

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE
DOUTORADO EM LETRAS**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

***PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER
BRUEGHEL, E SUAS RECRIAÇÕES NA POESIA***

MÁRCIO PEREIRA RIBEIRO

CURITIBA
2024

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

DOUTORADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

***PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER
BRUEGHEL, E SUAS RECRIAÇÕES NA POESIA***

MÁRCIO PEREIRA RIBEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de
Doutorado em Teoria Literária da Uniandrade.
Linha de Pesquisa: Poéticas do
Contemporâneo
Orientadora: Profª Drª Brunilda T. Reichmann

CURITIBA
2024



CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
CAPES ★★☆☆

BANCA DE DEFESA DE TESE

DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que os(as) professores(as) doutores(as) abaixo relacionados (as) participaram da Banca de Defesa de Tese do(a) doutorando(a) **MÁRCIO PEREIRA RIBEIRO**, que apresentou o trabalho “**PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER BRUGHEL, E SUAS RECRIAÇÕES NA POESIA**” como requisito parcial para a conclusão do Curso de Doutorado em Teoria Literária da UNIANDRADE, na presente data.

Profa. Dra. Brunilda Reichmann (UNIANDRADE)

Profa. Dra. Cristine Fickelscherer de Mattos (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)
CPF 084.092.378-30

Prof. Dr. Cristiano Sales (UTFPR) CPF 003.880.049-75

Prof. Dr. Marcelo Barbosa Alcaraz (UNIANDRADE)

Suplentes:

Profa. Dra. Anuschka R. Lemos
(UTFPR) CPF 838.921.929-87

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 01 de agosto de 2024.

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs
Coordenadora do Mestrado e do Doutorado em Teoria Literária
Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Gentil (in memoriam) e Terezinha, que com sua simplicidade, apoio e amor incondicional souberam participar da minha vida estudantil.

Aos meus irmãos Juliana, Ademir e, em especial Venina (in memoriam) que, a sua maneira, me ajudaram durante a caminhada inicial.

A minha esposa Cristiane, pelo seu incentivo, companheirismo e amor sempre presentes — palavra certa na hora certa.

Ao meu pequeno filho Heitor, que mesmo não compreendendo o que tanto o papai estudava, deu através de seu sorriso e de seu amor as forças que precisei para continuar nessa caminhada.

Ao meu pequenino filho Henrique, que veio ao mundo em meio a todo esse mar de poesias, leituras, teorias e escritas.

Aos professores do programa de Doutorado em Teoria Literária, Ângela Maria Rubel Fanini, Célia Arns de Miranda e Marcelo Barbosa Alcaraz que, em suas práticas docentes, foram guias e inspiração concreta na feitura deste e de outros trabalhos durante o percurso do curso.

À professora Brunilda Reichmann, minha querida orientadora, a quem expresso aqui toda a minha gratidão, pois fora a grande incentivadora e motivadora desta pesquisa. Este trabalho só pode ser concluído graças ao seu empenho e dedicação — muito obrigado por todas as indicações de leituras, por todas as orientações quanto à pesquisa e à escrita, pelo modo sereno e ao mesmo tempo austero com que me orientou durante esses mais de sete anos, entre Mestrado e Doutorado. Diversas vezes me emocionei ao perceber seu amor pela literatura e pelas artes em geral. Seu sorriso ao ensinar sempre me marcará, onde eu estiver.

Aos meus amigos que esta caminhada trouxe: Ariane, Josiel, Paulo Roberto e Sharon. Agradeço pelas parcerias de escrita, pesquisa, incentivos e partilha de conhecimento. Que nossa amizade permaneça como as flores que florescem todos os dias.

