Thyrsis in Theocritus’ idyll ...; the armor of Aeneas and the paintings in the temple of Juno ...; the relief sculpture in Dante’s Purgatorio” (Hollander 209).

Na Antiguidade Clássica o termo *ekphrasis* tinha um significado bem mais amplo do que nos nossos dias. Segundo Webb, *ekphrasis* podia abarcar a descrição de pessoas (*prosopa*), locais (*topoi*), tempo (*chronoi*), plantas, animais e acontecimentos, assim como de batalhas e festins, e ainda de quadros e esculturas (in Taljaard-Gilson 31).

<sup>7</sup> Para uma leitura pormenorizada deste episódio, ou seja, como Homero estrutura esta *ekphrasis*, ver Avelar, *Ekphrasis* 46-57.

Apenas anos mais tarde, graças ao trabalho de Jean Hagstrum e Leo Spitzer nos anos 50, sobretudo ao artigo de Spitzer sobre a “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats (1759-1821), a *ekphrasis* começou a focalizar-se exclusivamente em objectos de arte: “*Ekphrasis* as defined in antiquity emerges as a type of discourse that differs radically from the ‘description of a work of art’ we have come to expect ... The restriction to ‘description of *objets d’art*’ dates not to late antiquity, nor even to the Renaissance, but as far as I have been able to trace its development, only to the mid-twentieth century” (Ibidem).

Já na era cristã, todavia, em Roma, no segundo ou terceiro séculos d.C., os escritores de *Progymnasmata*, um guia sofista sobre retórica, Teão, Hermógenes, Aphthoniu e Nicolau, definem *ekphrasis* como um discurso que indica o percurso (*periegematikos*), trazendo o assunto em questão (*prosopa, topoi, chronoi, pragmata*) vivamente (*enargos*) perante os nossos olhos (in Taljaard-Gilson 32). Scott escreve que o vocábulo *ekphrasis*, propriamente dito, foi empregado, no séc. IV d.C, pelo sofista Callistrato como título de uma obra que se debruçava sobre catorze estátuas (“The Rhetoric of Dilation” 301). Ray Nadeau acrescenta, num ensaio sobre a *Progymnasmata* de Aphthoniu, que, ao empreender uma *ekphrasis*, é necessário casar a ornamentação linguística com uma descrição rigorosa do signo visual: “for those undertaking an *ekphrasis* ‘it is necessary ... to produce the representation in unrestrained form, to embellish it with different figures of speech and, in short, to depict accurately the things being described’” (in Ibidem 304). Explicita, assim, uma dicotomia entre clareza e retórica profundamente enraizada no pensamento Ocidental (Ibidem, 305).

Apesar das origens críticas e escolásticas da *ekphrasis* se prenderem à retórica, as primeiras *ekphraseis* surgem, como acima descrito, na literatura épica e dizem respeito a objectos utilitários: “shields, cups, brooches, cloaks, tapestries” (Scott, *The Sculpted Word* 1). Pode-se, por conseguinte, depreender que, como referenciado por Webb, signos visuais *per se* não tinham qualquer relevância: “works of art as a category are of no particular importance” (in Taljaard-Gilson 32). Scott enuncia que, apenas mais tarde, com as *ekphraseis* de Luciano, no século I d.C., as *Imagines* de Philostrato, no século II, e a descrição das catorze estátuas de Callistrato, no século IV, é que a

*ekphrasis* estreita o seu enfoque e torna-se um género especializado devotado a *objets d'art* (*The Sculpted Word* 1).

Esta descrição centrada em representações artísticas não faz, todavia, parte dos temas fulcrais da *ekphrasis* na Antiguidade Clássica. Os escritores antigos de manuais retóricos gregos enfatizaram que a clara capacidade de evocação (*enargeia*) da *ekphrasis* tinha como objectivo invocar ou animar o objecto e persuadir os ouvintes ou leitores que estavam na sua presença (Ibidem). Webb reitera esta asserção: “the way in which the authors define *ekphrasis* first and foremost [is] as a type of speech (*logos*) that has a certain effect upon the audience. An *ekphrasis* appeals to the mind’s eye of the listener, making him or her ‘see’ the subject-matter, whatever it may be ... It is a form of vivid evocation ... an evocation of a scene, often a scene unfolding in time like a battle, a murder or the sack of a city” (in Taljaard-Gilson 32).

Assinale-se que os primeiros exemplos de *ekphrasis* eram *notional ekphraseis* (*ekphraseis fictícias*), uma vez que foram criadas a partir de obras de arte que se perderam e que, conseqüentemente, só existiam no imaginário do poeta, ou então, a partir de obras que foram conjecturadas pelo próprio poeta e, por conseguinte, apenas existiam, uma vez mais, no seu imaginário. Por outras palavras, em última instância: “The earliest ekphrastic poetry describes what doesn’t exist, save in the poetry’s own fiction” (Hollander 209). Está-se, assim, perante um signo (com dimensão narrativa) que é consumado no discurso poético, sendo que o poeta invoca uma imagem, descrevendo alguns aspectos da mesma e ignorando um acervo de outros (Ibidem).

De acordo com Hollander, a literatura ekphrástica moderna baseia-se na *notional ekphrasis* da Antiguidade Clássica:

But the fact remains that it is the tradition of notional ekphrasis which provides the paradigms and the precursor texts, the rhetorical models and the interpretive strategies, for the fully developed modern ekphrastic poem. Notional ekphrasis inheres in modern poetry’s actual ekphrasis, and provides a thematic microcosm of a basic paradox about poetry and truth. (Ibidem)

De facto, a interacção entre palavra (discurso) e signo visual (*objet d'art*) surge bastante cedo na literatura europeia e a análise dessa mesma interacção entre textos visuais e verbais motivou vários teóricos. Simónides, em *Auctor Herrenium* [4. 39], expressou-se da seguinte forma: “poema pictura loquens, pictura poema silens”, por outras palavras “a poesia é um quadro com voz, e a pintura é poesia silenciosa” (Avelar, *Ekphrasis* 60). O quadro expressa-se, assim, através do poema e é, dessa forma, enaltecido: “Para os artistas da Antiguidade Clássica, a palavra escrita tem uma qualidade de maior permanência do que a pintura e, por consequência, uma durabilidade maior. Enquanto que a pintura é aniquilada pelo desenrolar do tempo, o poema poderá sobreviver ou ser guardado na memória” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 34)<sup>8</sup>. Por conseguinte, a literatura torna-se proeminente entre todas as formas de expressão; deste modo, a escrita é percebida como mais importante do que as artes plásticas: “Even in Simonides’ ostensibly balanced aphorism we sense that painting is oddly handicapped; whereas poetry enables – it is a ‘speaking picture’ – painting silences; it is only ‘mute’ poetry. Painting contains a potential language that is only activated or released by the ekphrastic writer” (Scott, *The Sculpted Word* 30).

Segundo Scott, esta percepção surge, ainda hoje, em algumas ocasiões: “*ekphrasis* is often understood as a benevolent servant, generously helping the ‘mute’ image to speak out ... *Ekphrasis* frequently turns into a debate about the relative strengths of the different media and results in a competition to see who best *can tell a flowery tale*” (“Copied with a difference” 64-65). Scott considera, além disso, que a resposta ekphrástica frequentemente pressupõe um sentimento de competição e rivalidade entre o poeta e o pintor: “Behind many ekphrases lie the ongoing debates over the relationship between the arts” (“*Ekphrasis and the Picture Gallery*” 418). Por conseguinte, a reciprocidade sugerida entre as “sister arts” na famosa máxima de Simónides (“Painting is mute poetry, poetry a speaking picture”) não é tão amigável: “The other side of ekphrasis involves what Leonardo da Vinci defined as the *paragone*, a competition between the arts” (Scott, *The Sculpted Word* 30)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> “Volgens die opvatting van die antieke kunstenaar het die geskrewe woord ’n permanentere kwaliteit as die verf en sal dit ook langer bly bestaan. As die skildery deur die tand van die tyd reeds vernietig is, sal die gedig dit nog laat oorleef of in herinnering hou” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 34).

<sup>9</sup> Segundo Scott, “As early as the fourth century B.C., in the *Greek Anthology*, a number of writers attempt to rival works of graphic art” (Scott *The Sculpted Word* 30).

Segundo Roston, o comentário de Horácio celebrado na sua *Arte Poética, ut pictura poesis*, a partir do qual o autor define a interacção entre poesia e pintura, e que persistiu, até aos nossos dias, enquanto síntese desse diálogo, era bem mais restrito no seu intuito do que tem sido, genericamente, interpretado: “His *Ars Poetica* merely noted that art resembles literature insofar as one work may please while another displeases; one painting may be admired briefly, another permanently” (1). Cosgrove argumenta que a expressão *ut pictura poesis* deve ser mais correctamente traduzida por “as with painting, so with poetry”, o que sublinhará o seu estatuto enquanto oração subordinada, introduzindo exemplos específicos e limitados de paralelismos, em vez de levar o leitor a interpretar *ut pictura poesis* enquanto premissa dogmática que pode subsistir por si só (28).

Como Avelar refere, a expressão que Horácio utilizou, *ut pictura poesis*, ecoava um aforismo de origens muito mais remotas:

Quando Horácio celebra na sua *Ars Poetica* a interacção entre a poesia e a dimensão visual (através da expressão ‘*ut pictura poesis*’), fá-lo na sequência de uma tradição de formulações teóricas explícitas e implícitas previamente elaboradas no universo grego ... No plano das formulações teóricas implícitas destaca-se o carácter ‘algo visual’ da poesia que, por seu turno, entronca na noção de *mimesis*” (*Ekphrasis* 60).<sup>10</sup>

No plano das formulações teóricas explícitas, Avelar destaca, entre outros, a afirmação de Simónides, segundo a qual *a poesia é um quadro com voz, e a pintura é poesia silenciosa* (Ibidem). Durante o Renascimento europeu, a proposição, *ut pictura poesis*, ainda que descontextualizada, tornou-se fulcral, nas palavras de Roston: “during the European Renaissance the phrase he employed [*ut pictura poesis*], extracted from its context, became (...) the keynote to all critical writing of that time” (1-2). A partir de então, a escrita perdeu o seu estatuto de autoridade relativamente à pintura e as artes plásticas deixaram de ser vistas como formas de expressão inferiores.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Para uma leitura das implicações deste conceito (“*mimesis*”) nas obras maiores de Platão e Aristóteles, ver Avelar, *Ekphrasis* 60-64.

<sup>11</sup> Ver Avelar, *Ekphrasis* 60-64, para uma interpretação mais aprofundada da máxima *ut pictura poesis* na *Arte Poética* de Horácio.

## 1.2 A poesia ekphrástica no Renascimento

Durante o Renascimento, enquanto vigorava a perspectiva igualitária entre a poesia e a pintura, a maior parte da poesia ekphrástica elogiava ou o pintor ou a obra de arte ou o retratado: “in such poems it becomes the encomiastic tactic to praise both sitter and painter, the first for possessing the virtue, the second for his skill in being able to reveal it” (Hollander in Taljaard-Gilson 35). Hollander menciona, ainda, que a poesia ekphrástica do Renascimento é “selective in its reading”, focalizando certos aspectos de uma obra de arte e negligenciando outros, característica essa que surge sistematicamente na poesia ekphrástica actual (Ibidem). Hollander faz, igualmente, referência a um poema do poeta seiscentista Richard Lovelace (1618-1658) como o primeiro poema ekphrástico com características da *ekphrasis* moderna: “I would like to turn to what is probably the first English poem presenting some interesting features of modern poetic ekphrasis” (Ibidem 35). O poema tem como tema um quadro, pintado por Peter Lely em 1647, de Charles I e o seu filho James: “Lovelace reads the painting in a powerful way; or, rather, misreads it, by taking the matter of the clouds visible behind the head of James as if it were an allegorical detail ...” (Ibidem 35- 36).<sup>12</sup>

Segundo Krieger, no Renascimento está-se perante “emblem poetry”:

The emblem, as a visual companion to the poem, which is itself no longer anything like a mimetic representation (...) so that it leans upon a text whose verbal completeness now permits it to claim primacy (...) the emblem has taken on a mysterious complexity that makes it function less as an imitation than as itself a text awaiting interpretation. (in Robillard 11)

Deste modo, Krieger prossegue, a *poesia emblemática* torna-se na projecção última do “princípio ekphrástico” ao representar um objecto fixo que é ela própria, sendo que se está perante a demanda paradoxal de uma linguagem que possa satisfazer a urgência de uma “forma espacial” (in Robillard 12-13), muito à semelhança da *ekphrasis* moderna.

---

<sup>12</sup> Para Heffernan, no entanto, os primeiros verdadeiros exemplares de poesia ekphrástica auto-suficiente surgem no Romantismo quando o aparecimento de museus tornaram acessíveis obras individuais para pesquisa minuciosa” (138).

Por conseguinte, Krieger percebe o “princípio ekphrástico” atingindo o seu auge no emblema verbal do Renascimento (13).<sup>13</sup>

### 1.3 A poesia ekphrástica no século XVIII: *Laokoön* de Lessing

Em 1756, Edmund Burke chamou a atenção não para as similitudes entre a poesia e a pintura mas para as disparidades:

Painting is an essentially mimetic art, striving for meticulous realism, while poetry, in contrast, gains its strength from its lack of detail. Poetry employs allusiveness and the emotive connotations of language as substitutes for what cannot be apprehended visually, those substitutes providing the distinctive ingredients of literary form. (Roston 2)

Foi, todavia, o ensaio de Gotthold E. Lessing, *Laokoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoön – sobre as fronteiras da pintura e da poesia*), publicado em 1766, que contestou vigorosamente a tradicional analogia entre as duas representações artísticas, argumentando que a pintura é estritamente uma arte espacial e que poesia é apenas uma arte temporal, o que torna qualquer comparação entre ambas as artes suspeita. Tais comparações, segundo Lessing, tinham levado críticos a encorajar uma falsa fusão entre poesia e pintura:

“In poetry, a fondness for description, and in painting, a fancy for allegory, has arisen from the desire to make the one a speaking picture without really knowing what it can and ought to paint, and the other a dumb poem, without having considered how far painting can express universal ideas without abandoning its proper sphere and degenerating into an arbitrary method of writing” (in *Ibidem*).

Desde então, pouco se ouviu falar da célebre máxima *ut pictura poesis* de Horácio.

---

<sup>13</sup> Para uma leitura sobre a evolução do “epigrama”, passando pela *ekphrasis* e terminando no “emblema”, ver Boehm 47-52.

O subtítulo – *sobre as fronteiras da pintura e da poesia* – evoca, precisamente, uma tradição horaciana, simultaneamente apontando para a sua diferença: este é um estudo “sobre as fronteiras”, isto é, sobre as especificidades das artes, sobre aquilo que as distingue, as afasta; concebendo-as, portanto, enquanto representações artísticas com estruturas próprias (Avelar, *Ekphrasis* 88). Lessing opõe-se, por conseguinte (e como acima referido), à tradição da equivalência entre a poesia e a pintura, *ut pictura poesis*, segundo a qual as representações artísticas eram percebidas como modos de representação comparáveis, artes afins (“sister arts”), assentes nos mesmos princípios, partilhando das mesmas regras, num constante retorno a Simónides.

Lessing vai propor algo de radicalmente diferente ao pretender delimitar o domínio da pintura e da poesia. Para ele, a diferença basilar entre as duas formas de expressão artística respeita a sua própria *natureza*, os propósitos que lhes serão intrínsecos: a pintura é uma arte de imagem, definida pelo conceito de espaço, enquanto que a poesia é uma arte de linguagem, definida pelo conceito de tempo. Assim, aquilo que o poeta pode contar, o pintor pode, apenas, mostrar e os dois modos de representação artística, a poesia e a pintura, encontram-se, conseqüentemente, subordinados a estes pressupostos.

Segundo Mitchell, nada é, com efeito, mais intuitivamente óbvio do que a asserção de que a literatura é uma arte do tempo e a pintura uma arte de espaço (in Scott, “The Rhetoric of Dilation” 38). Scott subscreve, afirmando a actualidade desta percepção: “The great divide between painting and poetry ... remains as formidable today as it was in the eighteenth century” (“The Rhetoric of Dilation” 38). Contudo, Susanne Langer explica que, embora a ilusão “primária” da pintura possa ser espacial, a pintura não se limita a criar a ilusão tridimensional numa superfície bidimensional. Similarmente, o tempo cronológico, em que a leitura do texto ocorre, não deve ser equivocado com o tempo ilusório da narrativa ou o “presente intemporal” na poesia lírica (Bergmann 4-5). Ferguson é de opinião que estes dois domínios artísticos continuamente se interpenetram: “Despite the occasional attempts to fence off territory between poetry (or verbal art generally) and painting, exemplified in Lessing’s *Laokoön*, the history of ‘the Sister Arts’ delineates a continuous overlapping of pictorial poetry and narrative painting”. (in Taljaard-Gilson 35). Ferguson equipara a poesia à pintura com a seguinte proposição: “Poetry can depict and painting can narrate” (Ibidem).

*Laocoön* é, todavia, um ensaio fundamental para a evolução que o diálogo entre a poesia e a pintura e, em última instância, entre a literatura e as artes visuais, irá tecer na modernidade encetada pelo Romantismo. O facto de fazer oposição a toda uma tradição ekphrástica através da desmontagem de um equívoco, aquele que resulta da supracitada leitura descontextualizada da máxima horaciana, *ut pictura poesis*, torna-o incontornável.<sup>14</sup> Nas palavras de Avelar:

Ao formular distintos espaços de representação, ancorados em relações específicas com os conceitos de espaço e de tempo; ao definir a subtil interpenetração entre os dois conceitos nestas estratégias de representação; ao entendê-las, afinal, como microcosmos, Lessing prepara o solo da modernidade do qual irão emergir as sensibilidades românticas. (*Ekphrasis* 92)

#### 1.4 A poesia ekphrástica no século XIX: mimético-discursiva

Ainda que muito discutível, segundo Taljaard-Gilson, no século XIX foi sobretudo escrita poesia *ekphrástica mimética*, poemas que “traduziam” uma imagem com o objectivo de a recriar através da linguagem (37). O objectivo principal da poesia *ekphrástica mimética* é o de infundir de vida um objecto estático e reproduzi-lo numa “linguagem de representar” (“in taal te representeer” Jonckheere in *Ibidem*). Quadros e esculturas foram transformados, segundo uma abordagem poética, em linguagem, concretizados e transpostos em *versos pictóricos*. Parafraseando Jonckheere, pode-se, igualmente, decrever este género de poesia *ekphrástica* como *mimético-discursiva*: “isto não significa, no entanto, que o poema meramente imite a realidade do quadro (ou escultura), mas descreve-a e ainda imite um comentário, toca na realidade para a recriar em palavras” (in Taljaard-Gilson 37)<sup>15</sup>. O poeta traduz aquilo que de uma forma subjectiva apreende. A sua leitura do texto imagético é transcrito no texto verbal. O quadro é simplesmente descodificado, ou melhor, codificado em signos linguísticos.

<sup>14</sup> Ver Avelar, *Ekphrasis* 85-93, para uma leitura sobre o contexto que motiva o ensaio de Lessing, assim como, para se atentar de que forma Lessing procede à desmontagem da máxima *ut pictura poesis*.

<sup>15</sup> “dit berus dus nie slegs op die nabootsing van die skildery (of beeldhouwerk) se werklikheid nie, dit beskryf en lewer kommentaar daarby, dit tas daardie werklikheid af en herskep dit in woorde” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 37)

Consequentemente, em poesia *ekphrástica mimética*, o poeta funciona como um “tubo de fala” para o pintor.

Como Scott menciona, a ambição *ekphrástica* diminui consideravelmente durante o Romantismo: “Instead of murals, shields, tapestries, and friezes, the Romantic writers choose to describe more modest museum objects, mostly paintings and works of sculpture” (*The Sculpted Word* 14). Os exercícios *ekphrásticos* concentram-se, assim, em obras singulares de arte visual que estão extraídas ou removidas da sua posição em galerias maiores e foram acrescentadas ao próprio museu da memória do poeta.

Scott refere, ainda, que, para os românticos, o objecto não só se tornou um *objet d’art*, tendo sido retirado do seu contexto dentro de um mais amplo enquadramento épico e colocado, variadas vezes, aleatoriamente, a par de outros objectos descontextualizados num museu, mas foi, de igual modo, isolado das mediações culturais inerentes e da voragem da história (Ibidem 15). Por conseguinte, o objecto de arte assume uma aura quase mística de importância enquanto fragmento simbólico resgatado das forças destrutivas do tempo, a qual, como Heffernan explicita, está relacionada com a fundação da *Royal Academy of Art* (1768) e com o aparecimento do museu público no início do século XIX (in Ibidem). O museu ambicionava simultaneamente preservar a história enraizada nas obras de arte e proteger essas mesmas obras *da* história, isto é, da devastação do tempo (Heffernan in Ibidem).

Neste contexto, o museu terá uma função ímpar: a sua criação contribuirá para uma alteração profunda na reformulação do olhar sobre as obras de arte visuais. Desde logo, e, como acima referido, o museu permite a preservação do objecto, evitando a sua danificação por causas múltiplas, e potencial destruição. Para além disso, “a sua exposição pública desempenha uma função social e pedagógica. Ela permite ao leigo – ao público – tomar contacto com elaborações estéticas particulares que, de alguma forma, definem sensibilidades epocais” (Avelar, *Ekphrasis* 93). Avelar continua, explicitando que, esses objectos artísticos, expostos no museu, numa perspectiva sincrónica, podem ser significativos de um epistema<sup>16</sup>, representando, deste modo,

---

<sup>16</sup> A adopção da palavra *epistema* por Michel Foucault para classificar a matriz cultural, o sistema fechado de conhecimento que cada geração desenvolve surge como substituto semiótico para o termo

microcosmos, pequenos universos textuais, formulando narrativas autónomas, já que denunciam ou insinuam segmentos de espírito de um tempo. Faz todo o sentido, deste modo, que, paralelamente a esta exposição face a um olhar ingénuo, não especializado, se exijam leituras especializadas, capazes de interpretar quer os signos, as narrativas, os símbolos – “a memória cultural a partir da qual esses textos se sustentam, quer a originalidade da articulação desses elementos” (Ibidem).

Como Avelar refere, numa perspectiva diacrónica, os museus permitem atentar na evolução de discursos, por outras palavras, na forma como certos espaços artísticos se transformam, eventualmente evoluem, através da alteração de estratégias específicas de representação (Ibidem). Porque se estabelecem como memória de um percurso criativo, os museus revelam uma faceta histórica e dinâmica da evolução artística:

Se, por um lado, os objectos simulam a reactualização de um instante perdido no tempo – a obra de arte parece ter o poder de perpetuar um determinado momento, por outro eles denunciam a transitoriedade desse instante – a obra de arte lembra o desaparecimento físico do seu criador, daqueles que a poderão ter inspirado, das sucessivas gerações que as observaram. (Ibidem 93-94)

Estas questões delineadas, promovidas pela exposição dos objectos artísticos, vão ao encontro das idiosincrasias distintivas das sensibilidades românticas.

Para os românticos, os objectos da *ekphrasis* são reminiscentes de um passado, e é esta historicidade, parafraseando Scott, que lhes confere uma enigmática percepção de alteridade (*The Sculpted Word* 16). Como refugiados do passado, os objectos de arte mantêm-se claramente abandonados: “Unlike their classical predecessors, they belong neither to the present nor the past and possess no discernable lineage” (Ibidem); em vez disso, flutuam descontextualizados e adormecidos, num enquadramento intemporal e remoto. Deste modo, o desafio da *ekphrasis* romântica é, de alguma forma, o de ultrapassar o afastamento, a alteridade dos objectos e reaver-lhes um contexto, ainda que parcial (Ibidem). Por outro lado, a alteridade dos artefactos pode ser precisamente o que os poetas românticos querem *preservar*. De facto, o seu papel enquanto recriadores

---

descartado “periodização”, conferindo novo prestígio “into the social, economic, aesthetic and philosophical settings within which writers and artists produce their work” (Roston 3).

de arte antiga torna-se significativamente maior à medida que o conhecimento do passado diminui. Por conseguinte, a sua ignorância da proveniência do objecto autoriza-os a imaginá-la (Ibidem).

Enquanto que Hefesto cria, na íntegra, o escudo, os poetas românticos podem apenas “criar parcialmente” os seus objectos de arte visual; embora tenham tornado esta aparente desvantagem numa vantagem (Ibidem 27). A criação dos museus, como acima referido, permitiu um contacto próximo com muitos objectos artísticos que se julgavam perdidos e, embora isso significasse a consagração de uma perenidade, os estragos provocados pela acção do tempo, assim como a sua descontextualização, tornaria o objecto num mero fragmento, constituindo motivo de reflexão e de interrogação (Avelar, *Ekphrasis* 109). A *ekphrasis* romântica representa uma tentativa nostálgica de reaver o poder do deus-artífice, Hefesto, ao criar o objecto de arte novamente na imaginação verbal do poeta: “[Wordsworth] actually reimagines how *he* would have painted Beaumont’s landscape before he has nominally described it.” (Scott, *The Sculpted Word* 18)<sup>17</sup> Como supracitado, a *ekphrasis* romântica não se traduz, por conseguinte, na reprodução visual do referente, mas sim na representação de uma experiência subjectiva, a do poeta, através da linguagem. Ao assumir hipoteticamente o estatuto do pintor, “recorrendo aos seus instrumentos específicos de percepção e representação do real (a função da cor, por exemplo), (...) [o poeta] dá ênfase à subjectividade, simultaneamente denunciando, na esteira de Lessing, a especificidade dos meios” (Avelar, *Ekphrasis* 96).

A mundividência romântica aponta, deste modo, para uma valorização da *ekphrasis*, do discurso poético, do *logos*, já que a palavra escrita pode preservar aquilo que as artes visuais, apesar da sua materialidade, não conseguem resguardar. Nesta concepção, o discurso, o *logos*, torna-se proeminente face às restantes artes:

Estes poetas recorrem, assim, à *ekphrasis* numa perspectiva abrangente: de reflexão estética, questionando a hierarquia neoclássica entre as diferentes formas de expressão artística, e a perenidade ou efemeridade como instrumento de valoração das mesmas; de

---

<sup>17</sup> Para uma leitura das idiossincrasias românticas em William Wordsworth, Percy B. Shelly e John Keats, ver Avelar, *Ekphrasis* 94- 109; para uma leitura da *ekphrasis* keatsiana, ver Scott, *The Sculpted Word* 19-28.

meditação ontológica, especulando sobre a relação do sujeito com o tempo (aí se indicia o eventual confessionalismo); e de questionação teórico-crítica. (Ibidem 109)

Além disso, como Krieger esclarece, a ênfase na musicalidade da linguagem ajuda os críticos a argumentarem que o meio literário, há muito outorgado como inteligível, pode, afinal, tornar-se sensório, como os demais meios artísticos” (in Robillard 16). O poema deve apelar à audição em vez de à visualização, mas o carácter percepcionável desse apelo afecta, em larga medida, o lugar da literatura entre as artes: “Here is yet another way to take up the older argument that language can have it both ways: it can claim the advantages of the sensible arts, and yet in its intelligibility it need not suffer the limitations imposed by the phenomenal world” (Ibidem). Mais uma vez, está-se perante a primazia da palavra, do *logos*, da poesia, que se torna “a arte modelo” (Ibidem).

Segundo Taljaard-Gilson, é graças à poesia figurativa ou poesia concreta de Mallarmé que se assiste, durante o século XIX, a uma renovação da poesia ekphrástica. Os seus poemas, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” e, sobretudo, “Sainte”, imitam a forma do objecto de arte (38). Jonckheere explica:

À margem, vemos surgir um tipo de poesia em que a tipografia invulgar é explorada cada vez mais, adquirindo um papel preponderante. O aspecto verbal do texto é dominado, ou seja, condicionado pelo elemento pictórico, o quadro; assim, surge uma espécie de fusão das estratégias de representação formais das duas formas de expressão artística ... (in Taljaard-Gilson 38)<sup>18</sup>

Uma vez que o próprio poema se transforma em “quadro” e não mais vai *para além* do mesmo, Jonckheere é de opinião que a poesia figurativa transcende o domínio da poesia ekphrástica; no entanto, admite que Mallarmé “apontou uma nova direcção, a partir da qual a obra de numerosos poetas do século XX se desenvolveu” (“’n nuwe rigting aangedui (het) waarin die werk van talle 20ste-eeuse digters sou ontwikkel”; Ibidem). Krieger subscreve: “the shift in the nineteenth century from spatial to temporal models,

---

<sup>18</sup> “‘Aan die een kant sien ons ’n soort poësie ontstaan waarin die ongewone tipografie meer en meer uitgebuit gaan word en ’n oorheersende rol gaan speel. Die verbale aspek van die teks gaan oorheers of gekondisioneer word deur die pikturele element van die skilderkuns: ’n soort versmelting van die formele middele van die twee kunsoorte vind plaas ... ’” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 38)

from eighteenth-century metaphors of orderly world machines to nineteenth-century metaphors of evolution, tended to give the arts of temporality free movement as if there were no formal inhibitions” (in Robillard 16).

Segundo Avelar, uma das dimensões mais revolucionárias da estética oitocentista prende-se, precisamente, com a subversão radical operada a nível dos conceitos de espaço e de tempo. A fotografia, ao se apoderar do papel documentativo e ilustrativo da realidade, livrando a pintura moderna de desempenhar tal função, contribuirá indelevelmente para essa “subversão radical dos conceitos de espaço e de tempo” e traduzir-se-á “na mais radical reformulação oitocentista dos conceitos de texto, autor e obra” (*Ekphrasis* 115). Será precisamente esta viragem nos convencionais horizontes estéticos que irá transparecer nas inovações poéticas de Walt Whitman, o qual, efectivamente, descarta a representação gráfica tradicional.<sup>19</sup>

Hollander menciona o pintor-poeta, Dante Gabriel Rossetti, como o precursor da poesia ekphrástica interpretativa moderna com o seu soneto sobre o quadro *Primavera* de Botticelli: “It is another painter-poet, Dante Gabriel Rossetti, however, whose remarkable sonnets on paintings seem to set in place the whole agenda for modern interpretative ekphrastic poems” (in Taljaard-Gilson 39). Hollander alega, ainda, que Rossetti toca nos “momentos numinosos” dos quadros e que consegue reproduzi-los nos seus poemas ekphrásticos (Ibidem).

