

Mestrado em Estudos Americanos

Seminário de Literatura Americana “Poesia e Outras Artes”

Orientado por:

Doutor Mário Avelar



UM QUADRO

Paisagem com a Queda de Ícaro, de Pieter Bruegel

E QUATRO POEMAS

Musée des Beaux Arts, de W. H. Auden

Landscape with the Fall of Icarus, de William Carlos Williams

Fall of Icarus: Brueghel, de Joseph Langland

Brueghel in Naples, de Dannie Abse

José Carlos Mota

Universidade Aberta

Setembro 2002

“*Ovid would never have guessed how far...*” Dannie Abse

As razões que levam poetas a escrever sobre objectos de arte ou outras produções artísticas, sejam eles quadros, esculturas, estruturas arquitectónicas ou outros poemas, por exemplo, podem ser de vária ordem. Por um lado, estes oferecem ao poeta a possibilidade de matizar a sua subjectividade (de a motivar, de a *legitimar*), exprimindo os seus sentimentos, percepções ou ideias a propósito ou através de algo que funciona, por assim dizer, como uma âncora na esfera da objectividade. Por outro lado (exceptuando-se aqui, naturalmente, os casos em que esse objecto é literário), permitem-lhe trabalhar com material que já foi esteticamente elaborado através de outras formas de representação e de significação – visual, pictórica, plástica – que, por utilizarem processos e linguagens diferentes, podem estimular a inovação e a experimentação, ao abrirem novas perspectivas em termos da expressão artística. Ainda, e de certa forma relacionado com este aspecto, trata-se de um desafio para o poeta, dadas as limitações que o objecto abordado naturalmente impõe, uma espécie de teste (de estímulo) às suas capacidades expressivas e ao seu domínio da linguagem poética. Por último, enquanto conteúdos simbólicos organizados numa determinada linguagem, eles representam um conhecimento partilhado, o que estabelece uma certa *cumplicidade* entre o poeta e o(s) leitor(es) e potencia (multiplica) a significação. Nesse sentido, podemos dizer que a escrita de um poema acerca de um objecto artístico comporta sempre uma dimensão metalinguística.

No que se refere ao objecto deste trabalho, as coisas vão ainda um pouco mais longe. Neste caso, temos vários níveis sucessivos de referentes simbólicos – o mito grego original, a história de Dédalo e Ícaro narrada por Ovídio, o quadro pintado por Bruegel e os poemas escritos a partir dele. O que se desenha neste percurso é um quadro de relações que poderíamos designar, num sentido lato, de intertextuais, ocorrendo num determinado contexto cultural. O mais interessante deste processo não será, talvez, o facto óbvio de a recepção de um determinado objecto artístico, até mesmo a sua concepção, serem fortemente influenciadas pela tradição em que se inscrevem e pelos seus referentes explícitos, mas sim a forma como a noção de temporalidade aparece subvertida nessa teia de vasos comunicantes, percorrida em todas as direcções pelos sentidos que os objectos participantes vão criando uns nos outros. Cada novo objecto que entra nesse jogo simbólico provoca uma releitura dos outros e recebe, por sua vez, o refluir de sentido

decorrente das alterações que provocou. Arrisquemos, então, dizer que é esta teia intertextual que permite manter vivas, em *circulação*, as produções artísticas do passado, muito mais do que a teoria, a crítica ou a história. É através dela que, no fundo, algumas se tornam clássicos e outros objectos de interesse puramente histórico ou arqueológico.

É função dos mitos transmitir um determinado conhecimento ou interpretação do mundo, que se desdobra numa função reguladora dos princípios e dos comportamentos. Eles constituem, desse modo, instrumentos de transmissão cultural e de reforço da coesão social. No fundo, todo o mito encerra uma moral. Na narrativa de Dédalo e Ícaro, a questão moral põe-se também, e sobretudo, relativamente a Dédalo e não simplesmente a Ícaro. A morte de Ícaro, descrito como muito jovem (quase uma criança), irrequieto e irreflectido, deriva da sua imprudência juvenil e não de qualquer desejo ou ambição mais profundos. A sua queda é o análogo material da queda moral e humana de Dédalo – o assassínio falhado do seu sobrinho, a traição da confiança do rei Minos e, numa outra dimensão, o seu atrevimento em aventurar-se numa esfera interdita aos humanos. O castigo de Dédalo é perder o filho e viver com a culpa dessa tragédia, que o leva a amaldiçoar a sua arte. No entanto, ao longo dos tempos, Ícaro acabou por se tornar o símbolo do ser que ambiciona ir mais além, mais alto, aproximando-se da luz – do conhecimento, da verdade, da essência das coisas – mais do que o permitido pela sua condição humana, sendo por isso severamente punido. Assim transformado em personagem trágica, Ícaro tem algo de grandioso e de admirável mesmo no insucesso que o leva à morte, e daí que seja tantas vezes associado à imagem do artista, sobretudo numa perspectiva mais romântica da criação artística.