Ao programa de Doutorado em Teoria Literária da Uniandrade, por ter me agraciado com bolsa de estudos institucional durante todo o período deste doutoramento.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	v
RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO.....	6
2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ÉCFRASE E POEMAS VISUAIS.....	30
3. AS NARRATIVAS DO MITO DE ÍCARO.....	44
3.1 O MITO DE ÍCARO NARRADO POR OVÍDIO.....	52
4. PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER BRUEGHEL, E SUAS REcriações NA POESIA.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIAS.....	237
APÊNDICES.....	241

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1 - Depois de Bruegel, Paisagem com a Queda de Ícaro (Van Buuren).....</i>	<i>70</i>
<i>Figura 2 - Um Navio de Guerra perto da Costa, com a Queda de Ícaro.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 3 - Dois galeões seguindo um navio de guerra com três mastros, com queda de Faetonte.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 4 - Paisagem com a queda de Ícaro (1558), Pieter Brueghel.....</i>	<i>73</i>
<i>Figura 5 - Detalhe da pintura Paisagem com a queda de Ícaro (1558), Pieter Brueghel, mostrando cadáver em meio aos arbustos.....</i>	<i>75</i>
<i>Figura 6 - Detalhe da pintura Paisagem com a queda de Ícaro (1558), Pieter Brueghel, mostrando saco de sementes.....</i>	<i>79</i>
<i>Figura 7 - Detalhe da pintura Paisagem com a queda de Ícaro (1558), Pieter Brueghel, mostrando espada/adaga e bolsa.....</i>	<i>79</i>
<i>Figura 8- Soberbia (1558), Pieter Brueghel.....</i>	<i>81</i>
<i>Figura 9 - Detalhe da pintura Paisagem com a queda de Ícaro (1558), Pieter Brueghel mostrando Ícaro na água, pescador na margem e perdiz no galho acima à esquerda do pescador.....</i>	<i>84</i>
<i>Figura 10 - The Fall of Icarus (1975), Marc Chagall.....</i>	<i>207</i>
<i>Figura 11 - Crashed Airplane (1918), John Singer Sargent.....</i>	<i>233</i>
<i>Figura 12 - Battle of Britain (1942), Paul Nash.....</i>	<i>234</i>

RESUMO

Buscamos com este trabalho dar continuidade à pesquisa que realizamos em nossa dissertação de mestrado (Do mitológico ao midiático: Transposições intersemióticas do mito de Ícaro nas artes e mídias, Uniandrade, 2017), em que catalogamos, traduzimos e analisamos diversas representações de arte que se utilizaram da temática do mito de Ícaro, contado pelo poeta latino Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), mais especificamente no Canto VIII, de sua obra *Metamorfoses* (8 d.C.). Durante o desenvolvimento daquela pesquisa, nos deparamos com uma considerável quantidade de poemas (a grande maioria inéditos no Brasil, mesmo em suas primeiras versões) que se inspiraram no mencionado mito, poemas esses que traduzimos de diversos idiomas. Pretendemos nesta pesquisa, utilizando essas traduções, desenvolver uma análise qualitativa, à luz da intermedialidade, dos poemas que se apropriaram da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), do pintor flamenco Pieter Brughel. Para isso, utilizaremos a coletânea de poemas *Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann* (2008), organizada pelo professor Achim Aurnhammer. Para as novas traduções, nos basearemos nos estudos teóricos sobre tradução de Heloísa Barbosa em *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta* (1990) e Paulo Rónai em *A tradução vivida* (1981). Quanto à intermedialidade, com ênfase à écfrase, buscaremos o embasamento teórico necessário nos escritos teóricos de Massaud Moisés em *Dicionário de termos literários* (1974), Tamar Yacobi em *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis* (1995), Jean-Yves Tadie em *A crítica literária do século XX*. (Trad. CARVALHO, W.F.R., 2002), Claus Clüver em "Da transposição intersemiótica" (trad. ARBEX, M (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008), Sabine Gross em *Bild-Text-Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns Der Blindensturz* (2011), Liliane Louvel em *Nuances do pictural* (trad. DINIZ, T.F.N., 2012) e Álvaro Cardoso Gomes em *Uma mimese da cultura* (um estudo da figura retórica da ekphrasis, 2014).

Palavras-chave: Intertextualidade. Intermedialidade. Tradução. Poesia. Metamorfoses. Ovídio. Mito de Ícaro.