Como Taljaard-Gilson refere, no que diz respeito à moderna definição de *ekphrasis*, já no ensaio latino de Friedrich, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide* (1867), onde Matz reflecte sobre *Imagines* de Philostrato, surge a ideia de *ekphrasis* como uma descrição exclusiva de objectos de arte: “The idea of ekphrasis as a special kind of description of art objects was already coming to be separated from the wider ancient definition” (Webb in Taljaard-Gilson 39). Mas se Philostrato é moderno, apenas a essa característica se deve, já que, segundo Scott:

(...) he exhibits none of the historical or personal anxiety of the later Romantic poets ...  
Neither is there in Philostratus an overriding sense of the mystical, quasi-religious aura

---

<sup>19</sup> Para uma leitura acerca da *ekphrasis* no percurso poético de Walt Whitman, ver Avelar, *Ekphrasis* 123-127.

of the individual work or its inherent capacity to transcend time. The belief that the painted or sculpted image preserves a fleeting moment from the despoliation of temporal process, thereby immortalizing it, is completely alien to the *Imagines*, as is the sense of the artwork's monumentality... Philostratus never worries that the paintings he describes have been looked at by generations of critics or that they will be looked at, "ravished," for generations to come. We can detect, in short, neither hermeneutical nor historical anxiety in the *Imagines*, whose author seems decidedly self-assured. (*The Sculpted Word* 14)

Esta concepção de *ekphrasis*, enquanto descrição de objectos de arte, é levada avante nas obras de dois teóricos franceses, Bertrand e Bougot, com o seu ideal *l'art pour l'art*. Bertrand em *Un Critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école* (1881) identificou as obras de Philostrato, Virgílio e Catulo como "members of a 'fashionable genre' which has its own name" (Webb in Taljaard-Gilson 39). Esse nome é evidentemente *ekphrasis*, ainda que Bertrand estivesse receoso em usá-lo na sua argumentação. Todavia, Bougot utiliza o termo *ekphrasis* em *Philostrate l'Ancien: une galerie antique* (1881), atribuindo-lhe o seguinte significado: "a specific type of description, which may include works of art, to a description of any type which has a work of art as its subject-matter" (Ibidem 40). Segundo Webb, a definição de *ekphrasis* quer de Bertrand quer de Bougot reflecte o interesse contemporâneo no terreno comum entre a arte e a literatura e as comparações interartísticas (Ibidem).

No entanto, foi com *Essays on English and American Literature* (1955) de Leo Spitzer que a moderna definição inglesa de *ekphrasis* foi estabelecida: "It was the prodigiously learned and inventive Spitzer who, in 1955, coined the definition which most people now recognise..." (Ibidem), ou seja, "the poetic description of a pictorial or sculptured work of art" (in Yacobi 601).

### 1.5 A poesia ekphrástica no século XX: dialéctica e autoreflexiva

Referindo-se ao Modernismo, Roston declara: "Probably no period in history has produced so far-reaching changes in both literature and the arts" (8). Por "Modernismo", Roston entende o período entre 1900 e o começo da Segunda Guerra

Mundial, período esse, em que a figura humana, pela primeira vez desde há séculos, desaparece das telas, à medida que pintores experimentam com formas abstractas e geométricas (Ibidem). No entanto, na esteira de Avelar, analise-se a irónica elocução de Virginia Woolf face à emergência do Modernismo:

‘On or about December 1910 human nature changed... All human relations shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature’ (Bradbury in Avelar, *Ekphrasis* 156).

Como Avelar refere, embora a declaração de Woolf seja, claramente, provocadora, a ideia de ruptura implícita é indissociável da interacção entre a poesia e as artes visuais no Modernismo (Ibidem).<sup>20</sup>

No Modernismo, assiste-se a uma reformulação quer do discurso poético quer, em concreto, da interacção entre este e outras formas de expressão artística, nomeadamente a pintura. Através desta interacção, exaltam-se a reflexão e a subsequente intelectualização do objecto, assim como a hospitalidade para acolher inovações levadas a cabo por demais formas de expressão artística, por exemplo:

(...) a montagem cinematográfica que se reflectirá no carácter multivocal, fragmentário e elíptico do discurso poético; a técnica de colagem ou a sobreposição de várias camadas de tinta, assim criando diferentes texturas que se reflectirão na poesia através da óbvia ou, tantas vezes, subliminar, coexistência e/ou sobreposição de vários registos, narrativas e/ou máscaras – personae; e ainda a confluência de registos culturais e sociais distintos – o erudito e o popular – num só espaço textual ... o que se reflectirá na poesia em termos de uma coabitação de níveis de linguagem radicalmente distintos (Avelar, *Ekphrasis* 161).

Surge, por conseguinte, “‘... [a] new conception of the writer or artist, including the fictional projection of himself into the created work...’” (Roston in Ibidem) e um renovado diálogo do criador com o espaço circundante, isto é, o referente:

---

<sup>20</sup> Para uma breve leitura da presença de Cézanne e Matisse na revolução modernista, em concreto, no conceito de *representação*, de *mimesis*, ver Avelar, *Ekphrasis* 156- 160.

O criador distancia-se dos *topoi* celebrados pelas primeiras gerações românticas ... e aprofunda o legado das gerações românticas ulteriores e das que lhes sucederam, buscando motivos “within the sculpture’s studio, the art gallery, and the museum where, isolated from the vulgarity of the outside world and from the ephemeral setting of nature, he could apply to the eternal artefacts they contained the aesthetic discrimination of a cultivated mind.” (Ibidem).

Deste modo, surge no Modernismo uma nova identidade artística baseada numa relação mais afastada, crítica e intelectual, entre o sujeito e o objecto, ou seja, uma radical intelectualização, cujos signos iludem, ignoram, sabotam as convenções estéticas que os antecederam, perturbando a legibilidade convencional e desbravando caminho para a chamada abstracção.

Como Krieger refere: “For the modernist, language is to have it both ways, sharing the temporality of experience and yet giving it the unity of human comprehension by imposing spatial form upon it” (206). A poesia encontra-se, por conseguinte, no topo da hierarquia das artes graças a este poder duplo, permitindo ao seu criador, ainda citando Krieger: “the most formidable of displays precisely because of that which leaves language as the least natural (i.e., most arbitrary and most conventional) of media” (Ibidem). O papel especial e ambíguo designado à linguagem na poesia permite-lhe supervisionar a coexistência paradoxal entre tempo e espaço, sensível e inteligível, mimesis e expressão livre. Com o Modernismo, as artes verbais ascendem ao estatuto de modelo – no centro, viradas quer para as artes plásticas quer para a música, absorvendo ambas as extremidades para si. Nas palavras de Krieger: “Now it is the visual arts that are to ape the semiotic duplicity of the verbal arts” (Ibidem).

No Modernismo, ainda segundo Krieger: “there returns to the poetic word the renewed attempt to earn for it the status of verbal emblem, of the letter as substantive” (225). Krieger descreve o emblema como “the ultimate ekphrasis” (226), em que o que devia ser imitado não é apenas o objecto de arte (pictórico ou escultórico), mas sobretudo o estatuto do quadro ou escultura “as a physical art object” (Ibidem). Por conseguinte, o poema devia, se pudesse, imitar o objecto espacial tornando-se, igualmente, noutro objecto espacial. O emblema verbal, quer Renascentista quer moderno, pode redefinir a própria *ekphrasis* como o poema que imita a plenitude da forma do objecto visual de

imitação ao procurar a sua própria forma, de facto ao se estruturar com uma forma similar (Ibidem). Já que mais nenhuma configuração tão claramente como o círculo representa o encerramento da forma que os modernistas procuram, citando Krieger: “it [o círculo] becomes a major formal principle for modernist criticism” (226- 227).<sup>21</sup>

Segundo Jonckheere (in Taljaard-Gilson 40), no século XX, à poesia ekphrástica convencional, ou *mimético-discursiva*, seguiu-se uma poesia *dialéctica e auto-reflexiva*, na qual o poeta, em contraste com os poetas da poesia ekphrástica tradicional, tornaram-se introspectivos: “compared with modern ekphrastic poems, those of the older sort show no traces of self-scrunity” (Hollander 210). Tratando-se de poesia *auto-reflexiva*, a obra de arte serve apenas como ponto de partida e não mais como objectivo *per se* que tem de ser transposto para a linguagem. Consequentemente, por vezes, o leitor não consegue reconhecer o *objet d’art* em alguns poemas ekphrásticos do século XX:

O poeta da nova tipologia de poesia ekphrástica não quer, de todo, ficar preso ao seu tema. Não existe qualquer ‘lei’ que o obrigue a tal. A obra de arte é somente o trampolim para demais considerações ... Não é feito qualquer esforço para reproduzir o objecto artístico como na poesia ekphrástica tradicional ... Portanto, a acentuação não reside mais na capacidade meramente mimética da *ekphrasis*, mas sim na resposta pessoal face ao quadro, que pode adquirir um tom extremamente subjectivo, ao ponto do quadro, por vezes, se tornar secundário e a expressão de sentimentos ou reflexão primordial (Jonckheere in Taljaard-Gilson 41)<sup>22</sup>.

Com o intuito de superar estéticas realistas e naturalistas, salienta-se o carácter experimental do processo de criação artística, a demanda de formas de expressão inovadoras, isto é, a busca sistemática, e teoricamente sustentada, de novas estratégias de enunciação poética, que indiciam, porventura, uma estética individual, a artificialidade, e a abertura a estéticas oriundas de espaços culturais e artísticos diversos. Como Avelar refere: “Muita da poesia que se escreve num contexto modernista expõe

<sup>21</sup> A circularidade enquanto característica da poesia ekphrástica moderna e pós-moderna, será retomada no capítulo 3 “Quatro Interpretações Poéticas Inspiradas no Quadro Os Caçadores na Neve”.

<sup>22</sup> “Die digter van die nuwe soort beeldpoësie wil nie deur sy onderwerp gebonde bly nie. Daar is geen ‘wette’ meer wat hom daartoe verplieg nie. Die kunswerk is slegs wegspringplek vir verdere beskouings ... Dis geen poging tot reproduksie soos dit tradisioneel daaraan toe gegaan het nie ... Die klem lê dus ook nie meer op louter mimesis of ekfrase nie, maar wel op die persoonlike respons op die skildery wat ’n uiters subjektiewe toon kan aanneem, sodat die beeld soms sekondêr word, die gevoelsekspressie of refleksie primêr” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 41).

um diálogo implícito ou explícito com outras formas de expressão artística, assimilando inovações ensaiadas nesses campos” (*Ekphrasis* 162). Para além das inovações referentes à representação introduzidas por Cézanne e pelos fauvistas, e às reformulações estéticas de Ives, Avelar menciona “o processo de desconstrução das formas tradicionais ... e a conseqüente celebração do verso livre, e dos processos de colagem e montagem ... a emergência do cinema ... e da fotografia” (*Ibidem* 160) como fulcrais para a revolução estética da poesia.

Na segunda metade do século XX, como Heffernan afirma, a produção de poesia ekphrástica tornou-se “nothing less than a boom” (135). Heffernan prossegue, declarando:

A complete collection of later twentieth-century poems about paintings would fill at least several volumes, but a passing glance at recent anthologies – and published lists – helps to show why the compiler of one such list should use the word “explosion” to denote the multiplicity of contemporary poems about works of visual art (...). In 1973, Gisbert Kranz published *Das Bildgedicht in Europa*, which includes an eighty-page list (121-200) of European ekphrastic poems<sup>23</sup> ... In 1978, Eugene Huddleston and Douglas Noverr published a list of over eight hundred American poems that could be linked in some way to visual art, including more than a hundred poems about specific paintings written within the past forty years. Six years later came *The Poet Dreaming in the Artist's House*, a collection of eighty contemporary poems in English about the visual arts ... In 1986, three collections of contemporary British poems on visual art surfaced in England – two from the Tate Gallery (...) and a third in a special issue of *Word & Image* ... Two years later, J. D. McClatchy published ... a book of essays on visual art by twentieth-century poets. And the following year, Beverly Long and Timothy Cage published a bibliography of more than a hundred contemporary American poems that represent identifiable paintings. (*Ibidem*)

---

<sup>23</sup> Gisbert Kranz explora numerosos poemas ekphrásticos europeus em 1973 em *Das Bildgedicht in Europa* (*A Poesia Ekphrástica na Europa*), mas é criticado por Porteman, que manifesta as suas dúvidas se não existirá nada para além do género de poesia ekphrástica, uma vez que Kranz, segundo Jonckheere (in Taljaard-Gilson 42- 43), “cunhou todos os géneros de poemas, de ‘poemas ekphrásticos’, mesmo aqueles que não o eram” para além do seu modelo estar “vagamente traçado”. Em 1981, Kranz reviu *Das Bildgedicht in Europa*, o que resultou num alargamento dos dois volumes sob o título *Das Bildgedicht (A Poesia Ekphrástica)* e em 1987 Kranz anexou um capítulo adicional, *Nachträge (Aditamentos)*. Em 1984, Porteman reconheceu que existia um género de poesia ekphrástica *per se* (Jonckheere in *Ibidem* 43).

De facto, o mero número de poemas escritos sobre obras de arte visual neste fim de século, número esse que se torna ainda mais surpreendente quando se considera que pelo menos um poema sobre uma obra de arte visual provém de praticamente todos os poetas maiores do nosso tempo (Ibidem), demonstra claramente que a *ekphrasis* é, citando Heffernan: “a current as well as ancient poetic mode” (in Robillard 191). Como forma de corroborar esta asserção, Heffernan delinea as características básicas que permeiam as *ekphrasis* de Homero até aos nossos dias:

(...) the conversion of fixed pose and gesture into narrative, the prosopopeial envoicing of the silent image, the sense of representational fiction between signifying medium and subject signified, and overall the struggle for power – the *paragone* – between the image and the word. (136)

Por conseguinte, muitas das características da *ekphrasis* homérica da descrição do escudo de Aquiles podem ser ainda reconhecidas nos poemas ekphrásticos de poetas contemporâneos. No entanto, como Heffernan menciona, se a *ekphrasis* contemporânea oferecesse nada mais do que o prazer de reconhecer uma forma poética antiga, não nos ocuparia, por muito tempo (137). Assim, ao considerar a poesia ekphrástica de meados do século XX, impõe-se identificar o que, realmente, a torna modernista ou pós-moderna, o que, de facto, distingue um poema contemporâneo das cenas esculpidas no escudo de Aquiles na narrativa épica de Homero no Canto XVIII da *Ilíada* ou da meditação ketsiana numa urna grega (Ibidem).

Esta questão, segundo Heffernan, poderá ser respondida em duas etapas. Primeiramente, a poesia ekphrástica de meados do século XX completa a transformação de *ekphrasis* de um complemento incidental num todo auto-suficiente, “from epic ornament to free-standing literary work” (Ibidem). Como acima referido, na literatura clássica, o objecto artístico é, ele próprio, uma adjunção ou ornamento, “something made to decorate a shield, a cup, a robe, or a swordbelt” (Heffernan in Robillard 191). Consequentemente, a *ekphrasis* origina supostamente como uma adjunção ornamental a um texto mais amplo, uma digressão descritiva da linha orientadora de uma narrativa épica.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Heffernan refere, no entanto, que esta ideia de subordinação presuposta na noção de *ekphrasis* é sensatamente desafiada por Jacques Derrida: “What Derrida says of the *parergon* in visual art can be said of the ekphrastic passage, which is commonly regarded as mere adornment of the epic text but which ...

A poesia ekphrástica autónoma – o poema que se focaliza num único objecto artístico – é um produto tardio de um longo processo em que a descrição em série e a pintura narrativa cederam lugar ao registo temporal de uma percepção momentânea (Ibidem). O museu individualiza o objecto artístico *for the eye*, realça-o para a contemplação ou veneração no seu próprio espaço emoldurado e rotulado, apresenta-o como ícone auto-suficiente: “And the individuated work of art begets the individual ekphrastic poem” (Ibidem 192). Em 1965, Malraux em *O Museu Imaginário* define a preponderância do museu, da seguinte forma: “O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldades em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos” (11).

Através do museu, chega-se à segunda parte da resposta à questão do que distingue a poesia ekphrástica do século XX da dos seus predecessores. Para Heffernan, a *ekphrasis* do século XX brota, precisamente, do museu, “the shrine where all poets worship in a secular age” (in Robillard 192). Como Malraux refere:

[Os museus] impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. ... Até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte ... E o museu suprime de quase todos os retratos (...), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: ... reconhece ... apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses. (11-12)

Os museus impuseram, de igual modo, como Heffernan reitera, uma mudança da *ekphrasis ficcional* para a *ekphrasis real*, isto é, de um quadro imaginário forjado na íntegra de palavras para a representação verbal de um quadro que pode ser categoricamente identificado e visto *per se* (146). Por conseguinte, uma representação fiel ao *objet d'art* deixava de fazer sentido perante a acessibilidade do próprio. Além

---

is quite capable of revealing or prefiguring its most central themes. Such revelatory power helps to explain why the ekphrastic passage eventually became the self-sufficient entity we know as the ekphrastic poem” (137).

disso, e citando Krieger: “theorists have increasingly argued for all the arts, including the visual, functioning as linguistic signs requiring interpretation. For many decades now in the plastic arts, all aesthetic signs have come to be taken as both arbitrary and conventional.” Não haveria espaço, então, para a “mimesis ingénuu” (207). Os quadros deviam, por conseguinte, ser percebidos como demonstrações auto-referenciais dos poderes ilusórios provenientes das obras pictóricas. Krieger explica:

(...) the reality we see has been created for the viewer by the painting, that compound of canvas and pigment whose clues have worked with the viewer’s eye and the viewer’s previous experience to create what is now serving as the viewer’s illusionary ‘reality’.  
(208)

Reconhece-se, portanto, que quadros, à semelhança de estruturas verbais, são engenhos humanos e, como tal, produtos de um processo de criação artificial. Deste modo, não haveria qualquer transparência representativa para que todas as artes fossem percebidas como emergindo de uma actividade mediada (Krieger 4).

Como supracitado, a poesia ekphrástica do nosso tempo brota do contexto do museu, que inclui o museu de palavras que envolve os quadros que visualizamos, principiando pelos títulos das obras pictóricas (Heffernan in Robillard 191). Enquanto sinédoque, o museu significa todas as instituições que seleccionam, disseminam, reproduzem, exibem e explicam obras de arte visual; por outras palavras, todas as instituições que informam e regulam a nossa experiência visual – em grande medida, por pô-la em palavras (Ibidem). Como Butor explica:

‘Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n’est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d’art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente’ (in Bächtmann 12-13).

No entanto, Heffernan reconhece que a poesia ekphrástica não é história de arte: “Ekphrasis never aims simply to reproduce a work of visual art in words” (157), não fazendo sentido julgar *ekphraseis* pela sua componente mimética mas por aquilo que

nos permite visualizar: “there is no point in judging ekphrastic poetry by a criterion of fidelity to the work it represents. We can better judge it by asking what it enables us to see in the work of art, or even just to see, period.” (Ibidem)

Ferguson identificou um *momento numinoso* nos quadros e na poesia ekphrástica moderna: ““One effect of the shift in numerous modernist paintings and poems is their focus on a numinous ‘moment’ in their representation of *life*”” (in Taljaard-Gilson 43). Segundo Scott, precisamente este momento numinoso já fora aflorado em 1766 em *Laocoön* de Gotthold Lessing: “Gotthold Lessing is primarily responsible for identifying the ‘pregnant moment’ in the feminized work of art, from which, he argues, the male poet must deliver the living narrative” (“Copied with a difference” 63).

A perspectiva pós-moderna relembra que muitos poemas contemporâneos jogam auto-conscientemente com o seu estatuto enquanto arte ao ponto de o destruir (Krieger 259). No entanto, a lealdade continua a obras mais antigas do cânone literário revelando que a ânsia pelo signo natural persiste e que irá muito provavelmente resistir à mais radical pândega contemporânea envolvendo o mesmo (Ibidem). Como Françoise Meltzer refere, no período pós-moderno: ““Ecphrasis may in fact be the attempt of writing to overcome the power of the image in a mimetically-oriented culture of images”” (in Scott, *The Sculpted Word* 31).

## 1.6 Definições, descrições e terminologia da poesia ekphrástica

Como supracitado, em inglês, por oposição a línguas como o africano, alemão e neerlandês, onde surgem os termos “beeldpoësie” ou “beeldgedig”, “Bildgedicht” e “beeldgedicht”, respectivamente, não surgiu um termo único ou uma definição uniforme para o género ekphrástico.<sup>25</sup> Webb (in Taljaard-Gilson 48) refere uma diversidade de definições modernas do termo, o que resulta de um processo de gradual redefinição de *ekphrasis* de modo a se conformar com as inquietações intelectuais e estéticas durante os séculos XIX e XX. Para Webb, a definição de *ekphrasis* corre o risco de se tornar “circular” e de, conseqüentemente, nunca chegar a um ponto, uma vez que, segundo

<sup>25</sup> Para uma leitura das definições, descrições e terminologia de poesia ekphrástica em africano, alemão e neerlandês, ver Taljaard-Gilson 43- 48.

Webb: ““In the absence of an agreed definition, apart from the broadest ‘writing of art’, each critic is able, effectively, to redefine the term to suit his or her interests and to fit the corpus of works chosen as representative”” (Ibidem 48- 49).

Webb expressa, ainda, as suas dúvidas sobre a existência, de facto, de um género ekphrástico: ““one is tempted to ask whether there is in fact a single phenomenon that can usefully be called *ekphrasis*”” (Ibidem 49). Webb explica:

“for some, *ekphrasis* includes descriptions of non-representational arts, for others it is the ‘verbal representation of visual representation’. On the one hand, *ekphrasis* is a ‘classic genre’ with its roots deep in antiquity; on the other, scholars do not agree about which works should be included in this genre: do descriptions of buildings count? Does ‘description’ include a catalogue entry?” (Ibidem)

As dúvidas de Webb fazem, sem dúvida, sentido, no que diz respeito, nomeadamente, às descrições de edifícios enquanto literatura ekphrástica, já que arquitectura é, de igual modo, uma forma de arte; mas tal ponderação conduziria, inevitavelmente, a uma discussão interminável sobre o “o que é arte?”.

Webb, em última análise, reitera a definição de Leo Spritzer formulada em 1955: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies the words of Theophile Gautier, ‘une transposition d’art’, the reproduction through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* (‘ut pictura poesis’)” (Ibidem). Scott descreve *ekphrasis* como “the making of verbal art from visual art” e “to translate visual into verbal art” (“Copied with a difference” 64). Scott apresenta uma série de definições que correspondem assimetricamente:

As a genre, *ekphrasis* has everything to do with the shape of the poetic work: it explores the iconicity of words, sentences and stanzas, and continually entertains the world’s ambition to replicate the immediate visual beauty and stillness of the artwork [and] to create a narrative out of the frozen moment that the artwork represents (Ibidem).

Scott acredita, igualmente, que a *ekphrasis* pode ampliar o âmbito de uma obra de arte ao inventar elementos que não estão fisicamente presentes no cenário; pode reconfigurar

ou reordenar a obra de arte; e, ainda, *penetrar* na obra de arte, ocupando uma posição imaginativa dentro do universo pictórico (Ibidem). Scott utiliza, de forma análoga, o conceito “transpositional poetry”.

Giorcelli (in Taljaard-Gilson 50) menciona a expressão “painterly poems” quando se refere aos poemas ekphrásticos de William Carlos Williams sobre os quadros de Pieter Breughel. Steiner e Davidson utilizam, igualmente, a denominação “painterly poems”, que é, segundo Taljaard-Gilson, uma nomenclatura insatisfatória para poesia ekphrástica, já que a poesia ekphrástica pode ter como tema quadros, esculturas, gravuras, esboços e fotos e não apenas quadros, como o termo “painterly poems” (*quadros pictóricos*) sugere (Ibidem). Taljaard-Gilson formula, em contapartida, a seguinte definição de poesia ekphrástica:

(...) poesia ekphrástica é poesia inspirada em artes plásticas, em que o objecto de arte (quadros, esculturas, gravuras, esboços, fotos, etc.) é utilizado ou descrito intertextualmente frequentemente entrelaçado com informação biográfica do artista de uma dada obra de arte” (52)<sup>26</sup>.

Hagstrum utiliza o termo “iconic poetry” em *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*: “In such poetry the poet contemplates a real or imaginary work of art that he described or responds to in some or other way” (18). No entanto, a larga maioria dos críticos utiliza o termo cuja origem está na oratória da Antiguidade Clássica, nomeadamente “the literary genre of ekphrasis” ou “ekphrastic poetry” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 50). Relativamente à definição, Scott sublinha que, dever-se-á perceber *ekphrasis* enquanto a representação verbal de uma representação visual:

Although there are a number of competing definitions of the term today, several influential critics have argued that we ought to think of ekphrasis as the verbal representation of visual representation – a definition that ironically returns us to the broader categories of the terms original context. (Scott, *The Sculpted Word* 1)

---

<sup>26</sup> “beeldpoësie is poësie geïnspireer deur beeldende kuns of waarin kunswerke (skilderye, sketse, etse, foto’s, rotstekeninge, ensovoorts) intertekstueel gebruik of beskryf word, dikwels vervleg met die kunstenaar(s) van hierdie kunswerk(e) se biografiese gegewens” (Taljaard-Gilson 52).

## 1.7 Características da poesia ekphrástica

Jonckheere (in Taljaard-Gilson 51- 52) formulou uma série de características essenciais da poesia ekphrástica no seu artigo, “Die beeldgerig as genre” (“A poesia ekphrástica enquanto género literário”). *Ekphrasis* pode, por conseguinte, pertencer a mais do que um dos subtópicos:

- uma descarga em poesia de um processo intersemiótico, ou seja, uma espécie de intertextualidade, uma interacção entre textos;
- a concretização artística em linguagem de uma obra de arte plástica;
- uma reacção selectiva, subjectiva em poesia de uma obra de arte;
- uma tradução e metamorfose poética: verbalizar ou sonorizar uma obra de arte plástica intrinsecamente muda. A transformação de um quadro em linguagem; por outras palavras, através da linguagem, um quadro é transformado<sup>27</sup>;
- e, por fim, um processo dialéctico: uma conversa/um diálogo entre poeta e pintor.

No entanto, a problemática de uma definição persiste pela miríade de poemas ekphrásticos que disputam, conjugam e extravazam estas características.

## 1.8 Problemática de uma definição

No caso da *ekphrasis*, género literário que procura definir a voz da literatura no diálogo interartístico, como Robillard menciona, as experiências dos autores parecem frequentemente extravasar a crítica literária que surge precisamente para explicar ou questionar os seus méritos (in Robillard 53). Por conseguinte, se continuarmos a basear a nossa percepção deste género literário, fundamentalmente, na capacidade da linguagem verbal representar ou descrever um signo visual, “how do we account for the myriad of alternative ways in which contemporary literary works touch on the visual arts, some of which are themselves non-representational?” (Ibidem 53- 54). Consequentemente, um dos riscos de tentar chegar a uma única definição de *ekphrasis* é que esta imediatamente determinará as fronteiras entre arte e literatura, sendo que nenhuma das quais, provou, no decurso da sua história, ser uma entidade estável

---

<sup>27</sup> ““verwoording of verklanking van ’n beeldende kunswerk wat intrinsiek stemloos is. Die beeld word in taal omskep. Of andersom: deur middel van taal word ’n beeld herskep” (Jonckheere in Taljaard-Gilson 51).

(Ibidem 54). Opta-se, portanto, por procrastinar uma definição mais específica de *ekphrasis* para além de um ponto de encontro milenar entre arte e literatura até à verificação das diversas formas em que o género ekphrástico se manifesta nos quatro poemas novecentistas em análise: “Winter Landscape”, de John Berryman, “The Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams, “Brueghel's Snow”, de Anne Stevenson e “Hunters in the Snow: Brueghel”, de Joseph Langland, unindo, deste modo, passado e presente, formulações teóricas e interpretações poéticas.

“[Breughel] is the most committed and most detached of observers, an adherent of his era and an outsider from it”  
(Harbison in Scott “Copied with a difference” 72).

## 2. Breughel e *Os Caçadores na Neve*

### 2.1 Considerandos preliminares

Como supracitado (ver Introdução), Ferguson faz referência à ímpar popularidade dos quadros de Pieter Breughel junto a poetas modernistas e pós-modernos: “Bruegel is the most frequently written about painter by twentieth-century poets” (in Taljaard-Gilson 4). Zagorin acrescenta:

Since the late nineteenth and early years of the twentieth century, when Pieter ceased to be seen as the naïve artist Pieter the Droll and Peasant Bruegel, chosen, as his first biographer Carel van Mander said, ‘from among the peasants’ to be ‘the delineator of peasants’, he has generally been ranked among the foremost artists of the Netherlands and the Renaissance as well as one of the greatest European painters. (73)

No âmbito deste estudo, importa, por conseguinte, fornecer breves informações propedêuticas sobre o pintor, a sua obra, assim como, mais especificamente, o quadro *Os Caçadores na Neve* e inseri-los num contexto histórico, com o intuito de se esclarecer porque Breughel, em termos genéricos, e *Os Caçadores na Neve*, em particular, são continuamente revisitados por poetas americanos do século XX e XXI.