Pieter Bruegel – Paisagem com a Queda de Ícaro

Ao tratar o tema de Ícaro, Bruegel afasta-se consideravelmente da narrativa de Ovídio. Como o próprio título logo indica, é a paisagem que domina, ampla, estendendo-se quase até ao infinito, e que o ponto de vista elevado ajuda a construir. No terço inferior do quadro, mais sobre a direita, estão presentes, numa concentração talvez pouco realista, as personagens referidas no mito – o lavrador, o pastor, o pescador, a perdiz – e um elemento adicional – um navio; Ícaro é apenas um par de pernas que se debatem na água, um pormenor que facilmente passa despercebido num primeiro olhar; Dédalo uma ausência notória. Curiosamente, o sol ocupa uma posição inesperada – não no zénite, como seria de esperar, mas a pôr-se no horizonte, no mar, longe de Ícaro que, assim, fica

na zona mais sombria – menos *perceptível* – da paisagem representada. Ao contrário da narrativa, há um total alheamento do mundo representado face à tragédia que se desenrola: a atmosfera é serena; as personagens, absortas nas suas actividades habituais, não têm qualquer percepção do acontecimento ou, tendo-a, não lhe atribuem importância ou significado especial. O efeito eventualmente risível das pernas de Ícaro a debater-se nas águas só acentua a sua insignificância, apagando qualquer vestígio da sua carga mítica.

É comum ver neste quadro uma concepção estoica do universo, ordenado, determinista, em que cada ser ocupa o seu lugar próprio e aceita a sua condição. O homem vive em harmonia com a natureza e de acordo com as leis do universo: a infracção dessas leis tem como consequência a morte – eliminado o elemento perturbador, reposta a ordem natural das coisas, a natureza e o cosmos preservam a unidade e a harmonia. Há como que uma auto-regulação que dispensa a força dissuasora, *inibidora*, do exemplo. A morte que Bruegel reserva a Ícaro nesse mundo é ainda mais trágica do que a do mito, pois não serve qualquer propósito em termos da experiência ou da percepção humanas: é uma morte insignificante, inútil, *não simbólica*.

Sendo isso que o quadro *mostra*, resta saber *porque* o mostra (o que *quer significar*). Uma hipótese provável é existir uma coincidência (pelo menos parcial) entre a visão do mundo reproduzida no quadro e a do pintor. Mas também podemos vê-lo como uma representação *irónica* que questiona, precisamente, uma visão do mundo que exclui o extraordinário, onde o ser, subjugado à materialidade e à rotina do quotidiano, perdeu a capacidade de se *espantar*. A verdade é que, sendo Ícaro um pormenor insignificante e periférico no quadro, é dele que irradia o sentido que o preenche – é a irrupção do mítico no quotidiano que desencadeia o jogo simbólico.

Os poemas de que em seguida se fala representam respostas diversas a este quadro (na abordagem, nos processos expressivos e no jogo simbólico que realizam), e aparecem numa sequência que é determinada por aquilo a que chamarei o *ponto de vista* em que se situam relativamente a ele: um movimento de aproximação sucessiva ao quadro e à cena representada, que termina no interior da própria personagem e inverte o sentido do olhar – sendo que o último poema (Abse) se refere também ao primeiro que aqui se apresenta (Auden).