ABSTRACT

With this work, we aim to continue the research conducted in our master's thesis (From Mythological to Mediatic: Intersemiotic Transpositions of the Myth of Icarus in Arts and Media, Uniandrade, 2017), where we cataloged, translated, and analyzed various art representations based on the myth of Icarus, as told by the Latin poet Ovid (43 BCE-17 CE), specifically in Book VIII of his work *Metamorphoses* (8 A.D.). During that research, we encountered a considerable number of poems (mostly unpublished in Brazil, even in their earliest versions) inspired by the mentioned myth, which we translated from various languages. In this research, using these translations, we intend to develop a qualitative analysis, in light of intermediality, of the poems that have appropriated the painting *Landscape with the Fall of Icarus* (1558) by the Flemish painter Pieter Bruegel. For this purpose, we will use the poetry collection *Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann* (2008), edited by Professor Achim Aurnhammer. For new translations, we will base our work on theoretical studies of translation by Heloísa Barbosa in *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta* (1990) and Paulo Rónai in *A tradução vivida* (1981). Regarding intermediality, with an emphasis on ekphrasis, we will seek the necessary theoretical foundation in the writings of Massaud Moisés in *Dicionário de termos literários* (1974), Tamar Yacobi in *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis* (1995), Jean-Yves Tadie in *A crítica literária do século XX* (trans. CARVALHO, W.F.R., 2002), Claus Clüver in "Da transposição intersemiótica" (trans. ARBEX, M (ed.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006)), Tiphaine Samoyault in *A intertextualidade* (2008), Sabine Gross in *Bild-Text-Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns Der Blindensturz* (2011), Liliane Louvel in *Nuances do pictural* (trans. DINIZ, T.F.N., 2012), and Álvaro Cardoso Gomes in *Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis*, 2014).

Keywords: Intertextuality. Intermediality. Translation. Poetry. *Metamorphoses*. Ovid. Myth of Icarus.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal a análise efrástica de poemas que foram inspirados no mito de Ícaro, narrado pelo poeta latino Ovídio (43 a.C. - 17d. C.) em sua obra *Metamorfoses* (8 d.C.), especialmente aqueles que, através da éfrase, se inspiraram na pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), do pintor flamenco Pieter Brueghel¹ (1525/1530 - 1569). Assim, para esta proposta de análise, optamos por fazer, de próprio punho, traduções centradas na mensagem do texto, evitando resgatar a mensagem poética ou estética. Adotamos nesta pesquisa uma tradução explicativa, visando objetivamente à análise dos poemas efrásticos, centrada na mensagem do texto, somente para fins de análise dos elementos correlacionados com fatores imagéticos.

O mito de Ícaro (em grego: *Íκαρος*; em latim: *Icarus*; em etrusco *Vicare*) origina-se de um conto mítico cuja origem é a ilha de Creta, na Grécia antiga, e se relaciona a três episódios distintos: um relacionado com o rei Minos e o Minotauro; outro com Teseu; e o terceiro com Dédalo e seu filho Ícaro. Este último foi transcrito em forma de poesia narrativa por Ovídio em sua obra *Metamorfoses*. Nesta versão narrada por Ovídio, Ícaro era filho de Dédalo e de Náucrate, uma escrava de Perséfone, deusa das ervas, flores, frutos e perfume. Dédalo descendia do próprio Zeus, pois sua mãe era Alcipe, filha de Ares, que por sua vez era filho de Zeus e Hera.

O poeta romano Publius Ovidius Naso, nasceu em Sulmo, atual Sulmona, distante cerca de 120 km de Roma, em 20 de março do ano 43 a.C. Foi um ano

¹ Ao longo dessa pesquisa, será adotada a grafia "Brueghel" em detrimento das demais, seguindo a sugestão de Leo van Puyvelde em sua obra *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel* (1962), onde ele afirma: "É (...) lógico escrever Brueghel. Não há, sobretudo, motivo para distinguir o nome do pai dos nomes de seus filhos, como tende a ser feito" (minha tradução), além de considerações relacionadas à fidelidade à pronúncia flamenga, que também são mencionadas por Puyvelde.

importante na história de Roma. No ano anterior, o imperador Júlio César foi assassinado, acontecimento que antecipou o final agonizante do regime republicano. O que se teve a seguir foi um período de convulsões políticas, com guerras civis e acordos, até à vitória do sobrinho neto de César, Octávio (mais tarde, chamado Augusto) sobre Marco António (o cônsul do ano 44 e destacado partidário de César), nascendo então uma nova ordem política.