Relembre-se o pressuposto (ver Introdução) de que para explorar e analisar comparativamente poemas ekphrásticos, nesta instância, inspirados no quadro *Os Caçadores na Neve*, conhecimento tanto da obra breughliana como do quadro em questão é relevante, assim como, dos dados biográficos e das circunstâncias político-religiosas em que se movimentava o pintor, Pieter Breughel, o qual, através da sua obra, evoca a universalidade da experiência humana:

Brueghel greatly transcends his time and country. Young artists of today are very deeply impressed by him on account of their admiration for this vigorous Flemish painter who (...) knew (...) how to evoke Humanity’s most lasting and authentic memories. (Michel N. pag.)

## 2.2 Alguns apontamentos biográficos

Como Zagorin, entre outros, explicita, a vida de Breughel permanece, em larga medida, uma incógnita:

Unhappily the established facts of Bruegel's biography are few and much smaller than for that of any major artist of the sixteenth century. The section on his life in the catalogue of the outstanding exhibition of his drawings and prints in 2001 at the Metropolitan Museum of Art (New York) rightly described his personal history as "still largely a mystery". (76)<sup>28</sup>

Atente-se, todavia, naquilo que se sabe. Uma vez que no século XVI os registos de estado civil não existiam e os registos de baptismo constituíam uma excepção, não se pode precisar exactamente nem o ano, nem o local de nascimento (nem mesmo a ortografia do nome do pintor), embora se calcule que Breughel tenha nascido entre 1515 e 1530 em Breda ou numa aldeia próxima, no Brabante Setentrional (Hagen 15).<sup>29</sup> Nada se sabe sobre a sua escolaridade ou formação enquanto artista. Em 1552-54 Breughel desloca-se a Itália, mas à excepção do contacto e colaboração com o eminente pintor de miniaturas Giulio Clovio, pouco se sabe sobre a sua viagem. Breughel não deixou, de igual modo, quaisquer cartas ou documentos escritos, sendo que praticamente toda a informação que permanece sobre o pintor provém da sua breve biografia no famoso *Schilder-Boeck* (Livro de Pintores), de Carel van Mander, publicado em 1604, trinta e cinco anos após a sua morte.<sup>30</sup>

É de realçar que foi no século de Breughel que se explorou a superfície terrestre, se desenhou um novo mapa do Céu, se estudou o corpo humano e se catalogou o mundo

---

<sup>28</sup> No entanto, Zagorin prossegue, a escassez de conhecimento documentado sobre o pintor não impediu o surgimento por parte de estudiosos breughlianos de uma série de especulações e hipóteses infundadas acerca da sua vida, profissão e amizades (76).

<sup>29</sup> Hagen refere ainda que em 1551 o nome de "Peeter Brueghels" surge, pela primeira vez, preto no branco quando o pintor é recebido como mestre na Guilda de São Lucas em Antuérpia. Dado que os novos mestres tinham usualmente uma idade compreendida entre os 21 e 26 anos, Breughel teria nascido entre 1515 e 1530 (Ibidem). Relativamente à ortografia de Breughel adoptada neste estudo, ver Introdução 1.

<sup>30</sup> Breughel também é retratado em *Descrittione de tutti i Paesi Bassi* (1567), de Ludovico Guicciardini. Embora o manuscrito de Guicciardini tenha surgido dois anos anteriormente à morte de Breughel, enquanto que *Schilder-Boeck* só foi publicado trinta e cinco anos após a sua morte, o texto de van Mander é sempre percebido como a fonte de conhecimento mais importante relativamente à vida do pintor (Grossmann in Taljaard-Gilson 68-69).

animal e vegetal (Hagen 39). Nessa época, por outras palavras, os homens debruçaram-se sobre o que hoje se poderá perceber como o mundo envolvente, isto é, a realidade. Além disso, durante o Renascimento, “o ser humano foi revalorizado, os pintores mostraram que ele possuía um corpo e, com a ajuda da perspectiva, colocaram-no num espaço a três dimensões” (Ibidem 31). A época de Breughel foi, em larga medida, “uma idade dourada para intelectuais, filósofos e cientistas, nomeadamente Erasmo, Montaigne, Copérnico, Mercator, Versálio, Brahe e Galileu” (Marijnissen in Taljaard-Gilson 75). Para o norte dos Países Baixos este século foi um período de crescimento em todos os domínios: são empreendidas viagens a países desconhecidos e o comércio internacional floresce; no entanto, o sul dos Países Baixos – a Flandres, onde Breughel terá residido, é assolado por uma conturbada reforma política e religiosa:

Breughel's era was of course a period of great conflict and religious and political division caused by the advance of the Protestant Reformation and its conflict with the Catholic Church (...) he also witnessed the growing manifestations of religio-political opposition followed by the outbreak of armed resistance and revolution in the Netherlands against the policies and government of its absentee sovereign, Philip II of Spain. (Zagorin 74)

Embora Breughel tenha vivido esses acontecimentos de muito perto, ignora-se se, e a que ponto, participou activamente na resistência organizada contra o domínio católico dos espanhóis: “Breughel conservava uma atitude distante e crítica” (Hagen 11). Contudo, o biógrafo, van Mander, afirma que Breughel teria compelido a mulher a queimar determinados desenhos, uma vez que “se arrependeu ou porque poderiam ser causa de aborrecimentos e complicações para a sua mulher”, dado as inscrições serem demasiado “ofensivas e mordazes” (in Ibidem).

Os cerca de quarenta e cinco quadros atribuídos hoje a Pieter Breughel, *o Velho*<sup>31</sup>, pelos iconólogos foram, praticamente na sua totalidade, realizados entre 1556 e 1568, ou seja, no espaço de doze anos. Em 1568, um ano anterior à sua morte, Breughel pintou um grande número de quadros de camponeses (nomeadamente, “Os Apicultores”, “A Ceia de Casamento”, “Dança de Camponeses” e “O Provérbio do Ladrão de Ninhos”), contribuindo, deste modo, para o estabelecimento do seu nome e reputação enquanto

---

<sup>31</sup> Note-se que o aposto, *o Velho*, surge para distinguir o pai dos filhos Pieter Breughel, *o Jovem* e Jan Breughel, ambos pintores de renome.

*pintor de camponeses*: “he thus unwittingly became the founder of the peasant genre much favoured in the 17th century” (Vöhringer in Taljaard-Gilson 77-78).<sup>32</sup>

Em 1569, provavelmente, a 5 de Setembro, Breughel morre com uma doença desconhecida com cerca de quarenta e cinco anos: “a portrait showing the artist shortly before his death in 1569 suggests a man of about forty-five” (Ibidem 78). Desaparece dois anos após a entrada do Duque de Alba em Bruxelas, no ano em que a resistência dos Países Baixos se transformou em insurreição.

Nos séculos que decorreram após a morte do pintor, a obra breughliana caiu no esquecimento: não se adequava às regras da estética, caracterizada pelo culto dos heróis, dos santos e dos soberanos, pela mentalidade burguesa ou a visão romântica e sublimada da natureza. Apenas no século XX as suas obras despertaram, uma vez mais, a atenção e hoje, as “salas Breughel” do Kunsthistorisches Museum de Viena e dos Museés Royaux de Bruxelas representam para os apreciadores de arte uma grande atracção.

### 2.3. Obra breughliana

A obra de Pieter Breughel é abrangente, reunindo alegorias morais, sátiras, paisagens panorâmicas, cenas bíblicas e religiosas e uma variedade de géneros e cenas seculares. Por conseguinte, compreendeer-se-á que nenhuma fórmula ou denominação filosófica *per se* poderá abarcar a extensão temática da obra breughliana; por outras palavras: “Bruegel’s oeuvre is far too rich and wide ranging for it to be encompassed in any single formula or philosophical description” (Zagorin 95). No entanto, também é verdade que o espectador moderno tende a atribuir demasiados significados aos quadros de Breughel, significados esses que o próprio artista não podia ter intencionado (Glück 11-12), culminando num acervo de leituras, por vezes contraditórias, de um mesmo quadro: “There is no other sixteenth-century artist whose works have been understood in such different and opposite ways” (Zagorin 74).

---

<sup>32</sup> Neste ano pinta, igualmente, “O Verão”, “A Queda dos Cegos”, “A Pega sobre a Forca”, “A Perfídia do Mundo”, “A Tempestade” e “Os Mendigos”.

Como Hagen refere, muito se tem reflectido e escrito acerca da moral encerrada nos quadros de Breughel, o que resulta, na verdade, dos condicionalismos da linguagem, sendo mais fácil discorrer sobre a moral do que sobre a arte (52). Hagen prossegue:

O que eleva um quadro à categoria de obra-prima não é traduzível em palavras. O intérprete pode fornecer informações sobre a escolha das cores ou sobre a função estética das silvas em primeiro plano, por exemplo. Não pode explicar o processo artístico: como conseguiu o pintor reproduzir, sobre um pedaço de madeira de 38 cm por 56 cm, as diversas informações de uma paisagem de Inverno bem real de maneira que as cores e as formas dêem a impressão que uma paisagem se estende naturalmente à nossa frente – e como conseguiu o pintor ainda despertar, apenas pela utilização das cores e das formas, um sentimento de felicidade no espectador. (Ibidem)

Com o intuito não tanto de explicar o processo artístico de Breughel mas sobretudo no sentido de esclarecer porque um avultado número de poetas e escritores contemporâneos encontram ressonâncias na obra pictórica deste artista seiscentista, segue-se a enumeração e explicitação de alguns factores pelos quais a obra breugheliana se torna tão atractiva nos séculos XX e XXI, nomeadamente a originalidade, a pintura paisagística, a retratação dos seres humanos, a filosofia estóica, a *psicologia breughliana*, o surrealismo, o sentido de humor, o comentário social, a linguagem visual e a acessibilidade.

Originalidade é, efectivamente, o factor que permeia toda a obra breughliana. Breughel não só representou a sagrada família e outros ícones antigos e valorizados como pessoas vulgares em cenários quotidianos, nas palavras Vöhringer: ““(…) [one] reason for Bruegel’s outstanding position in art history is the originality with which he transposed and intensified old and valued subject matter in everyday scenarios”” (in Taljaard-Gilson 7), como também, deliberadamente, empregou de forma errada, reorganizou, redimensionou cenários e acções quotidianas assim como itens culturais familiares: ““It is often everyday things and actions, but also very familiar cultural items, that here appear misused, deliberately recombined, or reshaped. The truth for Bruegel almost always lies in exaggeration”” (Ibidem 13).

Breughel foi, igualmente, o primeiro pintor a retratar fielmente a vida das pessoas comuns na Flandres, no século dezasseis, em linguagem pictórica:

“Bruegel’s great achievement was to observe minutely the common people and to paint a scrupulously faithful picture of them, feature by feature. We might even say that he devoted his whole lifework to the scoundrels and boorish peasants whom medieval art banished to the margins of illuminated manuscripts or to obscure corners of the churches” (Marijnissen in Taljaard-Gilson 14-15)

Além disso, os quadros que figuram agricultores não possuem um carácter didáctico como era costumário no século XVI; Breughel queria apenas retratar a alegria da vida campestre. Pode-se, portanto, contemplar que o pintor seiscentista foi um dos primeiros adeptos de *l’art pour l’art*, isto é, criou arte “autosuficiente”, algo que era impensável no seu tempo, mas que, mais tarde, caracterizou a arte renascentista: “O artista renascentista não quer mais servir um propósito útil ou prático, edificar, aprender ou legar como acontecia frequentemente na Idade Média” (Strydom in Taljaard-Gilson 20).

Segundo Gustav Glück, é sobretudo a forma que confere às suas pinturas que o distingue dos seus antecessores e contemporâneos e o torna inteiramente original: “he renders the event with the vividness of life itself. (...) the highest perfection is achieved by means of a newly discovered art of perspective and atmosphere” (11). Precisamente a capacidade *sui generis* breughliana de transpor em linguagem pictórica o mundo envolvente, de retratar fielmente pessoas comuns, de reinventar o quotidiano e de secularizar o sagrado seduz poetas e escritores contemporâneos.

É de referenciar que, como Hagen menciona, apenas no século de Breughel é que a pintura paisagística se começou, de facto, a impor. No final da Idade Média, ainda tinha um papel inferior na pintura religiosa: “na Idade Média, a representação do ambiente pouco importava, o tema preponderante era o Céu e o Inferno e os caminhos que a eles conduziam” (55). De facto, apenas uma ou duas gerações antes de Breughel surgiu a paisagem enquanto panorama, para deleite do olhar, sendo Joachim Patinier (cerca de 1485-1524) percepcionado como o mestre de pintura paisagística.

O flamengo Patinier aperfeiçoou algumas técnicas de representação de paisagens, as quais foram retomadas e perfeccionadas por Breughel. Patinier, por exemplo, criava uma impressão de profundidade por meio da graduação das cores, do mais escuro ao mais claro. Breughel, *grosso modo*, fazia o mesmo. Além disso, Patinier optava por uma posição elevada para retratar uma paisagem vasta no seu quadro, uma vez que somente uma visão superior permite ao olhar penetrar para além das casas, das árvores e das colinas. As paisagens breughelianas, neste aspecto, assemelham-se às do seu antecessor, visto que, praticamente na sua totalidade, são percebidas de cima, a partir de uma montanha ou de um relevo não especificados:

The spaces in them are vast, reaching far into the distance; the mountain forms are massive, high, and irregular, their sides showing great rock faces or dotted with trees; the skies are wide and filled with shapes of clouds; and the men, animals, houses, churches, castles, and towns visible upon the landscape appear within it as a small, integral part of the whole. (Zagorin 87-88)

Citando Zagorin, entre as obras pictóricas que demonstram a originalidade excepcional breughliana encontram-se as suas paisagens, as quais têm um posição única na arte neerlandesa e europeia (87). De facto, para se apreciar plenamente o olhar do artista, as paisagens de Breughel, tão diversas, têm de ser vistas em conjunto e comparadas, já que, nas palavras de Hagen:

Ninguém, antes dele, traduziu de forma tão convincente as transformações da natureza no decurso das estações. Ninguém, antes dele (nem, talvez, depois dele), pintou a natureza com tantas formas e de uma maneira tão desprovida de sentimentalismo (...). (65)

Surge, por conseguinte, um novo olhar, fruto da demanda breughliana de abarcar o universo: “these works portray the grandeur of nature” (Zagorin 88), influenciado tanto por uma concepção filosófica do mundo como pelo interesse dos seus contemporâneos nas ciências naturais. Breughel é, de facto, amplamente reconhecido como o primeiro artista europeu a retratar a natureza e as paisagens como um tema independente por direito próprio:

In all his paintings, Bruegel was a contemporary observer of life. (...) It hardly seems possible that Bruegel, with no antecedent suggestions, could have taken landscape, hitherto a decorative adjunct to figure painting, and, at one stroke, have made it an art in its own right. (Craven 226)<sup>33</sup>

Como Hagen menciona, com o intuito de distinguir mais facilmente Pieter Breughel, *o Velho*, de seus filhos, Pieter, *o Jovem* (cerca de 1564-1638) e Jan, *o Velho* (1568-1625), igualmente pintores, baptizaram-no mais tarde de Breughel, *o Camponês* (55). No entanto, Hagen prossegue, Breughel, *o Paisagista* ter-lhe-ia assentado bem, já que o pintor era tão, senão mais, original nas suas paisagens do que nas representações de camponeses. Ainda segundo Hagen, actualmente o pintor seria, com certeza, cognominado de Breughel, *o Ecologista* como consequência da “realização sóbria e penetrante das suas paisagens que descreviam a natureza como espaço vital do homem” (Ibidem)<sup>34</sup>. Dado que se vive, desde meados do século XX à actualidade, uma época de destruição da natureza, as vastas paisagens breughelianas, relembram-nos aquilo que descartámos.

Será importante referir que um abrandamento temporário da economia teria causado a partida de Breughel para Itália em 1552. Ainda que as fontes literárias sejam raras, os esboços, desenhos e quadros do pintor testemunham essa viagem. Como Hagen explica: “Quase todos os artistas do seu tempo efectuavam a pé ou a cavalo o itinerário Veneza-Florença-Roma para se formarem nos quadros dos mestres italianos e sobretudo para estudarem as obras da Antiguidade” (15). A maior parte desses pintores flamengos, sendo “romanistas”, transportaram para o Norte as ideias e os ideais do Renascimento. No entanto, Hagen esclarece: “Bruegel não faz parte desses” (Ibidem).

Com efeito, embora Breughel tenha sido influenciado aquando da sua visita a Itália (1552-1553) pelos quadros renascentistas italianos, sobretudo no que diz respeito às paisagens, nunca retratou a beleza ideal:

---

<sup>33</sup> Neste contexto, a evolução da sua visão cósmica pode ser explicada sem referência a Ortelius ou à filosofia estóica, dissertada abaixo.

<sup>34</sup> Hagen justifica: “Se tais etiquetas são inadmissíveis, é certo, pelo seu carácter restritivo, mostram quais os aspectos de uma grande obra que têm em dada época uma actualidade específica” (90).

“Bruegel’s scene is not staged in grand architectural surroundings, but it is set in the rustic simplicity of a Flemish village. Furthermore, unlike the Italians, Bruegel reveals no ideal solemn beauty” (Giorcelli in Taaljaard-Gilson 7).

Pelo contrário, como Marijnissen afirma: “In Bruegel the sacred is completely secularized” (in *Ibidem* 8).

Na verdade, aquilo que é possível determinar do conhecimento breughliano da Antiguidade Clássica é o que se pode depreender das suas composições pictóricas, que estão longe de sugerir que fosse um ingrediente central da sua cultura. Zagorin justifica: “While evidence of the influence of Raphael, Michelangelo, and other Italian artists has been seen in some of his works, it is evident that he was not a classical artist” (78). Breughel era mais claramente influenciado pelas tradições pictóricas neerlandesas e pelas criações de antecessores como as invenções fantásticas de Bosch (cerca de 1450-1516) e as paisagens grandiosas de Joachim Patinir (cerca de 1480-1524) do que pelo classicismo artístico do Renascimento Italiano.

No entanto, é inegável que a viagem pelos Alpes tê-lo-á ajudado a desenvolver a sua *sui generis* visão da natureza. Para Taaljaard-Gilson, a viagem a Itália teve, efectivamente, uma influência significativa na pintura paisagística de Breughel, dado que as figuras e temáticas dos quadros são invariavelmente subjugadas à paisagem montanhosa, quase se esvaecendo na mesma: “In Bruegel’s case, the active figures are intentionally dominated by the landscapes in which they act” (Vöhringer in Taaljaard-Gilson 72).

Neste contexto, poder-se-á interrogar como pôde Breughel retratar figuras bíblicas e míticas tão importantes enquanto figuras marginais, secundárias; Vöhringer explica o fenómeno como “Typical as Mannerism”: “Emphasizing what is important precisely by retracting it became a much-used artistic trick” (*Ibidem*). Vöhringer descreve o Maneirismo como um estilo artístico entre o Renascimento e o Barroco, que se distancia dos quadros de proporções, formas e composições ideais. Esta ênfase contraditória pode ser facilmente utilizada no Renascimento, uma vez que, por oposição aos dias de hoje, uma representação puramente paisagística ainda era impensável, podendo o pintor, desta forma, confiar no espectador para procurar o “real subject” do quadro ou quadros.

Van Mander, a propósito das paisagens breughlianas, escreve: “pôde dizer-se e não sem razão que [Breughel] nos Alpes se empanturrou de montanhas e de locais rupestres e que, de regresso ao seu país, os vomitou sobre telas e painéis” (in Hagen 52).

Como supracitado, a glorificação do indivíduo, que começou com o Renascimento, não permeava o conceito artístico breughliano. Nos seus desenhos e quadros, é sobretudo o oposto que se constata, frequentemente os rostos são dissimulados tornando, deste modo, impossível a identificação das personagens. Enquanto que os italianos e os romanistas realçam o que separa o ser humano do animal e do vegetal, Breughel enfatiza o que têm em comum: “Segundo a História da Criação, Deus criou o homem a partir de um ‘bocado de argila’ e insuflou-lhe de vida – Bruegel vê também o bocado de argila e não apenas o sopro divino” (Hagen 74).

Por conseguinte, o pintor seiscentista não atribui aos seres humanos nem traços enobrecedores, nem um porte belo segundo um conceito espiritualizado, como era costumário em Roma, Florença ou Veneza. Revela, em contrapartida, que a faceta natural e inculta do homem é parte integrante deste e que constitui o cerne da sua existência: sem o corpo não há espírito. O homem poder-se-á elevar acima da natureza, mas pertence, igualmente, a ela, em permanente solidariedade, mesmo parentesco, com tudo o que cresce e desaparece. Por outras palavras, para Breughel, o homem é um produto da natureza, sendo dela que retira a sua vitalidade.

Como Hagen escreve, se os quadros breughlianos nos interessam hoje, é também devido ao olhar que Breughel poisa nos homens: “não os vê como uma réplica de Deus, mas como seres imperfeitos; têm mais de barro de que são feitos do que do sopro divino que lhes deu vida” (90). De facto, a imagem breugheliana do homem rústico, cego, aleijado é-nos mais próxima do que aos visitantes do museu do século XIX. Hagen explica:

Este fenómeno não é apenas uma consequência das inovações artísticas surgidas, entretanto, mas é também uma consequência das grandes guerras e confrontações ideológicas que nos tornaram cépticos sobre as tentativas de tentar mostrar o homem mais belo e mais nobre do que ele, de facto, é. (91)

Nos aproximadamente 45 quadros que lhe foram atribuídos e que chegaram até nós, em mais de 30, a natureza, a aldeia e a população camponesa são preponderantes. Por conseguinte, poder-se-á afirmar que as personagens anónimas da classe rural inferior tornam-se nas figuras principais da sua obra. Até então, nenhum pintor tinha tido tamanha ousadia.

Segundo Zagorin, de todas as relações atribuídas a Breughel que possam esclarecer o seu desenvolvimento intelectual e perspectiva filosófica, apenas existem testemunhos sólidos relativamente à sua amizade com Abraham Ortelius, detentor do seu quadro “A Morte da Virgem”. Conhecimento do seu relacionamento é, contudo, quase inteiramente limitado ao que Ortelius diz no panegírico que escreveu em latim sobre o artista falecido no seu *Album Amicorum* (Livro de Amigos), o qual é percepcionado, nas palavras de Gibson, como: “the most sensitive analysis of Bruegel’s art [that] we have from the sixteenth century” (in Zagorin 83). Hofstede acrescenta: “Bruegel’s friendship with Ortelius was the only reliable basis for reconstructing the intellectual background of his art” (in *Ibidem* 88).

Pleno de alusões clássicas, o encómio exalta o artista como o pintor mais completo da sua época, tão leal à natureza que as suas obras eram mais obras da natureza do que de arte. Ortelius também observa que Breughel *pintou muitas coisas que não podem ser pintadas* (“*Multa pinxit, hic Brugelius, quae pingi non possunt*”) e que em todas as suas obras *há sempre mais pensamento do que pintura* (“*Intellegitur plus semper quam pingitur*”) (Pliny in *Ibidem* 83).<sup>35</sup> Com estas duas últimas asserções, Ortelius sublima a posição do pintor ao colocá-lo na mesma categoria dos mais proeminentes artistas da Antiguidade.

Hofstede, quando questionado sobre a eventual perspectiva filosófica breughliana, encontra a resposta na visão humanista de Ortelius modelada pelo estoicismo, com a qual, segundo ele, Breughel se identificava (in *Ibidem* 88). O estoicismo de Ortelius era evidente nas citações de Séneca e Cícero que ornamentavam o mapa do mundo, parte integrante do primeiro atlas mundial, que Ortelius lançou em 1592 e em edições posteriores. Todas as citações evocam a pequenez do homem face à grandeza do

---

<sup>35</sup> Pliny em *História Natural*, xxxv.50, 74 tinha usado precisamente estas palavras para descrever os notáveis pintores da Antiguidade Apelles e Timantes (in Zagorin 83).

cosmos: “O que poderá parecer importante em assuntos humanos para alguém que conhece a eternidade e a vastidão do universo” (Cícero in *Ibidem* 89). Concebem, igualmente, o ser humano como preso à terra e, no entanto, criado para reflectir sobre o universo: “O cavalo foi criado para puxar e transportar, o boi para abrir sulcos, o cão para guardar e caçar; o homem, esse nasceu para abarcar o mundo com o seu olhar” (Cícero in Hagen 57).

Para os estóicos, o universo era uma construção ao mesmo tempo bela e sabiamente ordenada: cada ser vivo ocupa aí um lugar bem definido, sendo que o homem não se deveria revoltar contra as leis do cosmos, mas cumprir a tarefa que lhe foi atribuída e aceitar o seu destino. Este conceito estóico de um universo racional era, indubitavelmente, conhecido de Breughel e podemos constatar, a partir de certos indícios, que esta filosofia penetrou, conscientemente ou não, nas suas pinturas. Em muitos dos seus quadros, o pintor seiscentista não mostra os homens como dominadores da natureza mas como parte integrante da mesma. Hofstede corrobora: “Bruegel would have been influenced by Ortelius’s philosophical view in evolving his own conception of landscape” (in *Ibidem* 89).

De facto, a sua concepção paisagística retrata o mundo como racional, ordenado, intencional e belo, combinando, assim, uma atitude tanto racionalista como estética perante a natureza, permitindo a Breughel desenvolver a sua arte paisagística enquanto “Weltlandschaften”, ou seja, “paisagens do mundo”, denotando uma nova abordagem contemplativa da natureza em que os seres humanos pertencem a uma ordem natural cósmica.<sup>36</sup>

Segundo uma perspectiva estóica, Ortelius aprovava, igualmente, da recusa breughliana de enobrecer o homem, de idealizá-lo:

‘Os pintores que representam seres graciosos, na flor da idade e que querem acrescentar à pintura um não-sei-quê de elegância encantadora que tiram de eles próprios, desnaturam completamente a imagem representada e afastando-se do modelo escolhido,

---

<sup>36</sup> Hofstede menciona como exemplo de “paisagens do mundo” os cinco quadros pertencentes à série dos “Meses” ou das “Estações”, os quais retratam as alterações na paisagem e as diferentes fases da natureza. Para Hofstede, esta visão reflecte a perspectiva estóica do mundo, sendo que os camponeses e demais figuras pertencem a uma ordem natural que inclui tanto o trabalho como o ócio (in Zagorin 89-90).

afastam-se também da beleza verdadeira. O nosso Bruegel está limpo desta mancha.’ (in Hagen 87)

Segundo Marijnissen, poetas e escritores do século XX encontram, de igual modo, ressonâncias nos temas dos quadros de Breughel, sobretudo no que diz respeito à efemeridade do ser humano e à “lubricitas vitae”, que consiste na incerteza da humanidade (in Taljaard-Gilson 19). Outros temas que surgem nos poemas e histórias ekphrásticas, inspirados nos quadros breughelianos, são a crueldade, o jocoso, o trágico, o sofrimento, assim como a alegria, os quais atestam a complexidade do ser humano. De facto, Breughel teve a capacidade de pintar com acuidade as reacções humanas ao extremo, do amor ao ódio, do sofrimento à felicidade (Cox in Ibidem). Para Marijnissen, os quadros de Breughel são permanentemente “modernos”, uma vez que este percepcionou “the world as a psychologist” (in Ibidem).

Como supracitado, Breughel é, em variados aspectos, um pioneiro artístico e os seus quadros compreendem um número significativo de elementos “modernos”. Alguns críticos chegam mesmo a considerar Breughel, a par de Bosch, Arcimboldo e Piranesi, como precursores do Surrealismo. Embora a obra de Breughel contenha, de facto, alguns elementos que antecipam os surrealistas, sobretudo em “O Triunfo da Morte”, que é descrito por Marijnissen como ““far more macabre than any modern work”” (in Taljaard-Gilson 21), não poderá ser descrita como surrealista. Contudo, Breughel, segundo Taljaard-Gilson, transforma frequentemente a sua realidade quotidiana quer elevando-a a uma sublimidade quer distorcendo-a provocando terror. Por vezes, Breughel conjuga os contrastes: ““From this viewpoint Bruegel is indisputably surrealistic, particularly as he sometimes succeeds in heightening reality into sublimity and horror simultaneously”” (Marijnissen in Ibidem).

Mas o termo “Surrealismo”, esclarece Taljaard-Gilson, está demasiado ligado ao movimento literário dos anos 20 para se poder associar aos quadros do pintor. Além disso, deve-se lembrar que aquilo que hoje facilmente se associa aos quadros de Breughel, isto é, o “contemporâneo” e “surrealista”, talvez seja, igualmente, característico do século XVII. Na verdade, embora o Renascimento seja perspectivado como a “era dourada” do desenvolvimento e encarado, frequentemente, como uma época mais moderna do que as subsequentes, o Renascimento ainda contém alguns

simptomas da Idade Média: “One marvels how much of the Middle Ages still survives in the age to which we have given the glorious name of Renaissance” (Marijnissen in *Ibidem* 22).

Como acima descrito (ver subcapítulo 2.2, “Alguns apontamentos biográficos”), a vida de Breughel foi marcada, em grande medida, por um contexto político e religioso conturbado; conseqüentemente, o pintor teve necessidade de comunicar a mensagem da sua obra através de um *código secreto* (Marijnissen in *Ibidem*), o qual foi, segundo Taljaard-Gilson, frequentemente confundido com “Surrealismo”. Ainda que Breughel tenha precedido o seu tempo em certos aspectos, era também um produto do seu tempo, sobretudo no que respeita à natureza moralista de grande parte das suas obras pictóricas (Vöhringer in *Ibidem*), o que não vedou a actualidade dos quadros breughlianos para escritores e poetas modernos.

O sentido de humor breughliano, por contraste, vai, de igual forma, ao encontro da disposição de ânimo de poetas e escritores modernos: “Indeed there are very few works from his hand that the beholder can look at seriously, without laughing” (Marijnissen in *Ibidem* 12). Brecht acrescenta, afirmando que a tragédia breughliana contém um elemento cómico enquanto que a comédia contém um elemento trágico (in *Ibidem*).