O título do poema de Auden funciona como uma espécie de cenário, um enquadramento a partir do qual se irão desenvolver uma série de considerações acerca do sofrimento humano. É, digamos, um título *cheio de sentido*: museu como local onde, de alguma forma, habita uma síntese (várias sínteses) da experiência humana ao longo dos tempos, como lugar de (re)conhecimento; museu como lugar de observação, de meditação, de reflexão sobre as formas como a arte condensa (ilustra) as relações do homem com o mundo e a sua vivência nesse mundo. É a partir desse distanciamento que se constrói o poema, num registo quase *sub-vocal*, de quem observa algo em que não participa e em que não se envolve.

Em termos formais, Auden consegue não só um paralelismo formal assinalável com o quadro de Bruegel, como também uma perfeita sintonia entre o que quer dizer e a forma escolhida para o fazer. O ponto de vista elevado a partir do qual o quadro se organiza provoca também um efeito de distanciamento, colocando o observador fora da acção. O elemento dominante é a paisagem, ampla, diversificada, e Ícaro apenas um pormenor no canto inferior direito. Do mesmo modo, o poema apresenta uma primeira parte, mais extensa (13 versos), de carácter mais geral, e uma segunda parte, mais breve (8 versos), onde se refere o quadro de Bruegel e a queda de Ícaro como um exemplo (um pormenor) do que se disse anteriormente. A utilização do verso livre, com quebras de verso irregulares, a linguagem informal, o recurso frequente aos dois pontos e ao ponto e vírgula geram um tom sereno, pausado, conversacional, próximo da prosa, e muito adequado à natureza do poema – ideias que se vão desdobrando, sobrepondo, complementando – replicando a serenidade (quase poderia dizer-se harmonia) que transparece na atmosfera do quadro.

Estamos, então, no Museu de Belas-Artes, perante uma série de quadros de pintores renascentistas, de cuja observação resulta a afirmação (a constatação) com que se inicia o poema: “About suffering they were never wrong, / The Old Masters: how well they understood/ Its human position”. E qual é a percepção profunda que os Mestres Renascentistas revelam, segundo Auden, relativamente ao sofrimento humano? A de que ele acontece sempre num contexto de total indiferença e alheamento do mundo face a ele. Perante o sofrimento, o mundo prossegue nos seus ritmos quotidianos (necessários, banais, ou risíveis) – “(...) how it takes place/ While someone else is eating or opening a window or just walking dully along (...) the dogs go on with their doggy life and the

torturer's horse/ Scratches its innocent behind on a tree” – sem lhe atribuir importância ou significado especial, às vezes, mesmo, sem dele ter consciência. Note-se como os aspectos formais referidos anteriormente duplicam (*enformam*) o sentido expresso: o ritmo indolente, indiferente, rotineiro das acções que se sucedem; a simultaneidade dessas acções; a coexistência do banal e do extraordinário (do *inabitual*) ou do miraculoso; o paralelismo das várias alusões, são reforçados quer pela linguagem quer pela pontuação utilizadas.

Auden recorre aqui ao que parecem ser referências a vários quadros presentes no museu e a acontecimentos fundamentais do Cristianismo, embora seja difícil determinar os seus referentes concretos, até porque alguns deles poderão sobrepor-se: “the miraculous birth” pode ser o nascimento de Cristo; “Children who did not specially want it to happen, skating/ On a pond at the edge of the wood” pode referir-se ao Martírio dos Inocentes, episódio relevante da perspectiva (narrativa) cristã, e a um outro quadro de Bruegel que ilustra esse episódio transposto para o cenário centro-europeu; “dreadful martyrdom” pode ser relativo à morte de Cristo mas também ao quadro de Mantegna “Martírio de St. James” (na cena da execução pode ver-se a garupa de um cavalo em primeiro plano). Mais relevante do que determinar os referentes exactos dessas alusões (o que seria sempre problemático), é notar que vários dos elementos referidos estão, de alguma forma, presentes no quadro de Bruegel (os cães, o cavalo, as árvores junto à água), o que *transfere* para ele uma carga significativa (simbólica) adicional. Por outro lado, através da justaposição de acções e dimensões temporais diversas, Auden transforma esta atitude de indiferença em algo universal e inelutável, profundamente enraizado na natureza humana, resultando daí um certo determinismo no mundo que o faz seguir em frente, absorvido nas suas tarefas.