Segundo Marijnissen, poetas e escritores contemporâneos conseguem, de igual forma, identificarem-se com o facto de Breughel na sua obra pictórica, intencionalmente ou não, fazer um comentário social: “Unquestionably Bruegel wanted to bring home to his contemporaries man’s brutality” (in *Ibidem* 17). De facto, vários quadros breughlianos retratam as dificuldades e o sofrimento de pessoas comuns: “Bruegel speaks to us of men and women in struggle” (Coombes in *Ibidem* 18) e “Without doubt the painter realized that the common people were oppressed and exploited” (Marijnissen in *Ibidem*). As obras de Breughel, nas palavras de Hagen, “reflectem o desejo dos seus compatriotas, a saber, destituir os senhores estrangeiros do poder; elas retratam o processo de emancipação das províncias flamengas” (27).

Zagorin esclarece:

In the search for Bruegel's thought, a number of scholar's have also attempted to show that his art contains patriotic political allusions expressing opposition to the Spanish regime in the Netherlands. (79)

Tais alegações, Zagorin prossegue, por vezes, procuraram amparo na declaração de van Mander de que Breughel, no leito de morte, terá instruído a sua mulher a destruir vários desenhos com inscrições ofensivas e mordazes, que a poderiam pôr em perigo. Contudo, estas composições desconhecidas deviam, provavelmente, resumir-se a sátiras morais, similares a tantas outras que executou e, portanto, desprovidas de conteúdo político. A biografia de Van Mander não oferece, de facto, qualquer indício de que o poeta tenha sido, alguma vez, suspeito de dissidência política ou religiosa. É, todavia, bastante plausível que, à semelhança de muitos holandeses na década de 1560, sentisse animosidade perante algumas medidas políticas do governo de Filipe II, sobretudo no que diz respeito às perseguições dos dissidentes religiosos.<sup>37</sup>

O pintor vivia, efectivamente, numa época de “inhuman religious wars” (Marijnissen in Taljaard-Gilson 16); por conseguinte, partilhava de uma visão “ultra-liberal” relativamente à prestação de serviços religiosos, visão essa com a qual poetas e escritores do séc. XX e XXI conseguem, possivelmente, identificar-se: “No doubt he realized that devout men practiced their religion in a herdlike manner; like Erasmus, he was critical of the religious feeling of his time” (Ibidem).<sup>38</sup>

Ainda que a posição de Breughel relativamente à situação política da Flandres seja algo dúbia, o pintor contribui com o seu olhar para a independência flamenga; citando Hagen:

---

<sup>37</sup> Um quadro que parece transparecer esta posição é o “Massacre dos Inocentes”. Para uma análise deste quadro, ver Zagorin, 80-81.

<sup>38</sup> Hagen explica a função da igreja na obra breughliana: “Cada vez que Bruegel pintava uma aldeia, representava também uma igreja. Talvez quisesse assim indicar a importância da fé, mas é mais provável que a integrasse nas suas pinturas e desenhos porque estava estritamente ligada à aldeia: a igreja era o ponto central da paróquia, oferecia aos aldeões a hipótese de se reunirem debaixo de um mesmo telhado, fora das paredes estreitas das suas habitações, ela assinalava a grandeza e prosperidade de uma aldeia e possuía por isso uma função social, além da sua função religiosa” (48).

É verdade que as suas obras não podiam ter uma influência directa devido ao facto de desaparecerem dentro das residências particulares. Contudo, podiam reforçar o sentimento de independência dos Flamengos – isto porque Bruegel pintava cenas da vida do seu povo e não da mitologia antiga, porque sublinhava o lado terrestre do homem, a sua ligação com a natureza em lugar de idealizá-lo segundo os conceitos dos Meridionais. (81)

Breughel é, com efeito, dotado da capacidade de transformar, aparentemente sem esforço, a linguagem oral e escrita (provérbios, histórias bíblicas e mitológicas) em “linguagem visual”, o que fascinaria muitos artistas posteriores, entre os quais Brecht: “Thanks to their direct ‘visual language’ and its capacity to fascinate, Bruegel’s works have inspired many poets of the 20<sup>th</sup> century” (Taljaard-Gilson 12). Brecht, por exemplo, admirava a clareza do seu pensamento visual e as suas personagens detalhadas, tendo descrito como formativa a impressão que a obra pictórica de Breughel lhe causou na adolescência. Brecht classifica Bruegel como um ““translator of language into picture”” (in *Ibidem*).

No entanto, como Glück refere, não se pode interpretar os quadros breughelianos como se não fossem mais do que uma compilação de detalhes: “one must read his paintings like a great work of poetry, familiarity with which can only increase our pleasure with it” (8). Os seus quadros formam, indubitavelmente, um todo indivisível, que desafia a dissecação, inclusive aqueles com pequenas figuras, ou mesmo, as panorâmicas “paisagens do mundo”: “[his paintings] are knit into a single united whole, packed though they are with delightful and by no means insignificant details which, taken out of their context, might appear to lack coherence” (*Ibidem*).

De facto, há poucos, mesmo entre os melhores artistas, de cujas obras se pudessem extrair detalhes individuais e visualizá-los separadamente, sem detectar, nos mesmos, um carácter fragmentário. Com Breughel, a situação é diversa: apesar da coerência aparentada nas suas grandes obras pictóricas, apesar da harmonia na forma e na cor, a sua *sui generis* variedade individual de detalhes é tão rica, que muitos podem ser removidos, tornando-se quadros em si mesmos: “A fragment can almost be made into an unexceptionable whole, as though it was created so and not otherwise by the artist himself” (*Ibidem*).

Tal reprodução de detalhes também encontra a sua justificação no que se supõe ser o método de trabalho do artista: “It is a sort of free improvisation in paint” (Ibidem 9). Breughel provavelmente começava com conjuntos de figuras individuais ou partes de uma paisagem e juntava as peças de todo o quadro como se fosse um mosaico. Como Glück explica: “Each detail of his big pictures is, in a certain sense, a world of its own; a whole and at the same time an accumulation of details” (7-8). Théophile Gautier outrora descreveu como o maior prazer de um minucioso apreciador de arte um dia inteiro dedicado à contemplação de um único quadro ou obra de arte num museu. Pode-se acrescentar que um apreciador de arte teria um prazer especial em contemplar e fruir de apenas uma única parte de um quadro de Breughel. Viria para casa mais enriquecido desta única visita do que se tivesse percorrido a galeria no seu todo (in Ibidem).

Glück explicita que se poderá ter a inclinação de se procurar naturalismo puro nas obras pictóricas do pintor seiscentista (Ibidem). No entanto, quando se examina os detalhes, rapidamente se descobre, que este conceito não se aplica ao pintor, uma vez que nos seus quadros não há uma figura retirada directamente da natureza. Os seus quadros são criados a partir da memória e não da vida. De facto, Breughel deve ter observado mais do que desenhado. A sua capacidade extraordinária de retratar as formas humanas em movimento amplamente ultrapassa o que os seus predecessores imediatos e contemporâneos eram capazes de alcançar na representação de atitudes e movimentos: “It is only in Bruegel’s paintings (...) that walking, running, romping and dancing first assume the full effect of reality” (Ibidem 10).

Breughel era, efectivamente, na sua época, a figura proeminente desta tendência realista:

In expressing his inmost feeling he uses a healthy realism, interpreting its minutest tones. This and his truthfulness and precision are what constantly evoke our admiration. But they have nothing to do with mere copying or photographic *cliché*. The details are taken straight from life, but the manner in which they are selected, grouped, subordinated one to the other and the structural form which determines the lineal or pictorial composition of his page, are not at all taken from the world without; they are due to Bruegel’s own creativeness, the expression of his sensitivity. By its very structure, each of his works is proof of some deep emotion. (Michel N. pag.)

Como Puyvelde afirma, entre múltiplos desenhos de uma mesma época, de um mesmo ano, vêem-se estilos diversos, o que não se pode explicar senão por uma adaptação do estilo ao sujeito tratado e pela diferença de emoção que aquele suscita no artista (130). Por conseguinte, opta-se por uma classificação por períodos, segundo a qual as obras são agrupadas não conforme o estilo artístico mas de acordo com os temas tratados:

Ils distinguent une période des débuts, où Breughel s'adonne au paysage; une période allant de 1557 à 1563, où la artiste s'inspire de contes, proverbes, coutumes, superstitions et diableries; une troisième période, de 1563-1564, avec des sujets religieux; une dernière période, plus libre et plus réaliste (...). (Puyvelde, 130)

Todavia, segundo Michel, há o denominador comum do olhar *sui generis* de Breughel em toda a sua obra: “His vision is always full of deep purpose, his every painting conveys the profound impression made on him by life, by the marvellous setting of nature, by the dream world of his imagination” (N. pag.).

Mais uma razão para a popularidade de Breughel nos séculos XX e XXI é o facto pragmático de mundialmente se ter acesso à obra pictórica breugheliana, não apenas nos livros de arte, mas também nos museus e galerias de arte onde se encontram os quadros originais. As obras de arte breugheliana surgem nas galerias de Viena, Washington, Oxford, Berlim, Paris, Praga, Bruxelas, Florença, San Diego, Londres, Madrid, Antuérpia, Rotterdão, Budapeste, Nova Iorque, Detroit, Munique, Nápoles e Hamburgo.

Deve-se lembrar que o pintor se tornou inteligível ao público nomeadamente como resultado das inovações artísticas que revolucionaram os hábitos visuais tradicionais:

(...) os impressionistas transformaram os rostos e as paisagens em manchas coloridas, os expressionistas e os cubistas “deformaram” a aparência humana. Horrificado e, finalmente, reeducado pelos pintores contemporâneos, o olhar ficou novamente livre para as personagens pesadonas, cor da terra e rústicas, de Bruegel e também para esses corpos estropiados (Hagen 88).

Como Zagorin refere, pouco se sabe sobre a vida e obra de Pieter Breughel:

With so little knowledge of Bruegel at one's disposal, one may conclude that one is never likely to understand his mind fully or be certain of the meanings of a number of his works. (96)

No entanto, prossegue Zagorin, deve-se manter presente que o que se desconhece de Breughel talvez não seja muito importante face ao apelo universal da sua arte e à incomparável criatividade e realismo transfigurante que nos proporciona com as imagens grandiosas e únicas do mundo e do tempo.

#### **2.4 Os Caçadores na Neve**

Segundo *A Treasury of Art Masterpieces* (226), Breughel projectou uma série de doze quadros paisagísticos que se intitulava os “Meses”, dos quais apenas cinco foram completados, nomeadamente *O Dia Sombrio, Janeiro; Os Caçadores na Neve, Fevereiro; A Ceifa do Feno, Junho; A Ceifa, Agosto e O Regresso dos Rebanhos, Novembro*. Estes quadros, todos dotados de demoninações descritivas, foram, certamente, realizados para o mesmo cliente, uma vez que, para além de pertencerem ao mesmo ciclo dos “Meses”, apresentam dimensões idênticas e são construídos segundo o mesmo critério: um esboço diagonal extenso de um primeiro plano elevado a partir do qual o espectador vislumbra as distâncias remotas. Além disso, partilham todos a mesma filosofia:

Hier encore il [l’homme] était immergé dans la nature, confondu avec elle. Il éprouve maintenant la nécessité d’agir et d’exister selon les lois qu’elle lui impose. Son rythme de vie est indissociable des contingences. Il est, dans toute son extension, tributaire de ce milieu naturel. Il en vit, il en dépend. Il en meurt. Il n’est pas isolable de la totalité cosmique. (Delevoy 106)

O quadro *Os Caçadores na Neve*, é, no entanto, invariavelmente referido como o mais notável do grupo: “*Les Chasseurs dans la neige* marquent l’apothéose du cycle” (Ibidem 104).

Em *Os Caçadores na Neve* Breughel pretende, a partir da selecção composicional a que procede aquando da elaboração do quadro<sup>39</sup>, ou seja, a partir da dimensão física do mesmo, veicular uma mensagem metafísica, a qual se relaciona com a dura incapacidade humana de escapar ao isolamento (Evans 311), persistindo, todavia, na sua marcha ininterrupta em direcção ao inalcançável: “Il est l’humanité en marche, en quête de quelque objectif inaccessible, mais recherché sans relâche et sans découragements à travers le poids déterminant des forces naturelles” (Delevoy 106). Por conseguinte, poder-se-á afirmar que, com *Os Caçadores na Neve*, Breughel cria, não apenas um quadro representativo da paisagem campestre flamenga do século XVI, mas uma declaração universal da beleza da vida e da natureza e das aspirações da humanidade.

### *Os Caçadores na Neve*, 1565



Constatar-se-á que, em primeiro plano, é-se confrontado com as figuras curvadas e desoladas dos caçadores, as quais, acompanhadas por uma matilha fatigada de cães,

<sup>39</sup> Como Antunes menciona em *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*, “o artista sacrifica ‘um milhão de verdades aparentes’, seleccionando apenas a ‘verdade’ da sua experiência visual particular” (89).

estão de costas voltadas para o espectador. Ainda que Breughel coloque “o espectador num local elevado para poder exprimir a profundidade” (Hagen 61), este tende a identificar-se com os caçadores e a prosseguir a sua marcha com o olhar através da linha descendente de árvores, continuada pelo vale, pelos campos de patinagem, pela estrada da aldeia até culminar nos escarpados picos das montanhas (Evans 311). De forma a evidenciar a unidade circular inerente ao quadro *Os Caçadores na Neve*, Arthur e Catherine Evans referem ainda o movimento de retorno iniciado pela diagonal em sentido inverso a partir dos picos das montanhas supracitados (311-312).

É de notar que tanto os homens, como os cães, como, de resto, todos os seres vivos são representados, no quadro, com uma cor escura, o que, segundo Hagen, “se opõe à concepção habitual das cores da vida e reforça a impressão de desolação” (63). Está-se perante uma palette de cores limitada: o verde-azulado pálido do céu e do gelo e as alvas extensões de neve são apenas quebradas pelas escuras, quase negras silhuetas das árvores, homens e pássaros. Os negros caçadores no primeiro plano, a sua matilha e as árvores contrastam magnificamente, em termos estéticos, com a encosta alva que pisam, os telhados brancos de neve e a vista ebúrnea distante. A escuridão dos caçadores sugere, igualmente, um estado de espírito psicológico, espiritual e emocional abatido. Os caçadores apenas trazem para casa uma raposa; todavia, “não são eles que ilustram o Inverno, é, em primeiro lugar, a natureza, as cores do céu, do gelo e da neve” (Ibidem). Os homens, tal como as árvores e os animais, são apenas uma pequena parte da paisagem.

Deve-se referir que a uniformidade de tonalidades escuras patente na representação dos seres vivos relaciona-se com uma ética estóica, segundo a qual os seres humanos fazem parte integrante da natureza, confundindo-se com ela. Como Delevoy menciona, está-se perante: “la totale soumission de l’homme aux pressions du milieu naturel. Dans ce paysage pur, le peintre est face à face avec un monde qu’il sent, voit, mesure et interprète comme un organisme vivant” (104). Neste sentido, a total ausência de expressão facial assim como o tratamento sucinto das figuras humanas, idênticas em termos de tamanho, postura e vestuário, reduzem-nas ao anonimato, a um trio subordinado e unificado no papel de caçador (Evans 312) e reiteram a sensação de isolamento e concentração no trabalho dos cinco camponeses em volta da fogueira.

Uma vez que os caçadores e os cães se encontram profundamente absortos na sua demanda, não tomam nota dos cinco camponeses que labutam em torno da fogueira à sua esquerda. A diferença entre os caçadores e os cinco camponeses é que os últimos desconhecem qualquer propósito superior ou demanda para além das suas tarefas diárias, enquanto que os caçadores perseguem insistentemente um significado ulterior, simbolizado pelos íngremes picos distantes (“caçadores” são, em última instância, homens que “caçam”, procuram encontrar, buscam... neste caso, não caça... mas verdade). Ainda que os caçadores possam estar desalentados no instante do quadro, duvidosos, ponderando se alguma vez alcançarão a sua meta, carregando a escuridão consigo, estão cientes de que a meta existe e continuam a caminhar pensosamente em direcção à mesma apesar da fadiga e da dúvida.

Os campos de patinagem que se estendem em vastos trechos azuis pálidos propiciam a que o olhar se disperse e paire sobre as figuras humanas a patinar no gelo, evidenciando uma atmosfera mais espontânea e menos gélida do que a marcha dura e concentrada dos caçadores, os quais não poderão jamais usufruir da companhia e participar nas actividades de recreação inverniais dos demais aldeãos. Por conseguinte, mantêm-se, assim, e parafraseando Evans, separadas as duas áreas triangulares justapostas, quebrando, por conseguinte, o ritmo alternativo e complementar da existência humana: trabalho e lazer, isolamento e comunidade, demanda e descanso (314). Para além da aldeia, assiste-se à formação montanhosa que, culminando nos seus picos íngremes, os quais tocam o azul pálido celeste, representam as derradeiras aspirações da humanidade. O voo do pássaro constitui o elo de ligação composicional e de significação entre a demanda dos caçadores e as montanhas, estando os primeiros inevitavelmente condenados a um contínuo isolamento e desolação face à “landscape of dream, of unfulfilled hopes” (313) que representam as montanhas.

“Bruegel’s work does indeed lend itself to conflicting interpretations. Everyone seems to find in it whatever he may be looking for” (Marijnissen in Taljaard-Gilson 18).

### 3. Quatro Interpretações Poéticas Inspiradas no Quadro *Os Caçadores na Neve*

Como Boam refere, poesia e pintura estão interrelacionadas de uma forma mutuamente esclarecedora e corroborante:

Poems and paintings provide means and opportunities of looking again and reviewing and extending one's interpretations. When combined they form an exciting way of extending our powers of noticing and being aware of our own habits of awareness. Poets and painters have recognised this mutually supportive relationship between these arts in their contributions to human perception and understanding. Poets have responded to painting in verse and painters have responded to poems in paint.

Com o intuito de contribuir para o esclarecimento e *quiça* aprofundamento das subtilezas do diálogo entre a poesia e a pintura, atente-se nas quatro interpretações poéticas novecentistas do universo artístico americano do quadro *Os Caçadores na Neve* de Pieter Breughel.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Deve-se lembrar que não apenas no universo artístico americano, *Hunters in the Snow* surge como fonte de inspiração (ver Introdução). Aliás, mesmo no universo artístico americano, outros poetas novecentistas surgem que escolheram o quadro como tema dos seus poemas (nomeadamente Ricardo Pau-Llosa, “*Hunters in the Snow*” e Rennie McQuilkin “*Brueghel’s Players*”). Todavia, como supracitado, por questões de relevância canónica, de espaço e de tempo, teve de se delimitar o âmbito da dissertação às quatro interpretações poéticas em análise.

### 3.1 “Winter Landscape”, de John Berryman

“Winter Landscape”<sup>41</sup>, escrito entre 1938-39, marca, de acordo com Berryman num ensaio de 1965 acerca da sua obra inicial, o princípio do desenvolvimento da sua voz poética individual:

(...) for several fumbling years I wrote in what it's convenient to call 'period style,' the Anglo-American style of the 1930s, with no voice of my own (...). The first poem, perhaps where those dramatic-to-me things happened was (is) called “Winter Landscape” (...) This does not sound, I would say, like either Yeats or Auden – or Rilke or Lorca or Corbiere or any of my other passions of those remote days. It derives from individuality, if I am right, from a peculiar steadiness or somber tone (...) and from its peculiar relation to its materials – drawn, of course, from Brueghel's famous painting. (Berryman “One Answer to a Question” 323- 325)<sup>42</sup>

Ainda que Berryman declare explicitamente a fonte de inspiração pictórica do poema “Winter Landscape”, verificar-se-á uma escolha diversa de títulos, que aponta no sentido de um tratamento *sui generis* do tema: “It would not however be correct to say that the painting is the subject of the poem” (Berryman *We Dream of Honour* 186). No entanto, Berryman prossegue, afirmando que é útil proceder à visualização do quadro enquanto se lê o poema: “It is useful to bring (...) the eye to aid the ear” (Ibidem 187).

Partindo, precisamente, de uma análise comparativa entre “Winter Landscape” e “The Hunters in the Snow”, Arthur e Catherine Evans descrevem o poema como uma “transposition d'art” (termo gautieriano), uma vez que aspira a uma identidade de significação com o modelo pictórico através de uma simulação da forma (309), manifestando uma linguagem depurada, directa e objectiva à semelhança do tratamento realista que Breughel confere ao quadro *Os Caçadores na Neve* (para relembrar realismo pictórico breughliano ver subcapítulo 2.3, “Obra breughliana”). Deve-se referenciar, todavia, que Berryman discorda da perspectivação do poema “Winter

<sup>41</sup> Para ler o poema no seu todo, ver Anexo, “‘Winter Landscape’, de John Berryman” (118).

<sup>42</sup> Como Berryman refere, o poema é escrito entre 1938-39 (“One Answer to a Question” 325); no entanto, apenas surge publicado em 1940, primeiramente em *The New Republic*, 103, No. 2 (Julho 8, 1940), p. 52 e, posteriormente, na colecção *Five Young American Poets* (Norfolk, 1940) (Evans 309).

Landscape” enquanto *equivalente* verbal ou *interpretação* do quadro, ainda que, corrobore algumas das asserções proferidas por Arthur e Catherine Evans:

The poem is sometimes quoted, and readers seem to take it for either a verbal *equivalent* to the picture or (...) an *interpretation* of it. Both views I would call wrong, though the first is that adopted in a comparative essay on picture and poem recently published by two aestheticians at the University of Notre Dame. (...) Some of the points made are real, I believe (...). (“One Answer to a Question” 325)

Berryman explica a sobriedade da linguagem da seguinte forma: “Very briefly, the poem’s extreme sobriety would seem to represent a reaction, first, against Yeats’ gorgeous and seductive rhetoric, and, second, against the hysterical political atmosphere of the period” (“One Answer to a Question” 325).

Contudo, em “Winter Landscape”, a frase singular e ritmada, que constitui a totalidade do poema: “it is written five five-line stanzas, pentameter, unrhymed; and (...) it is a single sentence – in two movements: it breaks in the centre of the third stanza” (Berryman *Honour* 186), traduz o mesmo movimento determinado e enérgico ao seguir a ambicionada marcha dos caçadores; por outras palavras, regista o movimento ocular ao acompanhar as pinceladas do pintor, já que o poema, impulsionado pelos numerosos *encavalgamentos*, preserva a mesma ordem de apresentação e o mesmo aglomerar de elementos que a composição de Breughel (Evans 314). Além disso, Berryman, de forma a dotar o poema de uma estrutura circular fechada, à semelhança do movimento espacial de diagonais presente no quadro de Breughel, começa e termina o poema com a imagem dos três caçadores, isto é, dos “three men”, a descer a encosta. Conarroe explica:

It is actually in blank verse, with stanza breaks serving to reinforce the impression of parts making up a whole, appropriate in a poem modeled on a painting. Since the poem is composed in one flowing sentence (a colon near the middle separates the details of presentation from the philosophical speculations that emerge), one reads the lines as one might look at the painting, the eye moving rapidly from detail to detail and not coming to a complete rest until the composition has been seen in its entirety. (26-27)

As duas primeiras estrofes, como Arthur e Catherine Evans referem, representam uma transcrição métrica da paisagem do primeiro e segundo planos, com a enumeração a tomar rapidamente nota dos pormenores significativos e, por conseguinte, a criar uma imagem similar ao ímpeto descendente dos caçadores na encosta; enquanto que a suspensão notável do verbo principal, o qual não surge até à terceira estrofe, do sujeito no verso 1 – “The three men...are not aware” – duplica a extensão e a distância a serem percorridas (314-315). Desta forma, a duração, própria da arte poética, é substituída pela ilusão espacial. Além disso, Berryman acentua, assim, que quer que a acção seja apreendida como se estivesse a decorrer neste preciso momento, ou seja, num presente intemporal.

O papel paradigmático e impessoal dos homens é enfatizado a partir da sua descrição física, “with tall poles and a pack of hounds” e “In brown”, a qual evidencia a tonalidade essencial do primeiro plano (Evans 315), e também pela explicitação do seu estado de espírito “cold and silent”, o qual lhes imprime, logo à partida, uma nota de desolação. Tão cuidadosamente localizadas como a disposição das árvores que se afastam no primeiro plano estão as locuções adverbiais “through the arrangement of the trees”, “past the five figures”, posicionadas como degraus calculados no declive da primeira estrofe.

O tema do “regresso” surge como *leitmotiv* no poema que, repetido enfaticamente no início dos versos cinco e seis, introduz a segunda estrofe, a qual evidencia um tratamento menos narrativo e, por conseguinte, mais evocativo dos elementos enunciados, nomeadamente através da adjectivação sugestiva, “*drifted snow*”, “*long companions*” e “*twilit street*” (*itálico meu*), da enumeração casual que relaxa o ritmo da narração e da aliteração do verso final (“The sledge and shadow in the twilit street”). A intrusão discreta do comentário pessoal, “long companions they can never reach”, prefacia o conteúdo interpretativo das estrofes subsequentes (Evans 315). Além disso, aponta já para o carácter permanente, imortal da obra de arte, neste caso, a pintura, a qual cristaliza a vida no espaço e no tempo, por oposição à transitoriedade humana.

O substantivo “sledge” no verso 10, representativo da carroça no quadro, afastando-se da paisagem animada do vale rumo ao ideal inatingível, retoma o tema da marcha dos

caçadores em direcção às montanhas, servindo, por conseguinte, no poema, de elo de ligação entre a paráfrase verbal da paisagem invernal e uma reflexão sobre a sua significação derradeira. Quando a estrada termina e a actividade humana cessa, o poeta afasta-se da activa esfera laboral e de lazer para meditar, à parte, sobre o destino dos caçadores.

Está-se perante a terceira estrofe, que procura descobrir o significado da paisagem e das figuras, as duas estrofes seguintes, expressam o significado do quadro e, à semelhança de “The Hunters in the Snow”, transportam-nos novamente para o ponto de partida inicial. Os versos 13 e 14, que surgem exactamente a meio do poema, centram-se, de acordo com Evans, no ponto fulcral da paisagem: “they will be seen upon the brow / of that same hill”, na juntura onde convergem todos os significados (Ibidem). Desta forma, quase paradoxal, a história, para estes homens, pertence ao futuro ainda que vivam num presente contínuo: “The men will be seen as they are now, but by the eyes of the future” (Matterson 29).<sup>43</sup>

Como supracitado, urge lembrar que “Winter Landscape” consiste apenas numa frase dividida em duas orações principais de aproximadamente o mesmo comprimento. Por conseguinte, segundo Arpin, a transcrição de elementos da pintura é limitada, quase na sua plenitude, a orações preposicionais e subordinadas, ou seja, despida da maior parte destas, a frase lê-se:

The three men coming down the winter hill are not aware that in the sandy time to come, the evil waste of history outstretched, they will be seen upon the brow of that same hill: when all their company will have been irrevocably lost, these men will say what place, what time, what morning occasion sent them into the wood, thence to return as now we see them. (30-31)

Deste modo, as orações subordinantes levam-nos não só à constatação que estes três homens nos tempos vindouros serão irremediavelmente vistos “upon the brow / of that same hill” mas também à pergunta que, ainda segundo Arpin, Berryman intendia que

---

<sup>43</sup> É curioso constatar que mesmo no contexto histórico de Breughel estes mesmos homens testemunharam a insurreição flamenga (ver subcapítulo 2.2, “Alguns apontamentos biográficos”) entre demais guerras.

colocássemos: “What place, what time, what morning occasion sent them into the wood?” (Ibidem 31). A resposta é encontrada nas orações subordinantes que se referem àquelas coisas “which the poet refuses to say” – nomeadamente, às lanças e à violência e morte que conotam. Além disso, a ênfase no regresso dos homens, ou seja, no facto de que o evento tornará a acontecer, reforça esta ideia. Desta forma, o substrato de uma paisagem aparentemente civilizada surge como violento e destrutivo; por outras palavras: “Berryman brings us through that landscape to what lies beneath” (Ibidem).

Tanto o espectador como o poeta rapidamente se apercebem da condição constrangida dos caçadores: “frozen in the snow, they repeat unendingly the gesture of return with no hope of arrival” (Ibidem). No entanto, a perenidade dos três homens obtém uma nota positiva na quarta estrofe (“These men ... will keep the scene and say ... What place, what time, what morning occasion”) quando comparada à mortalidade e sofrimento dos seus companheiros, irremediavelmente perdidos nos tempos instáveis que se avizinham.

Na terceira e quarta estrofes a presença keatsiana é inegável:

It is true that at times he seems to come rather too close to Keats: one cannot dismiss the similarity of movement and gesture between the two poems. Keats extols the urn’s transcendence of time “When old age shall this generation waste,/Thou shalt remain...”. Berryman uses similar phraseology to communicate much the same idea: “when all their company/will have been irrevocably lost”, the picture will communicate “What place, what time, what morning occasion/sent them into the woods.” (Matterson 27)

No entanto, Berryman apodera-se do paradoxo keatsiano, desmontando-o, elevando a arte à esfera do permanente, transcendendo o tempo e as circunstâncias históricas, alcançado, deste modo, a sua voz poética individual:

Berryman might be right in his assertion that with “Winter Landscape” he achieved his individual voice, in that he uses the precursor poems to add strength to his own poem; they do not overwhelm him, crush him with their power. (Ibidem 28)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Matterson explica: “While Keats and Yeats explore the paradox involved in art’s apparent defeat of time, Berryman avoids the paradox so that he may celebrate art’s timeless order, its permanently present tense” (30).