A transição para a segunda parte, em que Auden refere especificamente o quadro de Bruegel, é feita no mesmo tom casual – “In Breughel's Icarus, for instance” – , invocando-o como um exemplo paradigmático da sabedoria dos “Old Masters” relativamente a este aspecto da natureza humana – “how everything turns away/Quite leisurely from the disaster”. As tarefas quotidianas são mais importantes do que a tragédia de Ícaro – “But for him [the ploughman], it was not na important failure”, porque esta não altera o ritmo (a ordem) natural das coisas. A natureza permanece, também ela, indiferente à tragédia – “(...) the sun shone/ As it had to on the white legs disappearing into the green/ Water”; o barco prossegue o seu caminho, calmamente, rumo ao destino que o espera, mesmo perante algo extraordinário como um rapaz a cair do céu.

Há, no entanto, nesta estrofe que fala do quadro enquanto síntese das reflexões anteriormente desenvolvidas, condensando o sentido do poema (um pouco à maneira do terceto final de um soneto), dois aspectos interessantes a assinalar. Um deles é a forma como Auden modaliza o discurso sobre a cena representada, evitando uma interpretação peremptória – “(...) the ploughman *may/ Have heard* the splash”; “the expensive delicate ship that *must have seen/* Something amazing” – do comportamento das personagens presentes no quadro (sendo o barco, naturalmente, uma sinédoque dos que nele viajam). Ou seja, depois de uma série de reflexões conducentes à afirmação de uma realidade inquestionável, o exemplo que deve ilustrar essa realidade é subvertido ou, pelo menos, enfraquecido, com um grão de ambiguidade. O sujeito de enunciação mantém o seu distanciamento, recusa envolver-se, tomar partido perante um objecto que, mostrando algo, carece de interpretação para que se possa dizer *o que quer mostrar*. Desse modo, e embora, por um lado, proponha uma leitura do quadro, que decorre do contexto em que o inseriu, preserva, por outro, o seu potencial significativo original enquanto objecto artístico (não lhe *fixa* o sentido). O outro aspecto é a adjectivação usada para referir o barco – “the *expensive delicate* ship” – que parece, à primeira vista, excessiva e pouco consentânea com o tom geral do poema. Uma interpretação possível é a de que ela permite estabelecer um contraste com as outras personagens presentes no quadro, das quais o lavrador (a única referida) é representativa, ligadas a actividades primárias de subsistência (a agricultura, a pesca, o pastoreio). Isso seria uma forma de significar que a (presumível) indiferença face ao sofrimento ou à tragédia humanas não é típica ou exclusiva das classes mais baixas, mas comum a todos os seres humanos.

Em termos globais, o poema parece exprimir uma aceitação daquilo que o mundo e a natureza humana são e que não se pode mudar. O facto de ter sido escrito pouco antes do início da II Guerra Mundial e da partida de Auden para os Estados Unidos, no culminar de um período de desilusão profunda com os ideais que o levaram a participar na guerra Civil Espanhola e que motivaram o seu regresso ao Cristianismo pode, eventualmente, dar algum fundamento a esta leitura. No entanto, dificilmente se poderá confundi-la com a perspectiva cristã face ao sofrimento, que não é, de modo algum, de indiferença. Ou seja, a existir, essa aceitação não é de matriz religiosa mas pragmática ou, no limite, filosófica: trata-se mais de constatar aquilo que é do que de aceitar que deva ser assim. Afinal, fala-se aqui de pessoas a quem o sofrimento humano e a indiferença face a ele não passam despercebidos – por isso temos os quadros que o mostram e um poema que dá conta disso.