À semelhança do percurso em diagonal que força o olhar a completar o circuito da paisagem de Breughel, a quarta estrofe inicia o regresso ao ponto de partida tanto do quadro como do poema, sendo o cenário agora transferido do plano da actividade física, do mero movimento para o patamar da contemplação, em que o movimento toma significado e a acção se torna um ritual (Evans 316). Há uma nova unidade de conteúdo, não apenas *descritiva* e baseada na impressão visual mas *expressiva*, surgindo de um significado revelado. O poema termina na quinta estrofe, à semelhança do quadro, exibindo uma estrutura circular fechada, voltando às figuras sombrias dos caçadores com o *leitmotiv* do regresso e a nota aliterativa do último verso incitando à marcha descendente dos mesmos:

Thence to return as now we see them and  
Ankle-deep in snow down the winter hill  
Descend, while three birds watch and the fourth flies.

Note-se que os homens regressam da floresta “as we now see them”. De acordo com Matterson, somos agora nós, observadores do quadro e, por conseguinte, do evento, que estamos no tempo presente (30). Neste momento, no poema, a sua transcendência no tempo através da arte é completada:

They are present to the observers of the picture, and always will be to different  
observers at different times. Through art they have become part of a continual present,  
saved from time. (Ibidem)

Esta ideia é, ainda, reiterada com a última palavra do poema: “flies”, de igual modo, um verbo no presente. De facto, o uso dos tempos verbais reforça a ideia da arte enquanto presente contínuo, um meio de escapar à progressão destrutiva do tempo.

Atente-se, em seguida, no conteúdo do poema, isto é, “what the poem is about” (Berryman “One Answer to a Question” 325), que, para Arpin, como acima referido, consiste em revelar o que reside no âmago de uma paisagem supostamente civilizada, isto é, a inevitabilidade da violência, da dor e da morte.<sup>45</sup> Para Matterson, no entanto,

---

<sup>45</sup> Em 1948 Berryman publica *The Dispossessed*, o seu primeiro livro de poemas, em que “Winter Landscape” surge como o poema introdutório. Citando Arpin, os poemas compilados neste livro são:

“Winter Landscape” é, sobretudo, um poema sobre arte, no qual esta adquire o estatuto de mito:

It tells of a supposedly permanent truth, art transcending the temporal flux, escaping the “evil waste of history” (...) the ideas are much deeper than a simple “ars longa vita brevis”. Berryman places a religious trust in art as transcendent, redemptive; he does not see it merely as something outlasting time. (30-31)<sup>46</sup>

Para Berryman, todavia, tendo “Winter Landscape” surgido aquando do início da Segunda Guerra Mundial (1938-39), constitui, sobretudo, um poema bélico:

It dates from 1938-39 and was written in New York following two years’ residence in England, during recurrent crises, with extended visits to France and Germany, especially one of the Nazi strongholds, Heidelberg. So far as I can make out, it is a war-poem, of an unusual negative kind. (Berryman “One Answer to a Question” 325)

Deste modo, os companheiros, irremediavelmente perdidos nos tempos instáveis que se avizinham de destruição maléfica da história (“The long companions they can never reach / in the sandy time / To come, the evil waste of history / Outstretched / when all their [military] company / Will have been irrecoverably lost”) na segunda e terceira estrofes podem ser lidos como uma alusão histórica aos horrores da Guerra.

Além disso, o poeta obviamente conhece o título da obra pictórica matriz (“Hunters in the Snow”), optando, todavia, por o metamorfosear (“Winter Landscape”, com todas as conotações adjacentes) assim como aos caçadores, denominando-os apenas de “The three men” ou “These men” e chamando às suas lanças, por duas vezes, “varas” (“poles”), o que resulta numa certa incredulidade teimosa em atribuir abertamente

---

“social poems which (...) describe the growing madness in the poet’s environment. Collected in this way, the poems are more impressive than they would be taken singly. They point toward an overriding concern – the depiction of a pathological epoch of civilization. (...) “Winter Landscape” is a quiet, understated poem, but it provides a fitting introduction to a book that ends with the near-hysteria of the title poem.” (23, 31)

<sup>46</sup> Segundo Matterson, em “Winter Landscape” a ideia da arte transcendendo o fluxo temporal surge, em parte, expressada tecnicamente através do uso que Berryman faz das alterações dos tempos verbais. Para uma descrição mais detalhada dos tempos verbais e da sua conexão com a celebração da arte *per se*, ver Matterson, 28-30.

qualquer violência ao quadro, o qual devia ser percebido como um mundo tranquilo e pacífico:

The common title of the picture is “Hunters in the Snow” and of course the poet knows this. But he pretends not to, and calls their spears (twice) ‘poles,’ the governing resultant emotion being a certain stubborn incredulity – as the hunters are loosed while the peaceful nations plunge again into war. (Berryman “One Answer to a Question” 325-326).

Berryman prossegue, afirmando que esta dicotomia violência/paz (morte/vida) não é, de todo, o tema do quadro breughliano e que a interpretação *do conteúdo temático* prova que o quadro apenas facultou material necessário, de um mundo sereno, para o que era necessário ser dito – mas que o poeta se recusou a dizer – sobre um mundo violento (Ibidem 326). É curiosa a interpretação de Berryman, dado que o mundo em que Breughel se movimentava, nomeadamente a época em que o quadro “Hunters in the Snow” foi pintado, não era, de forma alguma, um mundo sereno, isento de violência (ver subcapítulo 2.2, “Alguns apontamentos biográficos”).

Berryman, muito provavelmente, deturpa a representação das lanças e a ocupação dos caçadores não só para se manter incrédulo face à violência dos mesmos perante a presa indefesa, mas, igualmente, para sublinhar a sua parecença com soldados da Segunda Guerra Mundial, parecença essa que é exaltada pela cor castanha (“The three men ... In brown” / “this particular three in brown”), cor dos uniformes nazis. Segundo Mancini, a recusa do poeta em se expressar abertamente, paradoxalmente, corrobora o horror indizível que contempla: “He seems to distance in order to affirm” (Mancini 67).<sup>47</sup>

Berryman, em jeito de conclusão, menciona ainda que a descoberta essencial feita em “Winter Landscape” era a de que a força ou alma de um poema pode ser espoletada por um elemento inexistente ou deturpado numa obra pictórica acordada ou imposta (“One

---

<sup>47</sup> Mancini explica, ainda, que a sua recusa em se expressar abertamente resultava da associação que Berryman estabelecia entre os caçadores e seu pai abusivo: “Thus his refusal to speak out in the poem derives not only from wishing to avoid rhetoric and to make the unexpressed horror more potent by its unspeakableness, but also from being unable to recognize and so deal with the identification between the hunters and his father, whom he often feared would return somehow to harm him” (68).

Answer to a Question” 326). No entanto, como Mancini refere, pode, igualmente, resultar de uma reinterpretação do acontecimento retratado na obra pictórica:

Though he [Berryman] is influenced by Breughel’s painting, *Hunters in the Snow*, the poem is (...) rather a reinterpretation of the event of the painting, the return of the hunters to a tranquil world of skating rinks and churches. (66)

Para Evans, vê-se o significado fundamental quer do quadro quer do poema revelado num patente movimento circular similar em que a estrutura e o conteúdo exibem a dura realidade da incapacidade humana de jamais escapar ao isolamento e unir-se em alguma variante de laço comum (311). Gostaria de acrescentar que, na esteira da história da *ekphrasis*, a génese deste poema poderá ter sido, de igual modo, espoletada por uma necessidade de dotar tanto a obra pictórica (*prosopopeia*) como o próprio poeta (e as suas inquietações) de voz e, assim, explicar-se-ia a razão da existência e posição enfática do verbo “say” no poema (“These men, this particular three in brown (...) will keep the scene and say (...) What place, what time, what morning occasion / Sent them into the wood”, *sublinhado meu*) assim como a diversidade de leituras do mesmo.

### 3.2 “The Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams

“The Hunters in the Snow” de Williams<sup>48</sup> surge, primeiramente, em 1960, compreendido na sequência “Pictures from Brueghel”, no *Hudson Review*, sendo publicado dois anos mais tarde – em 1962, com a inclusão de demais poemas, no volume *Pictures from Brueghel and Other Poems* (Morgan 5). Um ano mais tarde, isto é, em 1963, é atribuído a Williams, postumamente, o *Prémio Pulitzer da Poesia* precisamente por esta obra poética.<sup>49</sup> Nas palavras de Pailler: “la série des *Tableaux d’après Bruegel* est unanimement considérée un chef-d’œuvre, à juste titre” (177).

<sup>48</sup> Para ler o poema no seu todo, ver Anexo, “‘The Hunters in the Snow’ de Williams” (119).

<sup>49</sup> Note-se que, como Scott menciona, a experiência de ler o volume *Pictures from Brueghel* é marcadamente diferente de ler a série publicada no *Hudson Review*: “Rather than a narrative, we are confronted with an exhibition, a gallery. Even though the poems remain in the same order, the esthetic here is self-consciously spatial; we are invited to browse among the poems as if they were indeed individual paintings mounted on walls, our eye taking us here and there among the works as if we were strolling through a museum” (“Copied with a difference” 65).

Ainda que conhecesse o seu interesse vitalício pela pintura<sup>50</sup>, um avultado número de críticos literários fica surpreendido com o surgimento da obra *Pictures from Brueghel and Other Poems* aos 77 anos do poeta. Giorcelli afirma: “Although Williams held painting in high esteem, nothing quite prepares us for the outpouring, towards the end of his career, of twelve poems based on ten paintings by Pieter Bruegel the Elder” (200, *sublinhado meu*); Morgan reitera: “I can find no evidence of what prompted him to work at this particular time with Bruegel” (5, *sublinhado meu*).

Deste modo, fará sentido pôr a seguinte questão: porquê que, nesta fase de maturidade, Williams se debruça sobre os quadros do pintor seiscentista Breughel? Dijkstra explica, citando a inquietação de Williams relativamente à posteridade do seu legado poético:

As Williams’s long life began to draw to a close, he became more and more preoccupied with the works of the grand old masters of Western art, with Brueghel, Rembrandt, El Greco, Michelangelo. Undoubtedly this was at least partially due to his concern about the place his own poetry was to take in the world after his death. He felt that he still had it in him (...) to write things that would have a “true ability to last,” and it is clear that when he remarked “the finest work of Rembrandt, of Titian, was painted when they were old,” he was in effect speaking words of self-encouragement, to gain from that “fullness of the sense” which he saw as coming with old age, the ripeness of a poetry in which he would live on. (42-43)<sup>51</sup>

Neste sentido, o que surgirá em *Pictures from Brueghel* não será tanto um recolocar da questão da imortalidade da arte *per se* como um novo sondar da imortalidade do artista por intermédio da sua arte (Mazzaro 150). A ênfase, por conseguinte, é para ser posta no artista, isto é, na *inteligência criativa* e, como para reforçar este ponto, Williams selecciona obras de arte reconhecidas que exploram esses instantes em que a experiência se cristaliza em inspiração artística, como Pailler refere: “Les tableaux que

---

<sup>50</sup> Giorcelli explica: “Williams declared: ‘The design of the painting and of the poem I’ve attempted to fuse. To make it the same thing ... (...).’ The emphasis (...) on the structural aspect of both visual and poetic object, bespeaks Williams’s (...) life-long interest in painting. He once confessed, perhaps half-facetiously, that he almost became a painter: ‘had it not been that it was easier to transport a manuscript rather than a canvas’” (200).

<sup>51</sup> No entanto, ainda segundo Dijkstra, não haveria razões sérias para o desassossego de Williams, uma vez que já teria proporcionado ao mundo um legado inestimável – o dom da observação rigorosa: “In the best of his poems he has, like Bosch, Brueghel, or Cézanne, like the master painters he most admired, secreted his meaning: the shrewd and durable sight of his extraordinary eye” (43).

Williams choisit alors de « refaire » sont parmi les plus célèbres” (176), sendo que a mestria reside não na escolha do tema mas na perícia do artista na execução (Mazzaro 150).

Segundo Heffernan, o próprio título do volume – *Pictures from Brueghel* – afirma a primazia do artista e da sua autoria, sendo que tributos à mestria de organização pictural breughliana permeiam os poemas.<sup>52</sup> A homenagem ao poder organizacional de Breughel é, em parte, auto-referencial (153), uma vez que Williams nos poemas ekphrásticos irá, igualmente, apresentar a sua *inteligência organizativa*: “what the poems share with the paintings they represent is not a particular shape but simply evidence of *shaping*, signs of an organizing hand” (154).

Além disso, dever-se-á salientar que, como Giorcelli enuncia, as características artísticas breughlianas praticamente correspondem ao programa poético de Williams (200). Morgan reitera:

Bruegel, with his carefully harmonized, rich, vast landscapes of basic shapes and figures, would have naturally interested Williams. Also, Bruegel’s success in breaking the normal associations to which vision is subject, would have been obvious to a man working with the same ideas. (5)<sup>53</sup>

De facto, a visão (artística) era, para Williams, a sua característica principal. Fará sentido lembrar que em 1929 à questão “qual é a sua característica predominante?” posta pelos editores de *The Little Review*, Williams retorquiu: “a visão” (in Dijkstra 1). Numa outra entrevista, Williams afirma, uma vez mais, a importância crucial da visão: “The moment sight ceases, art ceases” (in Paillet 178). Deste modo, poder-se-á compreender que, segundo Mariani, se Williams seleccionou Breughel, em detrimento de Juan Gris ou Picasso, foi para traduzi-lo numa série de descrições cubistas,

---

<sup>52</sup> Note-se que, cada vez que os poemas ekphrásticos mencionam o nome de Breughel, evocam o universo do museu: “Apart from the artist’s signature, which may be missing or difficult to read, it is typically the authority of the museum that establishes and certifies the authorship of a painting” (Heffernan 153), aproximando, uma vez mais, *Pictures from Breughel* de uma galeria pessoal.

<sup>53</sup> Para solidificar o paralelismo entre a obra pictórica de Breughel e a poesia de Williams, ver Giorcelli, 200-201 e Scott, “Concerned with It All”, 1-5; 15-18.

fracturando as telas breughlianas para recriá-las (747), apresentando a sua visão poética.<sup>54</sup>

Note-se, no entanto, que grande parte da crítica literária que se debruçava sobre *Pictures from Brueghel* aceitava inquestionavelmente a visão do poeta enquanto “transliterador” dos quadros semelhante ao que Dijkstra em *The Hieroglyphics of a New Speech* (1969) enuncia: “he [Williams] records the details of the images presented by the painting in the order of their visual importance – in the same order, in other words, in which, on seeing the painting, his awareness would register them” (in Mazzaro 152), ou, ainda, Scott em “Copied with a difference” declara: “They [a crítica literária] saw the poems as verbal icons, theorizing a system of structural correspondences between poem and picture” (63, *sublinhado meu*) ignorando, deste modo, as alterações que, como prova da sua *inteligência criativa*, Williams impõe ao “original” (Mazzaro 152).<sup>55</sup>

Convém lembrar, todavia, como Dijkstra o faz, que quando Williams construía um poema a partir de uma imagem de um quadro (ou fotografia), o fazia, usualmente, de memória, sendo que a sua imaginação activa tomava posse da imagem e a recriava ao adicionar e subtrair pormenores. Por conseguinte, a imagem lembrada tornar-se-ia, essencialmente, a sua própria criação (4-5). Giorcelli explica:

Bruegel could not help but give his version of the event and inserted in the painting[s] those elements which characterized his interpretation accordingly. (...) Williams restructures the painting[s] along his own sightlines and according to his own peculiar, ichnographically motivated, axes of vision. (200-201)

Scott corrobora, afirmando que os poemas em *Pictures from Brueghel* são, mais propriamente, *improvisações imaginativas* dos quadros breughlianos do que “reproduções fotográficas” de imagens exactas: “Williams’ poems are poised somewhere between Brueghel’s actual paintings and the poet’s recollection and re-

---

<sup>54</sup> Embora não haja oportunidade, neste estudo, por uma questão de economia de espaço e de tempo, para uma análise do envolvimento de Williams no movimento avant-garde do século XX, dever-se-á lembrar que as primeiras décadas desse mesmo século foram caracterizadas por uma série de inovações ousadas nas artes visuais que se traduziram na literatura, entre as quais o Cubismo.

<sup>55</sup> Mazzaro sublinha que as alterações aos quadros breughlianos (assim como a omissão de eventuais propensões moralistas breughelianas) enformam os dez poemas que constituem o volume *Pictures from Brueghel*.

imagination of them through artbook reproductions” (“Copied with a difference” 65). De facto, como Heffernan enuncia, Williams selecciona aquilo que quer que atentemos nos quadros de Breughel, tirando e adaptando, igualmente, noções interpretativas dos comentários de Gustave Gluck em *Peter Breughel the Elder* e Thomas Craven em *Treasury of Art Masterpieces* (157).

Dever-se-á salientar que quer MacGowan (385) quer Pailler (177) referem que a viagem à Europa, mais concretamente, ao *Kunsthistorisches Museum* de Viena, em 1924, estará na origem das *improvisações imaginativas* presentes em *Pictures from Breughel* de 1960.<sup>56</sup> Além disso, MacGowan acrescenta que, inicialmente, Williams considerou publicar os poemas a par das reproduções dos quadros; no entanto, nunca o fez, *quiça* precisamente para evitar uma leitura demasiadamente aproximada entre os dois meios de comunicação artística (385). Pailler justifica:

La poésie de Williams ne vise pas à reproduire une totalité proprement impensable mais s’efforce, au travers du poème, de re-lie les éléments (les objets) divers qui ont agacé son désir, lui ont fait signe. En sorte que chacun de ses *tableaux* n’est pas une stricte description du référent pictural (...) mais une authentique récréation de celui-ci par l’instrument même du vers (...) « En art, le seul réalisme est celui de l’imagination ». (187)

De facto, ao renunciar à premissa segundo a qual os poemas deste volume são rigorosas transcrições em verso, poder-se-á notar a real intenção das liberdades que o poeta toma: “Williams ignored large portions of the canvases, took liberties in his descriptions and blurred together separate paintings” (Scott “Copied with a difference” 65) assim como a consequente natureza da originalidade desses poemas (Mazzaro 172). Como Williams refere: ““Anything is good material for poetry. Anything”” (in *Ibidem*). No entanto, se *qualquer* coisa é bom material para poesia, o poeta terá de encontrar um mecanismo para saber o que deve excluir ou até salvar para outro poema (*Ibidem*). Relembre-se as palavras de Lobo Antunes: “o artista sacrifica ‘um milhão de verdades aparentes’, seleccionando apenas a ‘verdade’ da sua experiência visual particular” (89). Atente-se,

---

<sup>56</sup> Contudo, em 1924, segundo Pailler, as preocupações essenciais de Williams ao estabelecer um contacto com o *Velho Continente* relacionavam-se com a necessidade de uma afirmação e de uma reivindicação radicais da sua americanidade (177).

por conseguinte, “na ‘verdade’ da experiência visual particular” de “*Hunters in the Snow*” de Williams.

O poema começa com “the over-all picture is white”, ou seja, a imagem invernal, de uma claridade alva, é fornecida desde o princípio, com o propósito não só de recriar o impacto geral de um quadro no espectador (Yang 45) mas também de veicular a iminência do seu cariz visual (Caws 328); segundo Braider: “The opening line sets the tone: Williams passes no judgment, points no moral, draws no inference, merely reports [what he sees] (...)” (146)<sup>57</sup>. Note-se que ambos os vocábulos “white” e “picture” são reiterados na última estrofe e no último verso, respectivamente, o que confere ao poema uma sensação de totalidade, evidenciando, simultaneamente, que Williams pretende dotar o seu poema não só de um padrão estruturado (Yang 45) como também de uma circularidade, igualmente presente no quadro de Breughel (ver subcapítulo 2.4, “*Os Caçadores na Neve*”).

De facto, segundo Yang, facilmente se observa uma analogia entre a descrição do quadro de Williams e a descrição do quadro *per se*:

Williams proceeds from a description of the mountains, which lie in the upper right corner of the canvas, to the hunters in the lower left. He then moves from the inn sign in the upper left down to the skaters in the lower right, concluding with the bush in the middle of the bottom edge of the painting. Thus, both the poem and the painting are designed on the basis of two inter-crossing diagonals. (Ibidem)<sup>58</sup>

Como Scott refere, ao longo da *ekphrasis* Williams tem cuidado em sublinhar quer a localização quer a direcção dos elementos, enfatizando a sua própria posição face à obra de arte: “in the background”, “from the left”, “to the right”, “beyond / the hill”, “for his foreground” (“*Ekphrasis and the Picture Gallery*” 415). Mais do que uma mera constatação dos elementos no quadro de Breughel, Williams dá, por conseguinte, instruções verbais para orientar o olhar dentro do quadro: “[as locuções adverbiais] will

<sup>57</sup> Ainda que a citação de Braider se refira ao poema “*Landscape with the Fall of Icarus*”, da série *Pictures from Breughel*, faz, igualmente, sentido quando relativa a “*Hunters in the Snow*”.

<sup>58</sup> Quer Caws quer Scott subscrevem esta ideia de paralelismo descritivo: “The poem is to be read just as we read the picture, with a glance from overall whole to part (...)” (328) e “His poem is like a little ladder perched against Brueghel’s painting” (“*Ekphrasis and the Picture Gallery*” 414), respectivamente.

force the movements of the gaze (...) in varying degrees of coercion” (Caws 328), providenciando um verdadeiro guia *Michelin* da pintura (Scott “Copied with a difference” 71).

Deste modo, Williams pretende não só controlar a nossa experiência visual [“We are led almost methodically through the painting, encouraged to look where Williams looks” (Scott “Ekphrasis and the Picture Gallery” 415)], como também desencorajar “ekphrastic hope”, isto é, o impulso que possamos sentir para entrar no cenário pintado (Ibidem). Adoptando o mesmo distanciamento que Breughel assume através da perspectiva aérea da sua composição, o poeta age como observador desprendido do acontecimento no quadro: “Williams often sounds like an amateur seeing a picture for the first time” (Heffernan 155), identificando-se, inevitavelmente, o leitor com este afastamento.

Regressando ao poema, poder-se-á constatar que após uma breve introdução do impacto geral e das montanhas geladas (“The over-all picture is winter / icy mountains / in the background ...), surge o regresso da caça:

in the background the return

from the hunt it is toward evening

from the left

sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign

Como Heffernan enuncia, “the return” proporciona, igualmente, o regresso do olhar do espectador do pano de fundo para o primeiro plano, das montanhas para as figuras (166), apresentando os caçadores, como firmes (“sturdy”), isto é, ancorados, que direccionam a sua matilha algures indefinido no quadro (“in”); o que o poema torna verdadeiramente impreciso é o destino do regresso dos caçadores (Ibidem).

Segundo Steiner, a ambivalente construção sintáctica da primeira estrofe serve para marginalizar, ainda mais peremptoriamente, os caçadores, ou seja, num sentido

figurado, senão mesmo literal, os caçadores são colocados “in the background” (in Scott “Ekphrasis and the Picture Gallery” 415). Além disso, nunca são individualizados, permanecendo enquanto grupo colectivo e anónimo, à semelhança das mulheres que se reúnem em redor da fogueira e dos patinadores reduzidos a um “padrão” estético no horizonte. Tudo acerca do quadro parece “winter-struck”, sendo o impulso narrativo absolutamente suprimido a favor de uma série discreta de *vignettes* (Ibidem 416). De facto, em “Hunters in the Snow”, Williams desafia as crenças mais enraizadas da técnica e resposta ekphrásticas: o poeta recusa-se a animar ou personificar os caçadores, preferindo, em contrapartida, fixá-los na neve e evidenciar objectos inanimados: “Neither moving them or moved by them, he simply records their existence in Brueghel’s landscape” (Ibidem 416).<sup>59</sup>

Para Heffernan, o poema representa os caçadores pintados a moverem-se através do tempo e do espaço – “it is toward evening (...) [when] the (...) hunters lead in / their pack”; contudo, a preposição “in” é a única palavra que aponta para onde se dirigem. “From the left” movimentam-se *para dentro*, presumivelmente para o centro do quadro, mas ao fazê-lo passam pelo letreiro da estalagem e a fogueira imponente. Nota-se, na configuração curiosa das palavras, a determinação de suspender significado, de reter significação, de suprimir propósito ou denotação. Paradoxalmente, a suspensão de significado é mais evidente, precisamente, no ponto em que poema parece querer invocar um significado ulterior (166):

(...) the inn-sign  
 hanging from a  
 broken hinge is a stag a crucifix  
 between his antlers (...)

O facto de o letreiro da estalagem não evidenciar um crucifixo, apenas um veado e uma figura iluminada a rezar, frequentemente intriga os críticos. Todavia, segundo

---

<sup>59</sup> Deve-se referir que, segundo Scott, Williams ao intitular o quadro “The Hunters *in* the Snow” (uma vez que o título breughliano seria “The Return of the Hunt”), já imobiliza a imagem (“Copied with a difference” 66). Todavia, como Heffernan explica: “Though Breughel’s painting has been variously titled *The Return of the Hunters* and *The Hunters in the Snow*, it’s not clear how much credit Williams deserves for choosing the latter as the title of his poem. By juxtaposing the (...) figures with nature’s snow, this title does indeed set up “the thematic opposition” of the poem (...). But *Hunters in the Snow* is the title given by both of Williams’s only known sources: Gluck (plate 31) and Craven (plate 55). (nota de rodapé 40, 165)

Heffernan, pode-se, rapidamente, ser esclarecido pela alusão feita por Gluck, a cujo comentário Williams acedeu: “‘In den Hert’ [In to the Stag] bears ‘the painted legend of St Hubert or St Eustace’” (in *Ibidem*), ambos estes homens (St Hubert e St Eustace) foram caçadores convertidos pela visualização do crucifixo entre os chifres de um veado enquanto caçavam.

Poder-se-á, desta forma, colocar a seguinte questão: porquê que Williams inclui este aspecto de erudição iconográfica num poema que, de outro modo, estaria liberto do mesmo, isto é, porquê que Williams (que ignora praticamente todos os símbolos de Cristianismo nos outros quadros<sup>60</sup>) haveria de desencantar um crucifixo invisível neste (Heffernan 166)? Uma resposta parcial, ainda segundo Heffernan, é que a referência ao crucifixo ilustra, novamente, o quanto estes poemas (do volume *Pictures from Brueghel*) dependem do comentário quer do conservador de museu quer do historiador de arte que envolvem os quadros breughelianos e que informam a experiência de Williams dos mesmos: “Williams brings to these poems a knowledge of art history, however fragmentary, and his debts to specific commentaries (...) are plain enough to anyone who knows what he read.” (168).<sup>61</sup>

Heffernan prossegue, afirmando que, ao adicionar o crucifixo na *ekphrasis*, Williams pretendia incluir o *negligenciado* símbolo da Cristandade:

Though the sign signifies both the warm hospitality of the inn and the redemptive power of Christ, it draws the attention of no one: neither the women tending the fire right under it in “the cold / inn yard” nor the hunters, even though the kneeling figure painted on the sign is a patron saint of hunters. (*Ibidem*)

Todavia, para Heffernan, o poema representa o crucifixo, sobretudo, como mais um dos variados padrões a serem perspectivados no quadro, padrões esses que pairam entre um significado ulterior e pura geometria: “the sort of patterns we fail to see not because we

---

<sup>60</sup> Como Heffernan explica: “Typically Williams secularizes Breughel and celebrates him for representing life *tout court*, for paintings unburdened by period styles or iconographic messages” (167).

<sup>61</sup> Todavia, como Heffernan enuncia, a tipologia de narrativa presente no poema difere tanto da análise da forma geométrica do historiador de arte, como de histórias sobre a *acção* representada pelo quadro, histórias sobre o que precede e segue o momento retratado (162).

are irredeemably blind or irreligious but simply because we pass them every day, and the eye readily passes from one to the other” (Ibidem).<sup>62</sup>

Mazzaro faz, igualmente, referência à singularidade da ênfase colocada neste símbolo religioso num quadro tão predominantemente secular:

Critics cite its lack of symbolic background and its stress on the organic and natural. In Williams’ re-creation, where one would expect normally the same secular stress, one detail is exaggerated. He describes the inn-sign “a stag a crucifix / between his antlers” (PB, 5). The sign shows a stag, true enough, but it also shows a haloed, praying figure. Neither occupies an important place on the panel. (165)

No entanto, admite Mazzaro, esta imagem religiosa, no contexto da série *Pictures from Breughel*, prepara o leitor, de uma forma antagônica, para o nascimento de Cristo que ocorre no poema invernal seguinte, “The Adoration of the Kings” (Ibidem 166).

Além disso, ainda que Mazzaro declare que o letreiro e as imagens adjacentes não ocupam um lugar relevante no quadro [“Neither occupies an important place on the panel” (165)], dever-se-á lembrar que, para Arthur e Catherine Evans, a presença do “inn-sign” no quadro é preponderante, uma vez que serve não só de elo composicional na pintura, já que o ângulo do letreiro pendente inicia a diagonal radical da encosta, onde recomeça a descida dos caçadores, como fornece, igualmente, uma explicação simbólica para a divisão e isolamento dos variados grupos no quadro – caçadores, trabalhadores, patinadores e aldeões. As figuras na colina não se podem juntar nem aos restantes aldeões, nem ao grupo animado de patinadores no vale, por outras palavras, estas duas áreas triangulares justapostas mantêm-se separadas, e o ritmo alternado e complementar da existência humana é quebrado: trabalho e diversão, isolamento e comunidade, demanda e repouso: “The hunters condemned to unremitting isolation and fatigue, rooted in the snow as fast as the barren trees, are fated never to reach their destination” (314). A simbologia do veado, segundo Arthur e Catherine Evans, vem

---

<sup>62</sup> Heffernan prossegue, salientando os inúmeros padrões no quadro que nos escapam visualmente: “If we want to look for patterns, we can [see] that the bird in flight at upper right forms a cross on its side, and we can also see that the spear borne by the hunter nearest the fire crosses behind a tree at precisely the angle that would be made by the cross beam of the crucifix on the tilted inn-sign (...)” (168).

corroborar esta leitura: “The miraculous stag (...) is the traditional figure of man’s discontent and longing for fulfillment” (Ibidem).