William Carlos Williams – *Landscape with the Fall of Icarus*

O início do poema é quase ensaístico – “According to Brueghel” – e estabelece, desde logo, o foco na questão da composição. Há uma preocupação em apresentar o quadro num registo objectivo, quase neutro (note-se como o título é o mesmo), com uma grande economia de linguagem. Essa simplicidade aparente é subvertida pela ausência de pontuação e pela divisão em estrofes de três versos, com quebras frequentes de frases, que perturbam o fluir do sentido o obrigam a uma leitura (a uma re-leitura) atenta. Esta economia da linguagem revela-se, também, pelo recurso a formulações de grande densidade semântica, que sintetizam aspectos relevantes: “the whole pageantry/of the year was/awake tingling/ near/the edge of the sea” procura condensar toda a atmosfera física do quadro; “concerned with itself” exprime a atitude de indiferença, de alheamento do mundo ocupado nas suas rotinas, face a um acontecimento extraordinário, descrito como ocorrendo “insignificantly” e “quite unnoticed”, sendo a relação entre estes dois pólos construída pela referência ao sol – “sweating in the sun/that melted/ the wings’ wax”. Embora estes dois universos, o natural e o mítico, coexistam por momentos na mesma dimensão espacio-temporal e no mesmo mundo físico (o mesmo sol, o mesmo mar), eles não se tocam: não há percepção consciente (não há *conhecimento*) desse encontro, a não ser na obra de arte (na consciência do artista). A própria forma com termina o poema, “this was/Icarus drowning”, estatui a queda de Ícaro como um pormenor a referir de forma breve e quase casual. Estamos, assim, perante um poema (ou uma ideia de poesia) que visa mostrar, apresentar, *presentificar*, de forma tão clara e imediata quanto possível, o seu objecto naquilo que ele tem de essencial. Não há descrição detalhada do quadro, não há interpretação de sentidos mais profundos (ocultos), não há, sequer, a assumpção inequívoca de uma enunciação original (própria). O lugar de enunciação é deslocado: no centro de onde emana o sentido (o *dito*) está o pintor que criou o quadro – “According to Brueghel” –, sendo o poema uma transposição (uma tradução) dessa expressão primeira.

E, no entanto, torna-se visível, em alguns momentos do poema, como é impossível atingir essa neutralidade da linguagem, essa escrita branca, transparente, através da qual emergiria, intacta e incólume, a essência do objecto descrito. Para descrever o quadro (para falar dele) é necessário ir para além dele, seja mobilizando conhecimentos anteriores

– neste caso, o mito de Ícaro – seja fazendo inferências ou deduções sobre o que ele procura representar (no fundo, interpretá-lo). Essa *deflexão* entre o poema e o seu objecto tem origem em dois elementos que se interpenetram: por um lado, o contexto cultural em que se inscrevem (a tradição literária e pictórica, por exemplo), que configura uma determinada intertextualidade e, por outro, a linguagem, com a sua natureza problemática – ambígua, equívoca, polissémica.

Vejamos então: diz Williams que, de acordo com Bruegel, a cena se passa na Primavera. Trata-se, de facto, de uma boa escolha, dada a carga simbólica associada a esta estação do ano (nascimento, vida, esperança, etc.), e que permite contrastar a exuberância da vida que renasce com a morte insignificante (improdutiva, porque sem sentido) de Ícaro. Mas não será antes de acordo com Williams? O que é que, no quadro, lhe permitirá inferir que se trata, seguramente, da Primavera? As actividades do pastor e do pescador não são típicas ou exclusivas da Primavera, o cenário físico apresentado também não exclui outras hipóteses, e a única actividade explicitamente referida no poema – o agricultor que lavra a terra – pode ver-se em outras alturas do ano. Talvez a razão desta escolha se prenda mais com o seu potencial significativo e metafórico do que com uma pretensa objectividade face ao quadro. Aliás, a descrição da atmosfera geral visa precisamente reforçar esta ideia da exuberância da vida – “awake tingling” –, servindo o propósito de intensificar o referido contraste com a morte discreta de Ícaro, sendo certo que também é possível perceber nessa atmosfera uma certa letargia, um certo imobilismo (como veremos a propósito do poema de Langland). Digamos que a formulação de Williams pode considerar-se *hiperbólica* face ao quadro e, se bem que justificável em termos de expressividade e significação poéticas, a descrição é dele e não de Bruegel.

A quinta estrofe traz-nos outro exemplo: “sweating in the sun/that melted/the wings’ wax”. Há, obviamente, o recurso necessário ao conhecimento do mito de Ícaro, sem o qual seria impossível fazer referência à cera derretida das asas – é algo que *não está* no quadro e constituindo, neste caso, um referente intertextual. Mas o mais interessante nesta passagem, que estabelece a ligação entre os dois universos referidos anteriormente através de um elemento comum – o sol – e dos efeitos que este tem em cada um deles, é que pressupõe um sol forte, abrasador, com uma posição dominante na cena. Contudo, o sol aparece-nos no horizonte, quase a pôr-se no mar; a atmosfera é a de um fim de tarde à beira-mar, mais evocativa de uma temperatura amena e de uma brisa suave do que de um calor intenso (é, aliás, esta atmosfera que Langland procura recriar

no seu poema, como veremos adiante). O efeito pretendido é, mais uma vez, o do contraste entre a vida e a morte, aqui corporizado num único elemento dual – o sol como essencial à vida e como causa de morte.