No entanto, como para contrariar esta ideia de significação ulterior, Williams, segundo Yang, na sua delimitação das imagens ao longo do poema, não utiliza quaisquer indicações temporais (à excepção de “it is toward evening”) ou causais, coexistindo os objectos – montanhas, caçadores, matilhas, leiteiros, pátios, mulheres e patinadores – no papel como na tela, ou seja, libertos de uma ordem sequencial, podendo os elementos díspares justapostos ser lidos bidireccionalmente, isto é, tanto para trás como para a frente (45): “The reader’s eye is forced backwards as often as forwards in its effort to piece together a coherent structure from the rubble of exploded syntax” (Scott “Copied with a difference” 67). De forma a reforçar este efeito de simultaneidade, Williams emprega, igualmente, a técnica do *encavalgamento* para dar a sensação de co-existência e inter-penetração de diferentes forças, o que resulta não só na sobreposição de estrofes diferentes, como também na aparência lado-a-lado de variados elementos: “broken hinge is a stag a crucifix” (Ibidem), análoga à localização de objectos num quadro. Devido à peculiar estrutura sintáctica – à eliminação de pontuação, aos frequentes *encavalgamentos*, enfatizados pela terminação de versos em preposições, artigos, adjectivos e verbos, dificilmente se consegue concentrar num elemento sem se notar outro, sendo que ao forçar a visualização simultânea de elementos díspares, Williams alcança o efeito de simultaneidade em termos literários (Ibidem):

In rendering the painting into the poem, Williams, the poet-painter, is not content merely with conveying a similar message in words. He also wants to carry the particular immediacy and visual aspect of the painting over to the poetry. (Yang 45)

De forma a reforçar a leitura do poema enquanto objecto artístico, note-se que todos os verbos, à excepção da segunda estrofe (“lead in”) e do comentário final sobre Breughel (“concerned”), são o verbo *ser/estar* (“is”). Como Yang explicita, a utilização deste verbo reitera o estado inerte, padronizado do inverno: “In the quiet surrounding of ‘icy mountains,’ even the boisterous scene of skating is transformed into ‘a pattern,’ static or dynamic, and simply ‘is’” (46). Todavia, o torpor da estação não impede o desencadear das actividades humanas: os caçadores persistem em ir à caça, as mulheres em vigiar o lume e as pessoas em patinar, ou seja, diferentes objectos coexistem mas mantêm-se

independentes uns dos outros. Desta forma, a sistemática utilização do verbo *to be* contribui para a percepção dos variados elementos no poema como entidades separadas, *sui generis*, as quais, por conseguinte, não se prestam a divagações interpretativas, mantendo-se o que originalmente são (Ibidem, 46), contribuindo, uma vez mais, para a visualização deste poema enquanto objecto artístico, isto é, na sua espacialidade.

A sintaxe de Williams visa, por conseguinte, proporcionar ao leitor uma liberdade de movimento ocular similar à do espectador: “As a viewer’s eye darts from (...) to (...), so move the lines of the poem” (Heffernan 162).<sup>63</sup> Contudo, apesar de toda a fluidez, isto é, da indeterminação de sentido ou referência, a sintaxe de Williams é directiva: “It masters the endlessly diverting multiplicity of images in the painting by mapping an itinerary for the eye: a narrative of the viewing process itself” (Heffernan 162). Como Scott explicita, qualquer movimento temporal que exista no poema resulta da nossa própria experiência em o ler, à medida que avançamos na página, passando cautelosamente de uma palavra para a outra (Scott “Copied with a difference” 66).<sup>64</sup>

Segundo Caws, as instruções tornam-se ainda mais explícitas através dos chifres do veado: “the gaze finds a notch to center it with perfect horizontal and vertical lines, through the antlers of the stag: (...) *between his antlers the cold inn yard*” (329). Por conseguinte, o quadro do poema surge já padronizado pelo olhar do pintor (Ibidem). A linha de visão regressa, deste modo, ao primeiro plano: *inn yard/women*, viajando, em seguida, em direcção ao horizonte, sendo que, uma vez mais, o que está em questão é o padrão:

(...) beyond

the hill is a pattern of skaters

Brueghel the painter

concerned with it all (...)

<sup>63</sup> Note-se que Heffernan se refere ao poema “The Wedding Banquet” da mesma série *Pictures from Breughel*. Todavia, as suas palavras podem e devem ser revisitadas no que se refere à sintaxe do poema em análise, “The Hunters in the Snow”.

<sup>64</sup> Como Heffernan explica: “When printed on a single page (...), the poem can be viewed iconically, with the icy mountains of the top (first) stanza and the winter-struck bush of the bottom (last) one framing what comes between, just as they do in Breughel’s painting. But the poem is less a verbal icon than a narrative of the viewing process (...) telling how the poet’s eye – the eye of the art-book-reading museum-goer – wanders through them.” (168-169, *sublinhado meu*).

Williams mostra, por conseguinte, que não é o regresso da caça que pretende enfatizar mas o facto de Breughel não pretender pintar um quadro no sentido de revelar a realidade tal como ela é: “Neither Brueghel nor Williams is really concerned with hunting or skating, but rather with the pattern of sight itself” (Caws 329).

Está-se perante a “visão do artista”, a qual selecciona os diferentes signos que representam um determinado espaço e os justapõe ou compõe num jogo de tensões a partir do qual o quadro é estruturado (Avelar). As duas últimas estrofes representam, ainda segundo Mário Avelar, “a própria essência do olhar de Williams sobre Breughel. Breughel, o pintor, surge “concerned with it all”, isto é, preocupado com a representação, por isso, “vai buscar ‘a winter-struck bush’, o elemento que faltava para estabelecer o equilíbrio da composição” (Ibidem). A ênfase do pronome possessivo *his* realça que a composição é feita por Breughel, isto é, que representa a maneira como Breughel idealizou o espaço, lembrando que o artista selecciona apenas a *verdade* da sua experiência visual particular.

Segundo Scott, é curioso que seja o *arbusto afligido pelo inverno* a finalizar o quadro – não os caçadores ou os patinadores (reduzidos a um padrão à distância), ou algo humano; e, seguramente, o que Williams pretendia exprimir é que o arbusto completa *a sua transposição do quadro em verso*, e não o quadro em si (“Ekphrasis and the Picture Gallery” 416). A confusão deliberada da finalização do quadro com a da sua própria *ekphrasis* serve para reforçar a aproximação de Williams ao pintor: “By the end, Williams has imagined himself present at the work’s creation, where he oversees and applauds Brueghel’s compositional choices” (Ibidem).

Por conseguinte, poder-se-á frisar que o que o poema partilha com o quadro que representa não é uma determinada forma mas, simplesmente, testemunhos de *dar forma*, sinais de uma *mão organizadora*:

When the final stanza of “Hunters in the Snow” says that Breughel has chosen a winter-struck bush “for his foreground to / complete the picture” of returning hunters, we are not asked to see the bush as in any sense the “end” of the picture; we are invited rather

to see the principle of organization that links poetic closure with pictorial enclosure.  
(Heffernan 154)

Todavia, como Scott cita, “The Hunters in the Snow” não termina com o arbusto ou com a conclusão breughliana do quadro. Termina, sim, com um singular par de reticências duplas suspensas (“ . . . ”) que parecem contrariar a mensagem das últimas duas estrofes. Deste modo, a conclusão da *ekphrasis* de Williams é profundamente problemática. As semi-reticências (um invulgar exemplo de pontuação no volume *Pictures from Brueghel*) sugere uma conclusão aberta, como se a *ekphrasis* fosse, de facto, para ser completada pelo leitor ou como se fosse suposto regressar ao quadro. Note-se que a pontuação, a qual se resume às semi-reticências, é invulgar, idiossincrática, um facto que chama atenção aos sinais de pontuação enquanto sinais, isto é, ao seu *aspecto* visual (“Ekphrasis and the Picture Gallery” 416-417). Williams reinventa os sinais de pontuação – as reticências por terminar, convidando o leitor a participar, acrescentando, ou seja, imaginando visualmente o terceiro ponto. Podem funcionar, deste modo, como sinais gráficos ou semânticos, representando uma tentativa williamsiana de reter o sentido gramatical das reticências enquanto invocam a espacialidade do quadro:

The poem, then, ends visually, continues verbally. The ellipses embody the moment when ekphrasis comes perilously close to iconic poetry, when the writer’s iconophilia threatens to reduce the word to its merely graphic components. Williams eludes this problem (...) by finding an imaginative compromise between word and image. (Ibidem 417)

Apesar da clara afeição pelo pintor e a sua obra, a imagem não prevalece na *ekphrasis* de Williams, o poema descobre maneiras de equilibrar a componente verbal e visual (Ibidem).

Poder-se-á concluir, então, que Williams, ao exprimir *Os Caçadores na Neve* em poesia, não se contenta em transmitir uma mensagem equivalente em verso, mas impõe a sua própria leitura do quadro, evidenciando certos pormenores e suprimindo outros, apresentando, por conseguinte, não uma representação da realidade pictórica mas uma reflexão sobre o processo criativo em si:

Like Brueghel, who breathes new life into a set image, Williams will make changes in his source. These changes will consist in giving new meaning to what is already present as well as providing new details and perspectives. (Mazzaro 166)

### 3.3 “Brueghel's Snow”, de Anne Stevenson

Embora Stevenson seja mais conhecida nos E.U.A. pelo relato biográfico de Silvia Plath, *Bitter Fame*<sup>65</sup> (Taylor “A Report from the Border” 583), conta já com a publicação de nove colectâneas de poesia pela Oxford University Press, entre as quais *The Collected Poems, 1955-1995* (ver Bibliografia) e, mais recentemente, *A Report from the Border* (2003). Igualmente em 2003, foi-lhe dedicado, pela sua excelência poética, um volume de tributos em verso e em prosa, *The Way You Say the World: A Celebration for Anne Stevenson* (ver Bibliografia) cuja contracapa regista:

This collection has been compiled to celebrate Anne Stevenson’s 70th birthday and testifies to the high esteem in which this poet is held by writers on both sides of the Atlantic. Born in England of American parents, she grew up in America but has lived most of her life in England. Winner of last year’s prestigious Northern Rock Foundation Writer Award, she is among the most distinguished and best-loved of contemporary poets.

Note-se que, embora Stevenson tenha nascido em Cambridge e seja considerada como “one of the most important poets active in England today”, à semelhança de Silvia Plath e Elizabeth Bishop, duas poetisas sobre as quais escreveu minuciosamente<sup>66</sup>, a sua terra natal é, de facto, incerta (Grosholz 726). Para efeitos deste estudo, será perspectivada enquanto poetisa anglo-americana, pertencendo, por conseguinte, ao universo americano em análise.

---

<sup>65</sup> *Bitter Fame: a life of Silvia Plath*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1989.

<sup>66</sup> Para além de *Bitter Fame: a life of Silvia Plath* (ver acima), poder-se-á, ainda, mencionar os volumes *Elizabeth Bishop*, New York: Twayne Publishers, 1966, *Between the iceberg and the ship: selected essays*, Ann Arbor, Michigan: U of Michigan P, 1998 e *Five looks at Elizabeth Bishop*, London: Bellew Publishing Company Limited, 1998 enquanto crítica literária que incide sobre quer Silvia Plath quer Elizabeth Bishop.

Dever-se-á, ainda, referir que algo de central na *praxis* poética anglo-saxónica é, de facto, a actividade do poeta enquanto crítico: “No prefácio a *Touchstones – American Poets on a Favourite Poem*, (...) Robert Pack e Jay Parini afirmam que, na língua inglesa, os poetas maiores de cada geração foram, simultaneamente, críticos maiores do seu tempo” (Avelar *Atelier* 20). Helena Nelson acrescenta, equiparando a poesia de Stevenson à crítica literária:

Those adjectives habitually applied to her poetry – *sharp, intelligent, sceptical, restless, questioning* – equally describe her essays, reviews and biographical work. Just as her verse advances via question, imperative, invocation and invitation, so her prose interrogates, invites and astonishes (...). (in *The Way You Say The World* 140)

Todavia, Mc Cully sublinha que a poesia de Anne Stevenson constitui uma lembrança salutar de que há coisas que só podem ser ditas em verso: “in Stevenson’s, the deepest and most powerful interpretations may yield themselves only to poetry’s fictive music” (“Better Fame” 30). Como Stevenson escreveu, a poesia tem vantagem sobre a ciência ao ser capaz de entreter e aceitar hipóteses contraditórias (*Between the Iceberg and the Ship* 115). Nesta linha de pensamento, em 1966, Stevenson escolheu as notáveis palavras de Wittgenstein como epígrafe ao seu estudo sobre Elizabeth Bishop: “All that we see could also be otherwise. All that we can describe could also be otherwise” (Nelson in *The Way You Say The World* 143), evocando, afinal, a sua própria experiência poética, constantemente ciente de alternativas, isto é, de outras formas de apreender o mundo. Nas palavras de Jeremy Hooker:

(...) her poems dramatise the tension between love and death, longing and unfulfilment, desire for aloneness and need for relationship, belonging and displacement. These are among tensions which the poet herself evidently feels (...) she (...) treats them as ‘experience of life’. What is present in the work as a whole, then, is a human drama. (in *The Way You Say The World* 71)

Veja-se, por conseguinte, como Stevenson *diz o mundo*, no poema “Brueghel’s Snow”.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Para ler a totalidade do poema, ver Anexo, “‘Brueghel’s Snow’ de Anne Stevenson” (120).

Stevenson, ao intitular o poema “Brueghel’s Snow”, enfatiza, desde o início, a primazia do artista assim como da sua mundividência. A ênfase do caso possessivo (“A neve *de/segundo* Brueghel”) realça que a composição é feita por Breughel, isto é, que o quadro resulta da maneira como o pintor idealizou o espaço, muito à semelhança do título do volume *Pictures from Brueghel* de William Carlos Williams (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”). Por conseguinte, está-se, uma vez mais, perante a “visão do artista”, a qual discrimina e justapõe os diferentes elementos representativos de um certo espaço num jogo de tensões a partir do qual o quadro é organizado. Note-se que quer o título quer o verso introdutório do poema (“Here is the snow:”) reiteram o vocábulo *neve*, servindo o propósito de realçar o impacto primeiro do quadro, isto é, a imagem invernal nevosa, evidenciando, deste modo, a iminência do cariz visual do quadro, à semelhança do poema “Hunters in the Snow” (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”), assim como, advertindo o leitor para o quadro (através do advérbio de espaço “here” a par do verbo situacional “is”).

Stevenson prossegue com uma descrição, aparentemente rigorosa, do primeiro plano: “three hunters with dogs and pikes / trekking over a hill”. Por conseguinte, no primeiro momento do poema, está-se perante aquilo que se poderá designar como um processo descritivo, um processo que terá os seus antecedentes remotos na Antiguidade Clássica, no episódio do escudo de Aquiles, da *Ilíada* (ver subcapítulo 1.1, “A génese da poesia ekphrástica”). No entanto, Berryman em “Winter Landscape” faz, igualmente, referência a três caçadores, aos cães e às lanças na primeira estrofe (“The three men coming down the winter hill / In brown, with tall poles and a pack of hounds”). Deste modo, poder-se-á afirmar que estes caçadores apresentarão, desde o princípio, uma conotação negativa, *quiça* bélica, não só pelo paralelismo entre os versos introdutórios de Stevenson e Berryman como também pela definição de “pikes” no *Webster’s New Universal Unabridged Dictionary* – “a weapon, formerly used by foot soldiers, consisting of a metal spearhead on a long wooden shaft” (1359).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Não será desarrazoado pressupor que Stevenson terá lido ambos os poemas “Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams e “Winter Landscape”, de John Berryman, anteriores ao seu e com os quais pretenderá estabelecer paralelismos, até porque para Stevenson o passado deve ser lembrado pelo presente e cabe ao poeta fazê-lo: “ours is the breath on which the past depends” (“Arioso Dolente”), tornando “Brueghel’s Snow” numa espécie de palimpsesto.

Nos versos seguintes, o poema exercita uma fuga face à descrição, isto é, transita, claramente, para a divagação intelectual (“into and out of those famous footprints – / famous and still.”). Note-se que Stevenson complementa, desta forma, a visão do observador afastado (*detached observer*) com a do *comentador artístico*, ciente quer do espectador quer do espectáculo como parte de um contínuo, ou seja, numa perspectiva diacrónica. Para além da justaposição antitética de observador e comentador nesta primeira estrofe, o adjectivo terminal “still” (“famous and still”) surge enquanto paradoxo do movimento implícito nos versos anteriores (“trekking over a hill / into and out of those famous footprints –”). Fará, igualmente, sentido referir que a quietude paradoxal presente no último verso ecoa a problemática do *frozen moment* de Lessing (ver subcapítulo 1.3, “A poesia ekphrástica no século XVIII: *Laokoön* de Lessing”).

Segundo Stevenson, o seu propósito aquando da redacção de um poema é, usualmente, o de transmitir uma ideia ou emoção multifacetada, através de um jogo de sílabas e cadências, dando origem a significações a dois ou três níveis (XXX 34-35). Repare-se que a musicalidade da primeira estrofe atinge o seu auge precisamente nestes dois últimos versos como consequência da preponderante aliteração das sibilantes e fricativas, da assonância das vogais assim como da repetição do adjectivo “famous”. As pausas internas, a nível da estrofe, a par da rima interpolada (“trekking over a hill, / into and out of those famous footprints – / famous and still. *sublinhado meu*) contribuem, de igual forma, para o crescendo da musicalidade assim como de significação.

De acordo com Stevenson, a musicalidade é preponderante num poema:

Just as people who call themselves artists ought to have developed a special sensitivity to colours, lines and patterns, so, too, those who claim to be poets should have trained their ears to hear rhythms and verbal music. For me, in any case, the musical component controls the pace, pitch, tone, even the meaning of a poem, and I often work months or years to get the noises right. (XXX 34-35)

Todavia, Stevenson prossegue, uma ilusão de naturalidade tem de ser preservada através da adesão a uma sintaxe mais ou menos convencional (Ibidem 35), presente, de resto, não só nesta estrofe, como nas demais de “Brueghel’s Snow”, apresentando o poema um tom coloquial, contemporâneo.

“What did they catch?” interroga Stevenson, no início da segunda estrofe. Deste modo, Stevenson não só redirecciona o olhar do espectador para os três caçadores (“they”), enquanto observador externo, insistindo que este se interrogue, como também se funde com o mesmo espectador (preso na experiência do momento), ecoando as suas dúvidas pictóricas; surgindo, uma vez mais, uma multiplicidade de níveis de significação:

Miss Stevenson’s remarkable ability to combine the outsider’s voice (the detached observer) with the insider’s (caught in the experience of the moment) and the meditator’s (aware of both watcher and being watched as part of a continuum) guarantees the success of this representation of complicated interior and exterior spaces. (Marten 149)

Stevenson prontifica-se, em seguida, a responder:

They have little to show  
on their bowed backs.  
Unlike the delicate skaters below,  
these are grim; they look ill.

Deve-se mencionar que a resposta proferida vem reforçar a insinuada conotação sinistra dos caçadores na primeira estrofe. Desta forma, nesta segunda estrofe, os caçadores (“they”), por oposição aos patinadores frágeis (“Unlike the delicate skaters below”), são caracterizados por um campo semântico negativo: têm pouco que mostrar nas suas costas curvadas; são cruéis; ameaçadores.<sup>69</sup> O adjetivo último “ill” faz conexão a nível rimático com a primeira estrofe, corroborando a conotação negativa, mesmo sombria, dos três caçadores.

Uma vez mais, esta segunda estrofe pressupõe que o leitor entretenha, por vezes simultaneamente, perspectivas contraditórias, não só no que diz respeito ao sujeito de enunciação (ver acima) como às personagens retratadas (caçadores e patinadores) que, nesta instância, surgem enquanto antípodas, como a locução prepositiva “por oposição

---

<sup>69</sup> Note-se que no *Webster’s New Universal Unabridged Dictionary*, a primeira definição de *grim* é “fierce; cruel; savage; merciless” (801) e de *ill* “characterized by, causing, or tending to cause harm or evil” (905), respectivamente.

a” (“unlike”) explicita. A musicalidade característica da primeira estrofe encontra-se, de igual forma, presente nesta segunda estrofe, sendo que atinge, novamente, o seu apogeu na imagem crucial (“Unlike the delicate skaters below, / these are grim; they look ill”), com a repetição das consoantes líquidas e, à semelhança da relação semântica antitética entre caçadores e patinadores, a oposição entre um ritmo fluído do penúltimo verso (“Unlike the delicate skaters below,) e cortante do último (“these are grim; they look ill”).

O verso introdutório da terceira estrofe prenuncia o tom sombrio da mesma (“In the village, it’s zero”): na aldeia é zero, isto é, ausência, nulidade. Em seguida, as figuras dobradas de trajes negros (“Bent shapes in black clouts,”) ecoam, inevitavelmente, os caçadores de costas curvadas (“bowed backs”) da segunda estrofe, estabelecendo não só um paralelismo entre as figuras humanas do primeiro plano, como também, trazendo o olhar novamente para as formas (“shapes”) retratadas no quadro. Stevenson prossegue com a descrição da dimensão física dos aldeões entrelaçada com especulação intelectual, num crescendo de sinistralidade e violência:

raw faces aglow  
in the firelight, burning the wind  
for warmth, or their hunger's kill.

Note-se que os sons nasalados dos dois últimos versos contribuem significativamente para o escalar da violência das imagens, culminando no substantivo “kill”, o qual vem fazer a ligação com os vocábulos “ill” e “still”, das duas estrofes precedentes, respectivamente, e que se referem, uma vez mais, aos três caçadores.

Tendo dissertado sobre o que acontece no quadro, Stevenson coloca a seguinte questão: “What happens next? / In the unpainted picture?”, ou seja, quais os acontecimentos que se sucedem após o “pregnant moment”, apelando necessariamente à ficcionalidade. É de referir que o poeta insiste, uma vez mais, que nos interroguemos, que adotemos uma postura inquisitiva, não só face aos elementos retratados no quadro (ver acima), como também à sua ficcionalidade, isto é, insiste que penetremos na história:

The hunters arrive, pull  
 off their caked boots, curse the weather  
 slump down over stoups...

Todas estas actividades: a chegada dos caçadores, o arrancar das botas desgastadas, o praguejar o tempo assim como o abaixar-se sobre pias, possivelmente para lavarem a cara, ecoam uma estranha domesticidade familiar.

Stevenson regressa ao presente, novamente com uma interrogação (“Who's painting them now?”), seguida de outra, que pressupõe um salto no tempo, recuando-se quatrocentos anos (precisamente ao tempo em que, face ao poema, o quadro “Hunters in the Snow” foi concebido): “What has survived to unbandage / my eyes as I trudge through this snow, / with my dog and stick, / four hundred winters ago?”. O elemento da surpresa é desconcertante. Afinal, o poeta funde-se, inevitavelmente, com o leitor/espectador, devido ao pronome pessoal “eu”, representando, de igual modo, um dos caçadores que caminha penosamente através desta neve com o seu cão e vara há quatrocentos anos atrás. Como Gioia enuncia: “One of the pleasures of reading Stevenson’s poetry is surprise. It is impossible to predict what kind of poetry will appear on the next page – not only in style or form but also in length, theme or attitude” (in *The Way We Say The World* 34).

Nesta última estrofe é feita uma conexão quer temática, quer sintáctica com a primeira estrofe, uma vez que, ainda que apenas o vocábulo “snow” seja reiterado na primeira e última estrofes, os três primeiros versos da primeira estrofe são parafraseados nos três últimos versos da última estrofe: “three hunters” / “I”; “with dogs and pikes” / “with my dog and stick”; “trekking over a hill” / “trudge through this snow”<sup>70</sup> e “Here is the snow” / “four hundred winters ago”. Por conseguinte, poder-se-á afirmar que Stevenson pretendeu conferir ao poema não só uma sensação de totalidade, através de um padrão minuciosamente estruturado, como também de uma circularidade, igualmente presente nos poemas de Berryman (ver subcapítulo 3.1, “‘Winter Landscape’ de John Berryman”) e Williams (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William

---

<sup>70</sup> Segundo *Webster’s New Universal Unabridged Dictionary*, a definição de *trek* é “to travel slowly or laboriously” (1946) e de *trudge* “to walk, especially wearily or laboriously” (1961), constituindo, por conseguinte, sinónimos.

Carlos Williams”) assim como no quadro “*Hunters in the Snow*” (ver subcapítulo 2.4, “*Os Caçadores na Neve*”). Este poema, porventura, mais do que uma estrutura circular apresentará um estrutura em espiral, já que, como supracitado, todas as estrofes regressam ao ponto inicial dos três caçadores a caminhar penosamente sobre a neve.

Será importante acrescentar que Stevenson ao colocar a pergunta retórica: “What has survived to unbandage / my eyes (...) four hundred winters ago?” está-se a referir ao quadro como lembrança de um passado, o qual experienciou e que pretende ver revelado. Desta forma, o poeta é perspectivado enquanto testemunha privilegiada do passado, cuja responsabilidade é contar (ou cantar) vidas decorridas, as quais se reflectem e esclarecem o presente; nas palavras de Lucas: “If imagination is informed and reformed memory, then memory is a kind of seeing” (in *The Way We Say The World* 99). De facto, Hooker esclarece, Stevenson percebe a visão profundamente humana da dependência dos mortos nas histórias que os vivos contam sobre eles como uma forma de fazer justiça e atribui, por conseguinte, grande valor ao poeta enquanto aquele que relembra e estima os vivos e os mortos (in *Ibidem* 74): “ours is the breath on which the past depends” (“*Arioso Dolente*”, Anne Stevenson).

É de referir que, embora o poema seja uma observação na primeira pessoa, Stevenson não dissolve o mundo exterior em impressões intimistas e recusa-se, igualmente, a permitir que a sua percepção do “eu” se esvaia nos objectos observados. De facto, como Marten enuncia, a atenção prestada a pensamentos e objectos tornam claro as formas através das quais os indivíduos moldam e são moldados pelos mundos que habitam. Stevenson, Marten prossegue, mostra-nos a impossibilidade de definir sistemas perceptuais que funcionem ou limites físicos que restrinjam (148). De facto, nas palavras de Hooker, Stevenson observa continuidades e o que a própria denomina de “uma espécie de ressurreição que acontece na vida, vezes sem conta” (in *The Way We Say The World* 72).

Como supracitado, quer Stevenson quer Berryman concentram-se nos três caçadores; todavia, os detalhes que seleccionam são muito distintos.<sup>71</sup> Stevenson, em particular, interroga-se sobre o que acontece após o momento gravado no quadro e quem está a

---

<sup>71</sup> Para uma leitura dos três caçadores no poema “*Winter Landscape*” de John Berryman, ver subcapítulo 3.1, “‘*Winter Landscape*’ de John Berryman”.

pintar os caçadores presentemente, extrapolando, assim, o domínio da *ekphrasis*, no sentido tradicional, para o âmbito da ficcionalidade. Stevenson relembra que a história linear e a arte circular podem ambas estar presentes no poema, por oposição ao quadro, que só compreende a circularidade artística. O género ekphrástico é, por conseguinte, utilizado para permitir a *ficção* da *ekphrasis*, uma pseudo-imitação sobre o que não existe para além da criação verbal do poema: “Literal ekphrasis has moved, via the power of words, to an illusion of ekphrasis” (Krieger 18).<sup>72</sup> Todavia, a incessante interrogação de Stevenson parece, inevitavelmente, resultar na pergunta existencial, *o que é a realidade?*:

Anne Stevenson’s poems are full of question marks. No matter what she writes about, she seems to be wondering, perplexed, speculative, dissatisfied, because there are so many things she can’t pass over, can’t not notice, can’t forget; so many things that seem impossible in conjunction, and yet there they are. (Grosholz in *The Way We Say The World* 49)

Stevenson reitera: “I sometimes suspect that I am drawn to poetry because it embraces contradiction” (in McCully 59).

Numa entrevista esclarecedora com Richard Poole, originalmente publicada em *Poetry Wales*, Stevenson compara a linguagem a um lençol de solteiro “que se tenta ajustar a uma cama de casal volumosa. Mal se tapa um canto, o outro é exposto... Não há forma alguma de o lençol-linguagem abranger a cama *toda*.” Como Stevenson refere no seu poema “Alas”, “The world is vaster than the alphabet” (Lucas in *The Way We Say The World* 92). Deste modo, se poderá percepcionar os múltiplos e contraditórios sentidos que vão sendo revelados paulatinamente, qual lençol de solteiro, à medida que se avança na leitura do poema em análise: “the historical, philosophical, and scientific – all dimensions of what obviously isn’t there and yet can’t be denied. We must accept it all together, as it is” (Grosholz in *The Way We Say The World* 60). Passado e presente, arte e vida, caçadores, sujeito poético e leitor/espectador interpenetram-se. Como Lucas enuncia, e eu subescrevo, Stevenson está a desempenhar um papel essencial a qualquer

---

<sup>72</sup> Note-se que este comentário é tecido por Krieger relativamente a “Ode on a Grecian Urn” de John Keats. Contudo, fará, igualmente, sentido quando referido ao poema em análise, “Brueghel’s Snow”.

bom poeta: ajudar-nos a perceber a complexidade do mundo de uma forma inovadora (in *The Way We Say The World* 98) e reveladora.

### 3.4 “*Hunters in the Snow: Brueghel*”, de Joseph Langland

Joseph Langland (1917-2007) teve uma longa e diversificada carreira poética, tendo publicado a sua primeira colecção de poemas, *Poems For Harold*, em 1945, em homenagem ao seu irmão morto em acção nas Filipinas.<sup>73</sup> Outras obras poéticas incluem: *The Green Town* (1956), *The Wheel of Summer* (1963) segunda edição (1966), *An Interview and Fourteen Poems* (1973), *The Sacrifice Poems* (1975), *Any Body’s Song* (1980), *A Dream of Love* (1986), *Twelve Preludes and Postludes* (1988), *Selected Poems* (1991), segunda edição (1992). Langland além de co-editar *Poet’s Choice with Paul Engel* (1962) e *The Short Story* (1956) também co-traduziu *Poetry From the Russian Underground* (1973). Langland foi galardoado com *The Ford Fellowship in Humanities 1953-1954, Harvard-Columbia Universities; The Amy Lowell Poetry Fellowship in Poetry 1966-1967; The Melville Cane Prize-Poetry, Poetry Society of America 1964*; tendo sido, igualmente, nomeado *A Living Art Treasure in Literature for the New England Arts Biennial 1985*.

Como Correia explicita, a sua avultada produção poética distingue-se por uma experimentação contínua de estilos e de registos distintos que complicam, se é que não impossibilitam, a atribuição de uma ou outra nomenclatura literária. Langland corrobora:

You know in contemporary poetry there’s a whole series of people who write with no form whatsoever. They just write that kind of freeverse, without meter and without rhyme. Well, I do that and I also have written a number of poems with both meter and rhyme. If you look at my “selected poems”, it covers a wide range of what I’ve written; (...) I feel all writers, anybody who writes poetry now, should be familiar with a variety of poems (...) I don’t think that critics, when they write about me, (...) think of me as a parallel to any one poet or any one style. (in Correia 15; 20)

---

<sup>73</sup> Note-se que à semelhança de John Berryman, Joseph Langland foi veterano da Segunda Guerra Mundial, tendo servido no exército americano de 1942 a 1946.

De facto, ao longo de uma carreira de quatro décadas<sup>74</sup>, Langland experimenta variados formatos poéticos que, segundo Correia, vão desde os dísticos rimados, às quadras de rimas diversas, passando por sextilhas, com terceto final, optando, ocasionalmente, pelo verso livre (3). Em termos temáticos, Correia enfatiza, baseando-se no volume *Selected poems* de Langland (ver Bibliografia), a asserção de um universo íntimo com alusão ao seu trajecto emocional familiar, menções telúricas, referências à Escandinávia, de onde provém, memórias militares e inspirações artísticas, entre as quais “*Hunters in the Snow: Brueghel*”, poema em análise (3-4).<sup>75</sup>

Com efeito, o apreço pela arte é fonte primordial de inspiração da obra de Langland, que afirma não encontrar razões para percepcionar a poesia, a música, a dança e a pintura como artes distintas: “I always think of several of the different arts as an important background to what I do, what I write and how I write. I don’t think of them as separate from each other” (in Correia 15). Todas estas expressões artísticas relacionavam-se, na vida de Langland, directamente com o seu quotidiano familiar: a sua filha, Elizabeth, é *Dean of Humanities, Arts and Cultural Studies* na Universidade da Califórnia, Davis; Paul, seu filho, é coreógrafo, dançarino e professor de Dança na Universidade de New York; a sua esposa Judith foi pintora, tendo chegado a expor as suas obras em Londres. Para além de poeta e professor da Universidade de Massachusetts, Amherst, Joseph Langland foi, de igual modo, músico e compositor, sendo co-autor de peças musicais escritas em parceria com Michael Gould e Robert Stern (Correia 4). Contudo, como Langland sublinha, apesar de ter sido impactado pela música, dança e pintura toda a sua vida, *poetry is the main thing* (in Correia 17).

No que diz respeito à escolha de Breughel como fonte de inspiração para uma série de poemas, o poeta afirma que desde sempre teve uma estima especial pelo pintor seiscentista, tendo contemplado diversos dos seus principais quadros em Viena,

---

<sup>74</sup> Note-se que o último livro publicado por Langland foi, precisamente, *Selected Poems*, segunda edição, em 1992 em cuja contracapa se podia ler a referência aos quarenta anos de carreira poética: “This book offers a collection of sixty-five poems from forty years of distinguished and prize-winning publication” (*sublinhado meu*).

<sup>75</sup> Para aceder ao poema no seu todo, ver Anexo, “‘*Hunters in the Snow: Brueghel*’, de Joseph Langland” (121).

Bruxelas e Detroit, Michigan (in *Ibidem* 15).<sup>76</sup> Todavia, foi num encontro bélico de esclarecimento e aprofundamento intelectual, relativamente ao pintor, que a sua estima se consolidou:

First of all, let me just say that I was in the Battle of the Bulge in World War Two. I was an officer in the Army, in the Infantry of the United States. There, one evening I met a catholic priest who was an expert in American literature. He taught American literature in a College in Belgium. I met him at night during a blackout and so forth. He loved Brueghel - his name was father Hubert Hanssen. He knew a lot about him and he knew the area in which Brueghel lived and so that, sort of stimulated me more. (in *Ibidem*)

Em termos cronológicos, Langland situa a escrita dos poemas inspirados nos quadros breughlianos nos anos setenta ou em princípios dos anos oitenta: “I started that whole series on Brueghel around the nineteen seventies or early nineteen eighties” (in Correia 16). No entanto, poder-se-á constatar na página *Acknowledgements* de *Selected Poems*, de Langland, que o poema “Hunters in the Snow: Brueghel” assim como “Fall of Icarus: Brueghel” já constavam da obra *The Green Town* de 1956, ainda que com títulos distintos, “Hunters in the Snow” e “Fall of Icarus”, respectivamente. Uma vez que não só o próprio poeta situa os poemas breughlianos nos anos 70 e 80, mas o título do poema “Hunters in the Snow” também surge alterado quando incluso em *Selected Poems*, de 1991 e 92, o que poderá indicar que o próprio poema terá sido, de certa forma, reescrito, pressupor-se-á que a data de finalização dos poemas breughlianos terá sido, efectivamente, nos anos 70 e 80, fechando, por conseguinte, “Hunters in the Snow: Brueghel”, de Langland, o ciclo de poemas de poetas maiores americanos baseados no quadro *Os Caçadores na Neve*.

É de notar que o título do poema de Langland (“Hunters in the Snow: Brueghel”) à semelhança dos títulos dos poemas de Williams (“The Hunters in the Snow”) e Stevenson (“Brueghel's Snow”), ainda que assaz mais rigoroso pela explicitação quer do nome do quadro quer do pintor seiscentista, afirma, desde o início, a primazia e a mundividência do artista e da sua autoria, prestando, inevitavelmente, tributo à mestria

---

<sup>76</sup> Entre demais pintores que surgem como fonte de inspiração poética, aparece, em *Selected Poems* de Langland, Henri Matisse.

de organização pictórica de Breughel.<sup>77</sup> A tentativa de Langland de cometer o quadro, claramente referenciado, a palavras poderá indiciar uma tentativa de elevar o poema ao estatuto de obra prima do quadro, ou, *quiça* mesmo, equiparar a *inteligência organizativa* do pintor à do poeta, numa homenagem auto-referencial (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”). Mencione-se, no entanto, que, como supracitado, para Langland, as variadas formas de expressão artística, nomeadamente, a poesia e a pintura, interpenetram-se, num sistema de valorização equalitária. Neste sentido, o rigor informativo do título poderá apontar para mais uma perspectiva de visualização do quadro, numa forma de expressão artística diversa, ainda que complementar, de “Hunters in the Snow” de Breughel.

Os versos introdutórios do poema:

Quail and rabbit hunters with tawny hounds,  
Shadowless, out of late afternoon  
Trudge toward the neutral evening of indeterminate form.

centram o olhar do leitor/espectador<sup>78</sup> primeiramente nos caçadores e nos respectivos cães alaranjados (“tawny hounds”), situando-os no tempo (“out of late afternoon”) e dotando-os de movimento (“Trudge toward”), característica ekphrástica por excelência. Quer Berryman quer Stevenson fazem referência aos caçadores e à sua matilha nos versos iniciais assim como lhes conferem animação: “three hunters with dogs and pikes / trekking over a hill,” e “The three men coming down the winter hill / In brown, with tall poles and a pack of hounds”, respectivamente.<sup>79</sup> Nestes versos introdutórios, quando Langland refere *a noite neutra de forma indeterminada*, já se afasta do rigor descritivo que aparentava apresentar, surgindo o ponto de vista do sujeito poético. Note-se que o

---

<sup>77</sup> Fará sentido lembrar que sempre que os poemas ekphrásticos mencionam o nome do pintor evocam o universo do museu, característico dos séculos XIX e XX e responsável pela atribuição e certificação da autoria de um quadro, qual galeria pessoal.

<sup>78</sup> Embora o quadro *Os Caçadores na Neve* não tivesse sido publicado juntamente com o poema de Langland, “Hunters in the Snow: Brueghel”, na obra *Selected Poems* (ver Bibliografia), não será desarrazoado pressupor que, nos anos 90 (na era da tecnologia virtual) e dotado de um título tão explícito, quer o quadro quer o poema fossem lidos simultaneamente, tornando-se o leitor, igualmente, em espectador.

<sup>79</sup> Williams, por sua vez, ainda que mencione os caçadores em movimento: “sturdy hunters lead in / their pack”, só o faz na segunda e terceira estrofes e como constatação do movimento que o próprio quadro insinua, sendo que a primeira vez que a imagem da caça surge, surge enquanto padrão: “in the background the return / from the hunt”.

adjectivo “shadowless” no segundo verso, mais do que um mero apontamento pictórico assinalado pelo poeta, imprime, desde logo, um tom sinistro aos caçadores e respectivos cães que é sublinhado pelo paralelismo com os versos introdutórios de Stevenson e Berryman.<sup>80</sup>

A inegável musicalidade presente nestes versos iniciais assim como a naturalidade contemporânea da linguagem, através da utilização de uma sintaxe mais ou menos convencional, serão recorrentes ao longo do poema, como, de resto, da obra poética de Langland:

These poems speak in a strong, natural voice that has mastered the craft and moves confidently within it. In them, one hears speech and music together in a wide-ranging world of ideas. (contracapa *Selected Poems, sublinhado meu*)

Uma vez mais, distintas formas de expressão artística surgem interligadas, nesta instância, poesia e música (além da já mencionada conexão entre poesia e pintura), o que atesta a complexidade e riqueza dos poemas de Langland, assim como justifica o facto de variados dos seus poemas terem sido transpostos em canções (in Correia 2).<sup>81</sup>

Regressando ao poema, poder-se-á constatar que a nota de sinistralidade associada aos caçadores e respectiva matilha, nos versos iniciais, é corroborada nos versos seguintes:

Done with their blood-annunciated day  
Public dogs and all the passionless mongrels  
Through deep snow  
Trail their deliberate masters  
Descending from the upper village home in hovering light.

---

<sup>80</sup> Para uma leitura de ambos os poemas ver subcapítulos 3.1, “‘Winter Landscape’, de John Berryman” e 3.3, “‘Brueghel’s Snow’ de Anne Stevenson”.

<sup>81</sup> Como Correia explicita: “O prazer pela música é, especialmente, um traço de família que o escritor explorou num poema onde refere o momento em que o seu pai, Charles Langland, é convidado a escutar uma passagem da ópera romântica de Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, baseado no romance gótico *The bride of Lammermoor*, de Walter Scott. O poema intitula-se *In 1912, My Father buys the Victor Record of “Sextet from Lucia” from Hoegh’s Jewelry Store in a Small Town in Minnesota*” (4).

Terminado o dia sangrento, os caçadores acompanhados da sua matilha, através da neve profunda, regressam a casa ao anoitecer. Estes versos relembram os últimos do poema de Berryman: “Thence to return as now we see them and / Ankle-deep in snow down the winter hill / Descend, while three birds watch and the fourth flies.” Note-se que além da terrífica expressão nominal “blood-annunciated day” associada aos caçadores pelo pronome possessivo “their”, estes também são descritos enquanto “deliberate masters”, ou seja, a autoridade imposta<sup>82</sup>, o que enfatiza o carácter negro, poder-se-á mesmo afirmar, assassino dos caçadores. Os cães de caça (“Public dogs and ... mongrels”), despidos de qualquer distinção de raça, por outras palavras, reduzidos a *rafeiros* são caracterizados enquanto inclementes (“passionless”), seguidores dos donos impiedosos (“Trail their deliberate masters”). A própria ausência de luminosidade (“hovering light”) sublinha o tom sombrio do quadro.

Será curioso reflectir sobre quem terá “proclamado” o dia sangrento (“blood-annunciated day”): terão sido os três caçadores; o criador artístico; Berryman e Stevenson, nos poemas precedentes; ou o próprio Langland, segundo uma perspectiva mais ingénua, que pressupõe a ausência de conhecimento por parte do poeta quer de Breughel e d’ *Os Caçadores na Neve* quer dos demais poetas que se debruçaram, precisamente, sobre o mesmo quadro?<sup>83</sup> Como Langland enuncia: “Of course I investigate the background of the painters somewhat” (in Correia 15) e, poder-se-á deprender, por afinidade, dos seus pares e, por conseguinte, responder à questão colocada.

Os versos seguintes (“Sooty lamps / Glow in the stone-carved kitchens.”) conferem alguma domesticidade e normalidade àquele dia necessariamente agourento. Dever-se-á acrescentar que esta imagem de *tochas cobertas de fuligem que alumiam as cozinhas de pedra* não está presente nem insinuada no quadro breughliano, ainda que não cause qualquer estranhamento pelo sentido histórico, cultural e pictórico que tem, ainda que surgindo inteiramente da imaginação do poeta.

---

<sup>82</sup> O adjectivo “deliberate” no *Webster’s New Universal Unabridged Dictionary* surge, primeiramente, definido como “carefully thought out or formed; premeditated; done on purpose” (480).

<sup>83</sup> Não fará sentido invocar o nome de Williams nesta instância, uma vez que, embora anterior à versão de *Selected Poems* de 1991, a sua interpretação poética, “Hunters in the Snow”, não atribui aos caçadores qualquer conotação positiva ou negativa, que poderá ter influenciado Langland nessa abordagem.

Está-se perante o segundo momento, central, do poema, onde o poeta exercita uma fuga face à descrição, isto é, transita, claramente, para a divagação intelectual (“This is the fabulous hour of shape and form”), prestando homenagem quer ao pintor seiscentista quer ao quadro *Os Caçadores na Neve*. Langland prossegue, voltando o seu olhar para o espaço em redor dos caçadores, seleccionando diferentes imagens representativas da vida rústica do século XVI: “Joseph Langland’s poem, ‘Hunters in the Snow: Brueghel’ verbally recaptures the wintry activities of the peasants” (Burness 160). Surge, primeiramente, a vinheta das crianças a patinar no gelo:

When Flemish children are gray-black-olive  
And green-dark-brown  
Scattered and skating informal figures  
On the mill ice pond.

De facto, a musicalidade surge como uma constante e, nesta instância, devido aos contínuos *encavalgamentos*, ao acelerado ritmo tripartido (“are gray-black-olive”; “And green-dark-brown”; “On the mill ice pond.”) assim como à preponderante aliteração das sibilantes e nasais a par da assonância das vogais, assiste-se a uma alteração do tom sombrio da primeira estrofe para uma leveza quase divertida concernente ao tema da vinheta em questão: crianças a patinar. À semelhança do poema de Williams, “Hunters in the Snow”, que reduz os patinadores a um padrão (“beyond / the hill is a pattern of skaters”), Langland transforma as crianças flamengas em “Scattered and skating informal figures”, representações informais, objectificando, padronizando as mesmas. O adjectivo “Flemish” atesta a importância que Langland confere à partilha de alguns detalhes, nomeadamente geográficos, do conhecimento histórico do quadro: “In addition to his masterly poetic skill, Langland conveys a powerful sense of place” (Minneapolis Star- Tribune in Langland contracapa).

Surge a segunda vinheta, protagonizada por uma senhora arqueada que carrega, a muito custo, um fardo de paus sobre a ponte, no canto inferior direito do quadro:

Moving in stillness  
A hunched dame struggles with her bundled sticks,  
Letting her evening's comfort cudgel her

While she, like jug or wheel, like a wagon cart  
 Walked by lazy oxen along the old snowlanes,  
 Creeps and crunches down the dusky street.

Langland cria uma história para esta senhora, cujo fardo de paus, o conforto nocturno, pelo aquecimento e refeição quente que promete, a subjuga enquanto ela, qual jarro ou roda, qual carroça puxada por bois preguiçosos através de caminhos nevosos antigos, se arrasta pela estrada escura. Uma vez mais, surge o paradoxo do movimento implícito na quietude de um quadro (“Moving in stillness”), característico da poesia ekphrástica, relembrando a problemática do *frozen moment* de Lessing (ver subcapítulo 1.3, “A poesia ekphrástica no século XVIII: *Laokoön* de Lessing”).

Está-se perante a terceira vinheta que Langland opta por retratar, uma vez que, como reiteradamente mencionado, a “visão do artista”, primeiramente de Breughel e, posteriormente, de Langland, selecciona os diferentes signos que representam um determinado espaço (seja ele, a “realidade” ou um “quadro”) e os interliga num jogo de tensões a partir do qual o quadro ou o poema é composto. Langland descreve o letreiro da estalagem:

High in the fire-red dooryard  
 Half unhitched the sign of the Inn  
 Hangs in wind  
 Tipped to the pitch of the roof.

Por oposição à interpretação de Williams (“the inn-sign / hanging from a / broken hinge is a stag a crucifix /between his antlers the cold /inn yard”), que parece querer invocar um significado ulterior, quer pela menção do veado quer pela adição do elemento do crucifixo, a interpretação de Langland resume-se ao que é pictoricamente visível, começando por situar o letreiro no espaço (“High in the fire-red dooryard”).<sup>84</sup> O letreiro da estalagem surge, por conseguinte, como mais um dos variados padrões a serem perspectivados. Dever-se-á, no entanto, lembrar que, para Arthur e Catherine Evans, a presença do “Inn sign” no quadro é fulcral, dado que serve tanto de elo composicional

---

<sup>84</sup> Para uma leitura da interpretação do letreiro da estalagem presente no poema de Williams, ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”.

na pintura, uma vez que o ângulo do letreiro pendente inicia a diagonal radical da encosta, onde os caçadores se encontram, como fornece, de igual modo, uma explicação simbólica para a divisão e isolamento dos variados grupos no quadro – caçadores, trabalhadores, patinadores e aldeões, sendo que os caçadores estão condenados a não chegar ao seu destino (314).

Por fim, surge a quarta vinheta relativa à actividade aldeã, presente em *Os Caçadores na Neve*, que Langland achou por bem referenciar:

Near it anonymous parents and peasant girl,  
Living like proverbs carved in the alehouse walls,  
Gather the country evening into their arms  
And lean to the glowing flames.

A vinheta começa, uma vez mais, com uma indicação espacial “Near it”, isto é, perto do letreiro da estalagem encontram-se uns pais anónimos e uma menina campesina, quais provérbios gravados nas paredes de cervejarias antigas, acolhem a noite campestre nos seus braços e inclinam-se para as chamas luzidias. Surge, novamente, uma história em redor das figuras representadas no quadro, aliando o poeta à característica da espacialidade que mantém no seu poema através das locuções adverbiais e prepositivas (“de cima”, “no alto”, “perto de”, respectivamente) a temporalidade da narração. Será interessante relembrar que Breughel transformou a linguagem escrita, nomeadamente provérbios, vocábulo intencionalmente utilizado, nesta estrofe, por Langland (“anonymous parents and peasant girl, / Living like proverbs”) em “linguagem visual”, sendo classificado por Brecht como um “translator of language into picture” (in Taljaard-Gilson 12), sendo essa mesma “linguagem visual” agora traduzida em linguagem escrita, completando-se o círculo que Breughel iniciou.

Na terceira estrofe, Breughel afasta o olhar para a vila que se apaga na distância (“Now in the dimming distance fades / The other village”); sublinha que, atravessando o vale, os imperturbáveis penhascos e falésias flamengas avançam vagamente, cercam, pairam ameaçadoramente, perdidos na proximidade (“across the valley / Imperturbable Flemish cliffs and crags / Vaguely advance, close in, loom / Lost in nearness.”). Poder-se-á interrogar se Langland pretendia dotar os imperturbáveis, inalcançáveis penhascos e

falésias flamengas de um significado ulterior. Sublinhe-se, contudo, que, como Burness explicita, tais penhascos e falésias flamengas resultam de um erro topográfico:

The poet, however, is technically incorrect in his allusion to the “imperturbable Flemish cliffs and crags.” Such topography is alien to Belgium or Holland. Bruegel often paints rugged, mountainous terrain, but his inspiration came from his travels through the Alps in his return trip from Italy several years after he arrived there in 1551 or 1552. (161)<sup>85</sup>

Langland prossegue com as vinhetas referentes ao corvo negro, que abrindo as suas asas, adormece as casas cobertas de neve; a igreja e, depois, as paredes e telhados das casas longínquas, confundindo-se na penumbra, com pequenas janelas alumiadas<sup>86</sup>; voltando ao passáro nocturno que circunda os montes vizinhos de Hertogenbosch, Brabante<sup>87</sup>, como, se o que se tratasse, fosse o cair da noite:

The night-black raven perched in branching boughs  
 Opens its early wing and slipping out  
 Above the gray-green valley  
 Weaves a net of slumber over the snow-capped homes.  
 And now the church, and then the walls and roofs  
 Of all the little houses are become  
 Close kin to shadow with small lantern eyes.  
 And now the bird of evening  
 With shadows streaming down from its gliding wings  
 Circles the neighboring hills  
 Of Hertogenbosch, Brabant.

A constante enumeração imagética, precedida pelo advérbio temporal “agora” ou pela expressão adverbial “e agora” “e depois” (“Now... Now... And now... and then... And now...”) a par dos *encavalgamentos*, que conferem a sensação de co-existência e interpenetração de diferentes forças, resultam não só na sobreposição de estrofes diferentes, como também na aparência lado-a-lado de variados elementos: “Lost in nearness. Now /

<sup>85</sup> Ver subcapítulo 2.3, “Obra breughliana”.

<sup>86</sup> Note-se que no quadro não se visualiza a iluminação das janelas que se assemelham a pequenos olhos cintilantes (“small lantern eyes”), sendo este mais um dos padrões que só existe no imaginário do poeta.

<sup>87</sup> Uma vez mais, Langland enuncia, com algum rigor geográfico, a cidade que Breughel estaria, eventualmente, a representar pictoricamente. Relembre-se que a vida e a obra de Breughel permanecem, em larga medida, uma incógnita (ver capítulo 2, “Breughel e *Os Caçadores na Neve*”).

The night-black raven (...) And now the church, and then the walls and roofs”, reforçando o efeito de simultaneidade e, por conseguinte, de espacialidade já presentes na primeira e segunda estrofes. A anáfora do advérbio de tempo “now”, além de orientar, praticamente, coagir a percepção ocular do quadro, colabora na aceleração do ritmo de apresentação das vinhetas, dificultando a concentração num elemento sem se notar outro, alcançando, deste modo, o efeito de simultaneidade em termos literários, contribuindo, igualmente, para a percepção do poema no momento presente. Sublinhe-se que os verbos principais, ao longo do poema, encontram-se, precisamente, no Presente do Indicativo (“trudge”, “trail”, “glow”, “is”, “are”, “struggles”, “creeps and crunches”, “hangs”, “gather”, “fades”, “advance, close in, loom”, “opens”, “weaves”, “are”, “circles”), o que corrobora esta percepção de uma intemporalidade presente. Como Langland refere: “In a good poem there’s a strong sense of immediate feeling; like the rush of the moment.” (in Correia 18).

Inicia-se o derradeiro momento do poema, o qual redirecciona o olhar do leitor/espectador para os caçadores e, por fim, para a vila à distância:

Darkness stalks the hunters,  
Slowly sliding down,  
Falling in beating rings and soft diagonals.  
Lodged in the vague vast valley the village sleeps.

À semelhança do percurso em diagonal que força o olhar a completar o circuito da paisagem breugheliana, a quarta estrofe inicia o regresso ao ponto de partida tanto do quadro como do poema, isto é, aos caçadores a descerem a colina, exibindo, por conseguinte, uma circularidade de movimento, de resto, presente nos demais poemas analisados ao longo deste estudo (“Winter Landscape” de Berryman, “The Hunters in the Snow”, de Williams e “Brueghel's Snow” de Stevenson).<sup>88</sup> De facto, além do vocábulo “hunters” e do tema do retorno serem reiterados na primeira e última estrofes, o tom sombrio persiste: nesta última estrofe, a escuridão persegue os caçadores, deslizando, quer caçadores quer escuridão, vagarosamente, impactando os cantos e

---

<sup>88</sup> Poder-se-á interrogar se a circularidade presente em todos estes poemas é característica do Modernismo e da Pós-Modernidade ou se, de facto, é imposta pela obra pictórica breughliana, condicionando, qualquer interpretação ekphrística.

recantos da paisagem breughliana. É de realçar que Langland alude, novamente, à composição pictórica, lembrando que se está perante um quadro: “beating rings and soft diagonals”.

Segundo Correia, quer a nível temático, quer a nível formal, Langland constrói os seus poemas de acordo com uma estrutura determinada, significativamente musical, começando com uma proposição inicial, depois o desenvolvimento do tema e, por fim, o retorno ao momento inicial:

You start with a proposition, then you move away from the symphony and have a glance on what is happening and then you go back again to the initial proposition. This is a very musical, rhythmical structure, isn't it? One first melody, then an improvisation and finally going back to the initial melody (...). (18)<sup>89</sup>

Langland retorque, confirmando a estrutura circular tripartida, assemelhando-a a uma orquestra sinfónica, em que as palavras são os próprios instrumentos, já que, para o poeta, qualquer que seja o poema, terá de ter uma presença sonora significativa:

Well, there you have it: you have a proposition, then you have a development of the theme, then you play upon it. Oh, sure! It's like you're building a little symphony orchestra of your own, but in words. And the words are the instruments. And I'm a very strong believer that no matter what poem, you must have a real sense of the sound, all the syllabic sound of the words. Maybe if I could say a poem and you could hear my interest in the syllables, and the spacing and the timing, is it ok? (...) Maybe in that you can hear my absolute love for syllabic structure. (in Correia 18- 19)

Assim, se perceberá a presença sonora arrebatadora de sibilantes e fricativas nesta última estrofe. A musicalidade langlandiana atinge, de facto, o seu auge, precisamente, nestes últimos versos como consequência da preponderante aliteração, sobretudo, no último verso das fricativas sonoras, apontando para dois momentos distintos nesta derradeira estrofe. O primeiro, como supracitado, completa a circularidade do poema:

---

<sup>89</sup> Dever-se-á referir que embora esta questão fosse posta relativamente ao poema “Sibelius” (Langland 101), fará, igualmente, sentido quando colocada relativamente ao poema em análise.

Darkness stalks the hunters,  
 Slowly sliding down,  
 Falling in beating rings and soft diagonals.

O segundo (“Lodged in the vague vast valley the village sleeps.”) é caracterizado, sobretudo, pela aliteração das fricativas sonoras, por uma aceleração do ritmo e uma inevitável sensação de estranhamento, já que há um distanciamento significativo, em termos temáticos e paisagísticos da proposição inicial: o regresso dos caçadores. Neste sentido, poder-se-á ponderar que este último verso potencia um significado ulterior, já que surge como antítese dos versos anteriores: perante a negritude e violência insinuada pela presença dos caçadores, a aldeia à distância dorme impassível, imperturbável. A aliteração da consoante sonora fricativa “v” exibe uma função onomatopaica, evocando o som da ventania e, por conseguinte, aludindo à quietude da aldeia distante. Poder-se-á, ainda, interpretar este último verso enquanto mais uma constatação pictórica, mais um padrão que Langland pretendia que percepcionássemos. Como Burness refere, Langland concentra-se em diversas vinhetas na obra pictórica de Breughel:

Langland focuses on the hunters, their dogs, the lady carrying her bundled sticks over the bridge in the lower right, the peasant family in front of the inn, as well as the scenery, buildings and general atmosphere of the two villages. (161)

Langland, reitera esta posição, aquando da explicitação do seu processo criativo: “If I write a poem about Matisse I just set up a possible mix or number of Matisse’s activities, a number of his images” (in Correia 15) e terá sido o mesmo processo que Langland empregou no momento da criação de “Hunters in the Snow: Brueghel”.

Regressando ao título, poder-se-á concluir que, embora explicita quer o nome do quadro em questão quer o nome do pintor, de maneira alguma poderá o poema ser percepcionado como uma réplica do quadro “Hunters in the Snow” mas surge, antes, como uma perspectiva “nova” do universo breughliano, isto é, uma nova forma de o apreender imbuído da subjectividade langlandiana. Existe, à semelhança dos demais poemas, informação acrescentada, não só em termos de conotação dos elementos pictóricos mas, igualmente, no que diz respeito à visualização de elementos inexistentes no quadro (nomeadamente a vinhetas “Sooty lamps / Glow in the stone-carved kitchens”,

entre outras). Neste sentido, poder-se-á afirmar que existe um distanciamento objectivo face às intenções originais breughlianas, sendo a sua percepção subjectiva preponderante: “my main response is my reaction to the painting itself and my emotional sense of the painting” (Langland in Correia 15), partilhando uma série de vinhetas, como alguém que se movimenta, com espanto, dotado de toda uma subjectividade criativa, no interior de uma fotografia.

“Let us hold painting by the hand a moment longer, for though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other: they have much in common” (Virginia Woolf in Caws 323).