O último exemplo vem-nos com as expressões utilizadas para descrever a queda de Ícaro no mar – “unsignificantly” e “splash quite unnoticed”. Mais do que uma constatação, a formulação utilizada implica uma interpretação (uma tomada de posição, uma escolha) face ao observado. Como saber se o facto passou despercebido ou se, como admite Auden, tendo as personagens consciência dele, não lhe atribuíram significado ou importância especial? Compreende-se o dilema de Williams: esta segunda hipótese exigiria uma explicação que emprestasse lógica e sentido (*motivação*) a um comportamento aparentemente insólito (como acontece com o poema de Auden), e isso seria estranho à natureza do poema e da sua ideia de poesia. Podemos, então, constatar como a proposição inicial, que institui um ponto de vista supostamente objectivo e distanciado para o desenvolvimento do poema, vai sendo transformada, subvertida, pela irrupção do inevitável paradoxo da linguagem: por um lado, a sua natureza assertiva e restritiva – dizer algo é, simultaneamente, negar uma série de outras possibilidades; por outro lado, a sua natureza significativa, simbólica, multiplicadora – diz-se sempre mais do que se diz.

À composição de Bruegel, o pintor, sobrepõe-se, assim, a composição de Williams, o poeta, às quais se sobrepõe o olhar (a recomposição) do receptor/leitor.

Joseph Langland – *Fall of Icarus: Brueghel*

Com Langland o quadro de Bruegel *anima-se*. Embora não participemos directamente na acção, a verdade é que nos podemos sentir *dentro* dele, observando o(s) acontecimento(s) de forma muito detalhada. Somos como que transportados para o cenário descrito, os sons, os movimentos, a atmosfera física imaginada, através de uma descrição no presente que, de certo modo, anula a distância e nos coloca no mesmo plano temporal dos acontecimentos. Langland começa por focar o pormenor, a perna de Ícaro fora de água, estranho, inquietante – “A frantic leg plunging from its strange/ Communicating moment” – para, a partir dele, construir uma descrição que, pela referência a tempo distintos, se constitui também como uma narrativa: o momento da queda, anterior ao que agora se descreve – “The spray, no doubt, struck shore”, “Yet that

was a stunning greeting (...) Though sent by a mere boy”; a descrição propriamente dita; o momento em que Ícaro morre – “Now only coastal winds”.

Essa espécie de frenesim (de agitação) inicial prolonga-se no texto através da alteração frequente do foco de atenção relativamente aos vários elementos do quadro e sublinhada pelo uso sistemático da aliteração e da assonância, como se exprimisse uma angústia face à imobilidade e letargia da paisagem perante a tragédia iminente – “One dreamless shepherd and his old sheep dog/ Define outrageous patience (...) Intent on nothing”, “(...) an indifferent peasant guides his blunt plow”, “One partridge sits immobile on its bough”. Esta agitação, que é a de Ícaro – “A frantic leg (...) flutters”, “Bewildered”, “Flashing his wild white arms” – apenas encontra correspondência na agitação das águas provocada pela queda – “Close by those shattered waters – / The spray, no doubt, struck shore”, única perturbação no mundo que, por breves momentos, atravessou, e que rapidamente se desvanece. Mesmo o Sol assistiu impávido à tragédia que provocou. A atmosfera é agora serena, expectante, apenas o soprar do vento que absorve (*silencia*) os diversos sons que se ouvem em fundo – as ovelhas, o arado, o navio, o marulhar das águas. É um momento breve de suspensão antes do desenlace trágico: a morte solitária, silenciosa, insignificante de Ícaro – “Darkly, how silently, the cold sea suckles him”.