## Conclusão

Em jeito de conclusão, poder-se-á ponderar sobre a seguinte problemática:

Why do poets write about specific paintings – engaging in an apparently superfluous activity of reproducing something that has already been (very successfully) reproduced? (Mazur 37)

Por outras palavras, porque será que grandes vultos da poesia americana do século XX, nomeadamente John Berryman, William Carlos Williams, Anne Stevenson e Joseph Langland, se debruçam sobre o quadro seiscentista *Os Caçadores na Neve* de Breughel?<sup>90</sup>

Uma das possíveis respostas poder-se-á encontrar no facto de, como Mazur explicita, poemas ekphrásticos pertencerem a uma categoria *sui generis*, resultantes da tentativa de equiparação da interpretação verbal à obra pictórica, ou seja, da equiparação da representação poética à representação pictórica, persuadindo o leitor a uma inevitável comparação entre as duas instâncias de representação artística:

Each of these poems is a peculiar tour de force: an I-can-do-it-too is part of their poetic project and part of the game they play with the reader as they invite us to draw specific parallels between two instances of artistic representation. Another aspect which makes poems about specific paintings into a special category is the fact that they address a representation (...) poems about art objects are a representation of a representation. (38)

Acrescente-se que em poemas de meados ou finais do século XX de um quadro breughliano maior será o desafio, já que o leitor terá acesso tanto à composição pictórica como à interpretação poética, questionando, por conseguinte, essa mesma pretensão interpretativa não só no que concerne o estatuto da representação mas, igualmente, no que diz respeito às eventuais pressões postas na linguagem quando se

---

<sup>90</sup> Note-se que, como referenciado na Introdução, houve uma explosão de poesia ekphrástica nos séculos XIX e, sobretudo, XX, o que realça o facto destes poetas serem apenas uma pequena amostra do boom literário da *ekphrasis* e das míriades das formas em que se traduziu.

está perante um sistema já imbuído de significação. De facto, a tentativa de reproduzir algumas das características pictóricas desencadeará novas pressões na linguagem poética, tornando-se inconventional e, paradoxalmente, chamando atenção para si própria, transformando-se, conseqüentemente, em poesia (Ibidem 38-39).<sup>91</sup>

Como Benton referencia, a qualidade singular da *ekphrasis real* (por oposição à *notional ekphrasis* – ver subcapítulo 1.1, “A génese da poesia ekphrástica”) é a proximidade, a imediatez do referente, sendo que, no decurso da leitura e ponderação sobre a *ekphrasis*, há um processo de verificação dos detalhes da obra pictórica e da *interpretação* da mesma. Este processo é integral ao posicionamento perante e avaliação da *ekphrasis*, colocando um *prémio* quer na sua plausibilidade quer na percepção de surpresa criativa ao encontrar uma interpretação poética que acrescente e ilumine a do leitor/espectador, tornando, deste modo, os leitores/espectadores mais conscientes do seu próprio potencial criativo (374):

The reader/viewer is one and the same person, seeing double in the role of ekphrastic spectator. (...) The ekphrastic spectator is one who contemplates a painting or sculpture through the eyes of a poet, aware both that the visual work so represented remains, essentially, a poetic fiction, and the visual work as presented in the gallery remains a representation; the potential either for a clash of ‘readings’ or for enhanced insight into the art work is ever present. (Ibidem 369)

Stephen Behrendt, segundo Scott, foi o primeiro crítico a chamar a atenção para o processo de visualização que está patente nos poemas. Para Behrendt, o objecto artístico (seja ele poema ou quadro) encontra-se num perpétuo estado de mutação, quer quando é percebido pelo leitor/espectador quer quando é lembrado, re-imaginado e recriado por esse mesmo leitor/espectador. Desta forma, Behrendt começa a situar historicamente os objectos artísticos, mais especificamente, os poemas, ao conectar o seu significado a uma actividade interpretativa contínua de *criação e recriação* (Scott, “Copied with a difference” 63).

---

<sup>91</sup> Mazur menciona um espectro literário ekphrástico: por um lado, poemas que perspectivam a arte visual como uma forma ideal de representação, inacessível à poesia; por outro, poemas que especulam sobre a natureza da representação em geral, empregando a pintura como uma metáfora para a poesia (39).

Deste modo, poder-se-á perceber, segundo Caws, que não existe uma representação ekphrástica correcta ou errónea, uma vez que a fidelidade do poema não deve ser perante a realidade pictórica, ou a “verdade representativa” mas o que conta é a resposta singular do poema ao quadro: “What matters is rather the response of the poem to (...) the painting” (330). Robillard subscreve, afirmando que não fará sentido questionar se algum poeta é, de facto, bem sucedido na tradução dos elementos de uma forma de expressão artística noutra (nesta instância, dos elementos pictóricos em palavras); é, todavia, a tentativa de o fazer que dota os textos de uma variedade de formas enriquecedoras (69). O desafio do empreendimento ekphrástico é tanto a percepção como a articulação desta variedade na nossa cultura literária:

The poet[s] (...) interpreting creatively, work from different assumptions and aims; they concentrate on those elements in the picture which serve their purposes and disregard, or do not see, the others. At the same time, they are free to relate these selected pictorial elements to spheres outside the structure and semantic field of the picture. (Ibidem 173)

Está-se, por conseguinte, perante um processo de transformação em que a interpretação poética resulta necessariamente de uma transmutação da obra pictórica. Com efeito, nenhum dos poemas analisados, concretamente “Winter Landscape”, de John Berryman, “The Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams, “Brueghel's Snow”, de Anne Stevenson e “Hunters in the Snow: Brueghel”, de Joseph Langland, é uma mera descrição, isto é, uma reprodução verbal do quadro. Em contrapartida, todos os poetas fizeram uso personalizado dos elementos pictóricos presentes no quadro breughliano. De facto, ao lermos esses textos desvendamos estratégias de enunciação específicas, meditações, apelos, procedimentos de aproximação ao objecto, por vezes, radicalmente distintos, tornando-se cada um dos poemas tanto numa interpretação da obra-prima breughliana como numa obra de arte em si mesma.

Retome-se as palavras proferidas por Evans relativamente ao poema “Winter Landscape”, de Berryman, que se poderão, de igual forma, aplicar aos demais poemas analisados ao longo deste estudo:

As a poem it is independent and complementary: obedient to laws and a course of development inherently its own, it attains to a satisfying aesthetic completeness, while

at the same time exclusively verbal devices serve to approximate the compositional procedures of a kindred art. (316)

Com efeito, os quatro poemas referem-se, claramente, ao quadro *Os Caçadores na Neve*, seleccionando, contudo, padrões diferenciados do mesmo para “cantar”. É de notar que o verbo “cantar” não é usado ao acaso mas atesta o paralelismo entre poesia e pintura supracitado (*kindred art*), nomeadamente a preocupação com o ritmo presente nos poemas, o qual, como Croce afirma, pertence, essencialmente, a todas as formas de expressão artística:

In poetry it is an auditory pattern of metrical sameness and variation, in painting the pattern is visual, one of recurring and contrasting shapes and colors, of a controlled order of lines of movement and centers of interest. An evident artistic rapport can be argued between a visual sequence in painting and a narrative tempo in poetry. (in Evans 316)

Por outras palavras, poder-se-á, efectivamente, constatar um ritmo, uma musicalidade *sui generis* presente em cada poema que rivaliza, ou seja, se equipara quer à espacialidade quer ao movimento ocular circular que o quadro breughliano exhibe (ver subcapítulo 2.4, “*Os Caçadores na Neve*”). Relembre-se, nesta instância, a frase única que corre a totalidade do poema de Berryman, insistindo que avancemos ininterruptamente na leitura circular do mesmo; a espacialidade de Williams, obtida através das locuções adverbiais e preposicionais assim como da gramática convoluta e *enjambments*; a circularidade e musicalidade da leitura pictórica de Stevenson; a preponderante musicalidade graças aos constantes *enjambments*, aliteraões das sibilantes e fricativas, anáforas (entre outras figuras de estilo) e, conseqüente, espacialidade das vinhetas langlandianas.<sup>92</sup> Note-se, todavia, que a aproximação ao quadro breughliano não invalida a singularidade de cada um dos poemas quer a nível formal quer a nível temático.

Poder-se-á, ainda, mencionar que a escolha diversa de títulos atesta, similarmente, tanto a autonomia do poema como a conexão com a obra pictórica. À excepção de “Winter

---

<sup>92</sup> Para uma leitura mais pormenorizada das características de cada poema, ver capítulo 3, “Quatro Interpretações Poéticas Inspiradas no Quadro *Os Caçadores na Neve*”.

Landscape”, o nome do pintor seiscentista, o nome do quadro ou ambos surgem nos demais títulos dos poemas de Stevenson (“Brueghel's Snow”), Williams (“The Hunters in the Snow”) e Langland (“Hunters in the Snow: Brueghel”), respectivamente, o que, como explicitado anteriormente, fará referência quer a uma veneração pelo pintor (a qual perturba a noção de *paragone*, isto é, de rivalidade entre as artes) quer ao papel dos museus no século XX (ver subcapítulo 1.5, “A poesia ekphrástica no século XX: dialéctica e autoreflexiva”). Como referenciado ao longo da análise dos poemas, existe, ainda, um diálogo patente entre as interpretações poéticas analisadas (ver capítulo 3, “Quatro Interpretações Poéticas Inspiradas no Quadro *Os Caçadores na Neve*”).

É de realçar que o enfoque museológico – distintamente moderno – no artista nos mostra como a *ekphrasis* do século XX reaviva o seu antigo antepassado:

In *The Iliad*, the shield of Achilles is represented as the handiwork of Hephaestus, whose act of making (‘he made the earth upon it’) is repeatedly affirmed; in the *Aeneid*, Daedalus gets full credit for the bas-reliefs in the Cumaean temple of Apollo, and Vulcan for the shield of Aeneas. After Virgil, ekphrasis largely excludes the names of makers. The masterpieces so conspicuously wrought by mythical artisans give way to anonymous works of art.” (Heffernan 154)

De facto, como Heffernan explicita, apenas no século XX a poesia ekphrástica representa uma obra de arte de forma a evidenciar a instância autoral, estabelecida, com rigor, pela autoridade conservadora museológica, retornando-se ao que se poderá denominar de *ekphrasis de criação artística* com uma diferença: os artistas aclamados no século XX são históricos por oposição a figuras lendárias ou míticas e a sua obra é uma representação *do próprio artista*, uma vez que *toda* a pintura, como Williams afirma, é um auto-retrato (155):

“What the artist will paint is his creation, the hidden work of his own imagination; what he is – painted in the subtly modified contours of the sitter’s face. It is his own face in the terms of another face. *The artist is always and forever painting only one thing: a self-portrait.*” (Williams in *Ibidem*)<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Esta citação poderá, de igual modo, apontar no sentido de a *ekphrasis* permitir, pela inerente analogia entre poesia e pintura, elevar o estatuto do poema e do poeta ao do quadro e do pintor, constituindo mais

Com efeito, os quatro poetas ao exprimirem *Os Caçadores na Neve* em poesia, não se contentam em transcrever os elementos pictóricos em palavras, mas compartilham a sua singular leitura do quadro, realçando certos pormenores, suprimindo e, mesmo, ficcionando outros, apresentando, por conseguinte, não uma representação da realidade pictórica mas uma interpretação idiossincrática da mesma, resultando, claramente, numa re-visualização, isto é, numa re-criação do universo pictórico. O quadro é, deste modo, apreendido como impulso para insinuar a percepção do real de cada poeta, revelando, de igual forma, tanto uma profunda consciência e manipulação das vertentes do diálogo entre a poesia e as artes e da *ekphrasis*, oriundas na Antiguidade Clássica, como um vasto conhecimento de contextos históricos, de formulações estéticas, de tensões individuais e colectivas. Leia-se as palavras de Magalhães, que, originalmente, se referiam aos poemas de Jorge de Sena, mas que farão, igualmente, sentido quando atribuídas aos poemas analisados ao longo deste estudo:

Todos estes poemas partem de obras anteriores, partem da evidência de outras formações de sentido não para um encontro reprodutor, que conduzisse a uma sua leitura interpretativa, mas para um desvio que as toma como impulso, como solo de significações para outras obras escapando ao sentido dessas obras anteriores. Por aí se desdobram nos seus sentidos próprios que, muitas das vezes, são um eco longínquo de que essas obras anteriores intencionavam ser. (in Avelar *Atelier* 40)

Sublinhe-se que conquanto as interpretações ekphrásticas de Berryman, Williams, Stevenson e Langland sejam, indubitavelmente, distintas, persistem alguns denominadores comuns, nomeadamente a selecção do quadro *Os Caçadores na Neve* de Breughel, quadro esse que é perspectivado por Burness como mais do que uma história da vida campestre, uma visão do homem no seu mundo (161); a expressão de uma circularidade e espacialidade pictóricas (ver capítulo 3, “Quatro Interpretações Poéticas Inspiradas no Quadro *Os Caçadores na Neve*”) assim como, à excepção discutível de Williams (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”), a atribuição de uma conotação negativa e auspiciosa aos caçadores que espelhará os medos dos tempos conturbados do séc. XX, caracterizado por duas guerras

---

um passo para a obtenção da imortalidade artística (ver subcapítulo 3.2, “‘The Hunters in the Snow’, de William Carlos Williams”).

mundiais, disseminação da violência e sentimento de insegurança e desolação, igualmente, presentes no século XVI e, muito provavelmente, na obra pictórica breughliana.

Com efeito, poder-se-á afirmar que Breughel com o seu olhar penetrante e os seus circunstancialismos históricos reflecte o nosso. Para Burness, Breughel é um fenómeno único na história da pintura, cuja qualidade literária é inegável (mais de metade dos seus temas são retirados da linguagem oral e escrita - provérbios, histórias bíblicas e mitológicas e mais de metade dos seus temas retornaram à literatura), abarcando o seu universo pictórico o sofrimento, a crueldade e a ingratidão humanas contemporâneas (157):

It is not surprising, therefore, to find that in this modern age of distrust and unhappiness that Bruegel's reputation and popularity have grown enormously. The nineteenth, and particularly the twentieth, centuries, have seen in Bruegel a spokesman for their own miseries. Bruegel's vision has been such that various poets have been inspired by his painting. Alas, we have come full circle. Bruegel, who worked for a publisher, Jerome Cock, in Antwerp by supplying designs for engravings and who painted literary subjects, has himself become a subject for literature. I know of no painter whose works have attracted such diverse poets as Bruegel. (Ibidem)

Refira-se que, além da contemporaneidade breughliana, poesia e pintura em conjunto significam mais do que isoladas, iluminando-se mutuamente (Benton 375). Tendo descrito um quadro de Leonardo da Vinci na sua revista *Europa. Eine Zeitschrift* em 1803, Friedrich Schlegel faz uso de uma expressão sucinta para explicar a afinidade entre poesia e pintura ao acrescentar que se fosse mencionar algo mais sobre o quadro, só o poderia fazer por meio de um poema, uma vez que essa seria a forma mais natural de falar sobre quadros e outras obras de arte (in Robillard 173). Moorman alude a outros autores que perspectivaram poesia e pintura enquanto expressões artísticas paralelas:

William Blake said that poetry and art are “ways to converse with paradise” (Farrell 6). In the *Phaedrus*, Plato observes that when paintings and poems are put together, they “seem to talk to you as if they were intelligent” (qtd. in Foster and Prevallet xv). (...) Georgia Heard calls language “the poet’s paint” (65), and many other writers and artists

have commented on the parallels between these two modes of expression. (...) In *Bring Life into Learning: Create a Lasting Legacy*, Donald H. Graves reflects on the nature of “artful thinking,” the fact that “painters, composers, writers, and scientists have much in common. They feast on details”. (58)

Fará, por conseguinte, sentido definir *ekphrasis* não como um género menor ou uma curiosidade de Retórica Antiga, mas como uma forma *sui generis* de escrever sobre imagens, reflectindo tanto a mundividência, historicidade e idiossincrasias do criador, como do poeta (nesta instância)<sup>94</sup> e do leitor/espectador, os quais improvisam, reconfiguram, reordenam, reimaginam o quadro, chegando, por vezes, a penetrar o próprio universo retratado. O fascínio pela capacidade da pintura representar o *frozen moment*, isto é, aquele instante de inspiração artística cristalizado no tempo e no espaço e a tentativa de o rivalizar, de o “cantar”, elevando o estatuto do poema ao da obra pictórica, encontra-se presente no século XX e promete continuidade no século XXI. *Ekphrasis* torna-se, sobretudo, numa ferramenta de sobrevivência numa cultura em que a imagem é preponderante, ou seja, em que “um quadro vale mil palavras”.

Pelo acervo de poemas inspirados em obras pictóricas breughelianas<sup>95</sup> e a desconcertante lacuna bibliográfica concernente aos mesmos e, especificamente, ao quadro *Os Caçadores na Neve*, procurei, neste estudo, após uma elíptica contextualização dos antecedentes históricos da *ekphrasis* e uma breve sinopse da biografia e obra breugheliana, com especial enfoque no quadro supracitado, reflectir sobre os diálogos que os poemas americanos novecentistas “Winter Landscape”, de Berryman, “The Hunters in the Snow”, de Williams, “Brueghel's Snow”, de Stevenson e “Hunters in the Snow: Brueghel”, de Langland entretinham entre si e, sobretudo, com a obra pictórica seiscentista *Os Caçadores na Neve*, visando, em última instância, não só colmatar a lacuna bibliográfica como também, e principalmente, contribuir para um esclarecimento, *quiça* um enriquecimento acerca, nas palavras de Avelar, da “hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes” (*Ekphrasis* 9), ou seja, acerca da *ekphrasis*.

<sup>94</sup> Relembre-se que existe narrativa ekphrástica (ver Introdução).

<sup>95</sup> Recorde-se os cerca de oitenta e oito poetas modernistas e pós-modernos que se inspiraram nos quadros de Breughel mencionados por Gisbert Kranz na sua obra *Das Bildgedicht – Theorie, Lexicon Bibliographie*, publicada em 1981 (ver Introdução).

## **Anexo**

### **“Winter Landscape”, de John Berryman**

The three men coming down the winter hill  
In brown, with tall poles and a pack of hounds  
At heel, through the arrangement of the trees,  
Past the five figures at the burning straw,  
Returning cold and silent to their town,

Returning to the drifted snow, the rink  
Lively with children, to the older men,  
The long companions they can never reach,  
The blue light, men with ladders, by the church  
The sledge and shadow in the twilit street,

Are not aware that in the sandy time  
To come, the evil waste of history  
Outstretched, they will be seen upon the brow  
Of that same hill: when all their company  
Will have been irrecoverably lost,

These men, this particular three in brown  
Witnessed by birds will keep the scene and say  
By their configuration with the trees,  
The small bridge, the red houses and the fire,  
What place, what time, what morning occasion

Sent them into the wood, a pack of hounds  
At heel and the tall poles upon their shoulders,  
Thence to return as now we see them and  
Ankle-deep in snow down the winter hill  
Descend, while three birds watch and the fourth flies.

**“The Hunters in the Snow”, de William Carlos Williams**

The over-all picture is winter

icy mountains

in the background the return

from the hunt it is toward evening

from the left

sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign

hanging from a

broken hinge is a stag a crucifix

between his antlers the cold

inn yard is

deserted but for a huge bonfire

that flares wind-driven tended by

women who cluster

about it to the right beyond

the hill is a pattern of skaters

Brueghel the painter

concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his

foreground to

complete the picture . . .

**“Brueghel's Snow”, de Anne Stevenson**

Here is the snow:

three hunters with dogs and pikes  
trekking over a hill,  
into and out of those famous footprints –  
famous and still.

What did they catch?

They have little to show  
on their bowed backs.  
Unlike the delicate skaters below,  
these are grim; they look ill.

In the village, it's zero.

Bent shapes in black clouts,  
raw faces aglow  
in the firelight, burning the wind  
for warmth, or their hunger's kill.

What happens next?

In the unpainted picture?  
The hunters arrive, pull  
off their caked boots, curse the weather  
slump down over stoups...

Who's painting them now?

What has survived to unbandage  
my eyes as I trudge through this snow,  
with my dog and stick,  
four hundred winters ago?

**“Hunters in the Snow: Brueghel”, de Joseph Langland**

Quail and rabbit hunters with tawny hounds,  
Shadowless, out of late afternoon  
Trudge toward the neutral evening of indeterminate form.  
Done with their blood-annunciated day  
Public dogs and all the passionless mongrels  
Through deep snow  
Trail their deliberate masters  
Descending from the upper village home in hovering light.  
Sooty lamps  
Glow in the stone-carved kitchens.

This is the fabulous hour of shape and form  
When Flemish children are gray-black-olive  
And green-dark-brown  
Scattered and skating informal figures  
On the mill ice pond.  
Moving in stillness  
A hunched dame struggles with her bundled sticks,  
Letting her evening's comfort cudgel her  
While she, like jug or wheel, like a wagon cart  
Walked by lazy oxen along the old snowlanes,  
Creeps and crunches down the dusky street.  
High in the fire-red dooryard  
Half unhitched the sign of the Inn  
Hangs in wind  
Tipped to the pitch of the roof.  
Near it anonymous parents and peasant girl,  
Living like proverbs carved in the alehouse walls,  
Gather the country evening into their arms  
And lean to the glowing flames.

Now in the dimming distance fades  
The other village; across the valley  
Imperturbable Flemish cliffs and crags  
Vaguely advance, close in, loom  
Lost in nearness. Now  
The night-black raven perched in branching boughs  
Opens its early wing and slipping out  
Above the gray-green valley  
Weaves a net of slumber over the snow-capped homes.  
And now the church, and then the walls and roofs  
Of all the little houses are become  
Close kin to shadow with small lantern eyes.  
And now the bird of evening  
With shadows streaming down from its gliding wings  
Circles the neighboring hills  
Of Hertogenbosch, Brabant.

Darkness stalks the hunters,  
Slowly sliding down,  
Falling in beating rings and soft diagonals.  
Lodged in the vague vast valley the village sleeps.

## Bibliografia

### Bibliografia Primária

- BERRYMAN, John. “Winter Landscape”. *The Dispossessed*. New York: William Sloane, 1948. 3.
- BREUGHEL, Pieter. *Hunters in the Snow*. 1565. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- LANGLAND, Joseph. “Hunters in the Snow” *Selected Poems*. Massachusetts: U of Massachusetts P: 1991. 98- 99.
- STEVENSON, Anne. “Brueghel’s Snow.” *The Collected Poems of Anne Stevenson, 1955-1995*. Oxford: OUP, 1996. 164- 165.
- WILLIAMS, William Carlos. “The Hunters in the Snow.” *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1967. 386- 387.

### Bibliografia Secundária

- ANTUNES, João Lobo. *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2002.
- ARPIN, Gary Q. *The poetry of John Berryman*. National Univ. Publications, 1978.
- AVELAR, Mário. *EKPHRASIS. O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- . Seminário Literatura Americana. MEA. FLUL, Lisboa. 08 Junho 2004.
- BÄTSCHMANN, Oskar. “Text and Image: some General Problems.” *Word and Image Conference Proceedings 4* (1988): 11- 20.
- BENTON, Michael. “Anyone for Ekphrasis?” *British Journal of Aesthetics* 37 (1997): 367- 376.
- BERGMANN, Emilie L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- BERRYMAN, John. “One Answer to a Question.” *Aquila* 2 (1981).
- . *We Dream of Honour: John Berryman's Letters to His Mother*. Ed. Richard J. Kelly. NY: Norton, 1988.
- BOEHM, Gottfried e Helmut Pfothenhauer. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung:*

- Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- BRAIDER, Christopher S. "The Art of the Ambidextrous: The Fall of Icarus, The Death of Allegory, and the Meaning of Spatial Realism in the Light of William Carlos Williams's *Pictures from Brueghel*." *Stanford Literary Review* 4 (1987): 143- 174.
- BURNESS, Donald B. "Pieter Bruegel: Painter for Poets." *Art Journal* 32 (1972): 157-162.
- CAWS, Mary Ann. "A Double Reading by Design: Breughel, Auden, and Williams." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (1983): 323- 331.
- CONARROE, Joel. *John Berryman: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia UP, 1977.
- CORREIA, Rui Antunes. *Intervalo – A Poesia de Joseph Langland e Jean Sibelius*. Lisboa: UA, 2002.
- COSGROVE, Brian. "Murray Krieger Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis." *Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland in September 1995)* Ed. Jeff Morrison and Florian Krobb. Rodopi Amsterdam Atlanta, GA 1997.
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4<sup>th</sup> ed. London: Penguin Books, 1999.
- CRAVEN, Thomas. *A Treasury of Art Masterpieces from the Renaissance to the Present Day*. NY: Simon and Schuster, 1939.
- DELEVOY, Robert L. *Bruegel*. Genève: Skira, 1959.
- DIJKSTRA, Bram, Introduction. *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*. By William Carlos Williams. New York: New Directions, 1978. 1-43.
- EVANS, Arthur, and Catherine Evans. "Pietier Bruegel and John Berryman: Two Winter Landscapes." *Texas Studies in Literature and Language*. 5 (1963): 310-318.
- GIORCELLI, Christina. "Williams Carlos Williams' painterly poems: two pictures from a Bruegel". *Word and Image* 4 (1988): 200-208.
- GLÜCK, Gustav. Introduction. *Bruegel Details from his Pictures*. Trans. Evelyne Byan Shaw. London: Williams and Norgate, 1936.
- GROSHOLZ, Emily. "The Poetry of Anne Stevenson." *Michigan Quarterly Review*. 40 (2001): 726 - 740.

- HAGEN, Rose-Marie e Rainer Hagen. *Bruegel: A Obra de Pintura*. Köln: Taschen, 2004.
- HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: U of Chicago P, 1958.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- HOLLANDER, John. "The Poetics of Ekphrasis." *Word and Image* 4 (1988): 209- 219.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. London: Johns Hopkins UP, 1992.
- LANGLAND, Joseph. *Selected Poems*. Massachusetts: U of Massachusetts P: 1991.
- LUCAS, John e Matt Simpson, comp. *The Way You Say the World: A Celebration for Anne Stevenson*. Nottingham: Shoestring P, 2003.
- MC CLATCHY, J.D., ed. *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Berkley: U of California P, 1990.
- MC CULLY, Chris. "Better Fame: The Poetry of Anne Stevenson." *PN Review* 19 (1993): 30- 35.
- MAC GOWAN, Christopher, ed. *The Collected Poems of William Carlos Williams: 1939-1962*. New Directions Publishing, 1988.
- MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- MANCINI, Joseph Jr. *The Berryman Gestalt: Therapeutic Strategies in the Poetry of John Berryman*. London: Garland Publishing, Inc., 1987.
- MARIANI, Paul. *William Carlos Williams – A New World Naked*. McGraw-Hill, 1981.
- MARIJNISSEN, R.H. e M. Seidel. *Bruegel*. New York: Harrison House, 1984.
- MARTEN, Harry. "Finkel, Stallworthy, and Stevenson." *Contemporary Literature* 21 (1980): 147- 158.
- MATTERSON, Stephen. *Berryman and Lowell: The Art of Losing*. Michigan: Macmillan P., 1988.
- MAZZARO, Jerome. *William Carlos Williams: The Later Poems*. Ithaca: Cornell UP, 1973.
- MAZUR, Krystna. "'Why I am not a Painter': American Poets and the Aesthetic of the Visual Arts". *Freedom and Form: Essays in Contemporary American Poetry*. Ed. Esther Giger, Agnieszka Salska. Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
- MICHEL, Edoard. *Pierre Bruegel le vieux : Vers 1525-1569*. Paris: Braun and C<sup>a</sup>, 19--.

N. pag.

MORGAN, Barbara. "Williams and Bruegel: 'Concerned with It All.'" Master's Paper. University of Texas, 1974.

PAILLER, Allain. "Tableaux d'après Bruegel de William Carlos Williams: Représentation or Recréation?" *La Licorne* (1995) : 175-189.

PUYVELDE, Leo van. "Pierre Breughel L'Ancien." *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*. Bruxelles: Editions Meddens, 1964.

ROBILLARD, Valerie and Els Jongeneel, ed. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University P, 1998.

ROSTON, Murray. *Modernist Patterns in Literature and Visual Arts*. New York: New York UP, 2000.

SCOTT, Grant F. "Copied with a difference: ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*." *Word and Image* 15 (1999): 63- 75.

----. "Ekphrasis and the Picture Gallery." *Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992-3*. Ed. Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok Mouton de Gruyten Berlin. NY, 1994.

----. "The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology." *Word and Image* 7 (1991): 301-310.

----. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover, NH: UP of New England, 1994.

STEVENSON, Anne. *Between the Iceberg and the Ship. Selected Essays*. University of Michigan Press, 1998.

----. "Outside Histrionics." *PN Review* 19 (1993): 40- 41.

----. *The Collected Poems of Anne Stevenson, 1955-1995*. Oxford: OUP, 1996.

TALJAARD-GILSON, Gerda H. "The interaction between literature and art: An exploration of ekphrastic literature inspired by the paintings of Bruegel". Diss. U. of Pretoria, 2002.

TAYLOR, John. "A Report from the Border." *The Antioch Review* 61 (2003): 583.

WELLEK, René and Austin Warren. *Theory of Literature*. 2nd rev. ed. New York: Harcourt, 1956.

WILLIAMS, William Carlos. *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1967.

YACOBI, Tomar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today* 16

(1995): 559-649.

YANG, Vincent. "Williams' HUNTERS IN THE SNOW." *Explicator* 40 (1981): 45- 46.

ZAGORIN, Perez. "Looking for Pieter Bruegel." *Journal of the History of Ideas* 64 (2003): 73-96.

## **Webgrafia**

BOAM, Paul and Hugo McCann. "The Painter and the Poet - An Aesthetic Duo In The Classroom" A paper presented at the 2001 AATE/ALEA Joint National Conference. University of Tasmania. May 2007.

<<http://wwwfp.education.tas.gov.au/english/hugopaul.htm>>

MOORMAN, Honor. "Backing into Ekphrasis: Reading and Writing Poetry about Visual Art" *English Journal* 96 (2006): 46-53. July 2007.

<<http://www.tnellen.com/cybereng/ekphrasis.pdf>>