O poema de Langland é exaustivo e preciso no que refere aos elementos presentes no quadro de Bruegel, chegando a detalhes bastante minuciosos. Refere, por exemplo, a perdiz (é o único a fazê-lo), a posição do sol ou mesmo a nacionalidade do pescador. No entanto, tal não visa uma pretensa *fidelidade* ao quadro e ao que nele se mostra. Se excluirmos o título, não há qualquer referência a Bruegel ou ao facto de se estar a falar de um quadro, e Ícaro é apenas uma “frantic leg”, um “mere boy”. Esta, quase diríamos, sobrecarga de detalhes funciona, precisamente, como uma autonomização do poema face ao seu ponto de partida, preenchendo um cenário de tal forma completo que dispensa o quadro para a sua apreensão. Não se busca também uma explicação ou interpretação do quadro, do mito que esteve na sua origem ou da relação entre eles. O propósito de Langland parece ser, por um lado, capturar, tomando o quadro como pretexto, um determinado momento em que o quotidiano é perturbado por algo insólito e se dá uma suspensão breve da normalidade desse quotidiano, para em seguida esse algo desaparecer e as coisas voltarem ao seu curso normal. Por outro lado, há uma notória intenção em explorar as possibilidades da linguagem para criar, da maneira mais intensa possível, uma

experiência desse momento que, além de mental (cognitiva) é, sobretudo, *sensorial e imediata*.

Dannie Abse – *Brueghel in Naples*

Se com Langland podemos dizer que, num certo sentido, *habitamos* o quadro de Bruegel, com Abse vamos ainda mais longe: estamos exactamente no centro da acção. O poema é construído a partir do ponto de vista de Ícaro, dos seus pensamentos e das suas observações durante a queda. Só que, o que nos é transmitido ao longo dessa curta viagem (dessa breve narrativa) até ao momento em que ele se afoga não é a angústia de alguém perante a possibilidade quase certa da morte, mas uma paródia. Abse entra abertamente no jogo intertextual para parodiar o mito, o quadro e o poema de Auden: o título coloca o pintor no local da cena (quase apetece dizer, no local do crime); o início do poema de Auden aparece em epígrafe – “About suffering they were never wrong/ The Old Masters” – e Ovídio é a palavra que abre o poema.

O que Abse faz é ir desconstruindo a relação entre os objectos e os seus criadores, o sentido normalmente atribuído a esses objectos e as nossas expectativas enquanto leitores, diluindo as barreiras entre o real e o imaginado e fazendo coincidir tempos históricos e fases de conhecimento diferentes. “Ovid would never have guessed how far”, diz Ícaro, personagem liberta do seu criador ao contar a sua versão da queda. As alturas são geladas – “It’s ice up there. Freezing” – como bem sabemos hoje: a causa do desastre não é o calor do sol que derrete a cera das asas – “my wings began to moult, not melt” – , mas a má qualidade de construção típica nos tempos que correm – “These days, workmanship, I ask you./ Appaling.” O tom coloquial, fortemente irónico, é sublinhado por diversas interjeições – “bah!”, “Phew” – e pelos apartes entre parêntesis, *piscadelas de olho* ao leitor um pouco à maneira da comédia teatral. Essa ironia intensifica-se, ainda, pela súbita alteração de registo na quarta estrofe – “Lest I leave no trace...”. É como se este Ícaro, consciente da sua banalidade e da indiferença face à sua queda, quisesse por momentos recuperar um pouco da sua nobreza e da sua carga mítica: o tom em que exorta as diversas personagens a reparar nele é quase grandiloquente. Mas é em vão. A personagem que poderia emprestar essa natureza extraordinária e simbólica à sua queda (torná-la *tragédia*) – o artista que pinta o quadro – está mais preocupado com a composição e com a dimensão estética do que com a sua sorte. Ícaro é, assim, reconduzido a uma condição humana trivial e à linguagem que lhe é própria – “My luck. I’m seen/

only by a jackass of an artist” –, condenado a uma morte que roça o burlesco – “I drown, bubble by bubble,/ (Help! Save me!)”. O único que se dá conta da sua presença está, também, demasiado absorto – “busy, busy” – na sua tarefa para o salvar de uma morte insignificante. Imperturbável, o pintor prossegue, sem *piedade* – “ruthlessly” – o seu propósito: tornar-se um dos “Old Masters” que, segundo o poema de Auden, manifestam nos seus quadros uma compreensão profunda do sofrimento humano e das circunstâncias em que ele ocorre. Extrema ironia.

BIBLIOGRAFIA

Hagen, Rose-Marie & Hagen, Rainer. *Bruegel*. Trad. Lucília Filipa: Taschen, 1995.

Langland, Joseph. *Selected Poems*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1991.

MacGowan, Christopher. "William Carlos Williams." *The Columbia History of American Poetry*. Ed. Jay Parini. New York: MJF Books, 1993. Pp.395-418.

The Norton Anthology of American Literature. 3 ed. Vol. 2. New York, London: W. W. Norton & Company, 1989.

The Norton Anthology of English Literature. 5 ed. Vol. 2. New York, London: W. W. Norton & Company, 1986.

WEBOGRAFIA

Boam, Paul & McCann, Hugo. *The Painter and the Poet - an Aesthetic Duo in the Classroom*. <http://www.cdesign.com.au/aate/aate_papers/hugo_mccann.htm.> 20/07/2002

The Internet Classics Archive | Metamorphoses by Ovid
<<http://classics.mit.edu/Ovid/metam.8.eighth.html>> 03/09/2002

The Myth Of Daedalus & Icarus
<<http://www.island-ikaria.com/culture/myth.asp>> 03/09/2002

Mantegna. *O Martírio de St. James*
<http://www.tigtail.org/L_View/TVM/X1/a.Early%20Italian/mantegna/M/mantegna_scenes_from_life_st_james_6.1457.jpg> 07/09/2002

Anexos

Musée des Beaux Arts, de W. H. Auden

Landscape with the Fall of Icarus, de William Carlos Williams

Fall of Icarus: Brueghel, de Joseph Langland

Brueghel in Naples, de Dannie Abse

Musée des Beaux Arts

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

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

W.H.Auden

Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

insignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning.

William Carlos Williams

Fall of Icarus: Brueghel

Flashing through falling sunlight
A frantic leg late plunging from its strange
Communicating moment
Flutters in shadowy waves.

Close by those shattered waters -
The spray, no doubt, struck shore -
One dreamless shepherd and his old sheep dog
Define outrageous patience
Propped on staff and haunches,
Intent on nothing, backs bowed against the sea,
While the slow flocks of sheep gnaw on the grass-thin coast.
Crouched in crimson homespun an indifferent peasant
Guides his blunt plow through gravelled ground,
Cutting flat furrows hugging this hump of land.
One partridge sits immobile on its bough
Watching a Flemish fisherman pursue
Fish in the darkening bay;
Their stillness mocks rude ripples rising and circling in.

Yet that was a stunning greeting
For any old angler, peasant, or the grand ship's captain,
Though sent by a mere boy
Bewildered in the gravitational air,
Flashing his wild white arms at the impassive sea-drowned sun.

Now only coastal winds
Ruffle the partridge feathers,
Muting the soft ripping of sheep-cropping,
The heavy whisper
Of furrows falling, ship cleaving,
Water lapping.

Lulled in the loose furl and hum of infamous folly,
Darkly, how silently, the cold sea suckles him.

Joseph Langland

Brueghel in Naples

*'About suffering they were never wrong
The Old Masters...'* W.H.Auden

Ovid would never have guessed how far
and Father's notion about wax melting, bah!
It's ice up there. Freezing.
Soaring and swooping over solitary altitudes
I was breezing along (a record I should think)
when my wings began to moult not melt.
These days, workmanship, I ask you.
Appalling.

There's a mountain down there on fire
and I'm falling, falling away from it.
Phew, the sun's on the horizon
or am I upside down?

Great Bacchus, the sea is rearing
up. Will I drown? My white legs
the last to disappear? (I have no trousers on.)
A little to the left the ploughman,
a little to the right a galleon,
a sailor climbing the rigging,
a fisherman casting his line,
and now I hear a shepherd's dog barking.
I'm that near.

Lest I leave no trace
but a few scattered feathers on the water
show me your face sailor,
look up fisherman,
look this way, shepherd,
turn around, ploughman
Raise the alarm! Launch a boat!

My luck. I'm seen
only by a jackass of an artist
interested in composition, in the green
tinge of the sea, in the aesthetics
of disaster - not in me.

I drown, bubble by bubble,
(Help! Save me!)
while he stands ruthlessly
before the canvas, busy, busy,
intent on becoming an Old Master.

Dannie Abse