A família de Ovídio detinha certo prestígio social nesse novo período. O pai, Publios Ovídius Naso Maior pertencia à ordem equestre² com uma situação bastante abastada, e por conta disso, por volta do ano 31 a.C., enviou os dois filhos, Ovídio e Lucius³ para Roma a fim de continuarem seus estudos. Lá Ovídio aprenderia retórica — habilidade que serviria de grande valia nas narrativas de *Metamorfoses* — com os professores mais respeitados da época, Arellius Fuscus⁴ (1 a.C.-16 d.C.) e Porcius Latro⁵ (58 a.C.- 4 a.C.).

Seguindo a vontade do pai, Ovídio entrou para o serviço público, que logo interromperia para se dedicar à poesia. Naquela época, sendo incapaz de ganhar a vida com poesia, encontrou um mecenas, Marcus Valerius Messalla Corvinus⁶ (64 a.C.-8 d.C.), que levou Ovídio aos círculos de poesia, onde conheceu Sextu Propertius (50-45 a.C.-15 d.C.), considerado um dos grandes poetas líricos romanos. Eles tornaram-se amigos e, assim, com sua ajuda, Ovídio conseguiria publicar seus

² Classe social na Roma Antiga, situada entre a aristocracia senatorial e as classes mais baixas da sociedade. Os membros da ordem equestre eram conhecidos como "equites" ou "cavalheiros" e geralmente possuíam riqueza e status social consideráveis.

³ Lucius Ovidius Naso, político romano, foi prefeito de Roma durante o reinado de Augusto.

⁴ O poeta é mencionado na obra de Ovídio intitulada "Tristia", na qual Ovídio expressa sua tristeza e descontentamento com seu exílio.

⁵ Retórico e filósofo romano do século I a.C. Defensor da filosofia estoica e influente na disseminação desses ensinamentos em Roma. Ovídio o menciona em "Tristia" como um de seus professores e mentores na arte da retórica. Nenhum dos escritos de Porcius Latro sobreviveu até os dias atuais, restando apenas menções e referências em obras de outros autores da época.

⁶ Ilustre general e político vindo de Áccio, na Grécia, acolheu muitos intelectuais e poetas, entre os quais Tibulo e Ovídio.

primeiros poemas. Suas primeiras obras tratam do tema “amor”, incluindo as obras *Amores* (16 a.C.), primeiro livro poético completado por Ovídio, publicado em cinco volumes. *Ars Amatoria* (1 a. C -1 d. C), também escrita em versos, tem como tema a arte da sedução. Os primeiros dois volumes da série falam sobre como conquistar os corações das mulheres e como manter a amada, respectivamente. O terceiro volume, escrito posteriormente, é dirigido às mulheres e as ensina como atrair os homens.

A publicação de *Ars Amatoria* pode ter sido, ao menos em parte, responsável por Ovídio ter sido banido, por um edito imperial, sem qualquer processo judicial, para Tomis, no Mar Negro, pelo imperador Augusto em 8 d.C. Possivelmente a celebração do amor extraconjugal pode ter sido tomada como uma afronta intolerável a um regime que promovia os “valores da família”. E, por fim, *Remedia amoris* (16 a.C.), um poema composto de 814 versos, em que o poeta dá conselhos àqueles que possam vir a sofrer por amor.

Ovídio teria morrido em torno do ano 17 d.C. no exílio em Tomis, atual Constança, Romênia. Ele lamenta seu exílio em seus poemas: *Tristia* (8 d.C.) e *Epistulae ex ponto* (12/13 d.C.). Nesse período, Ovídio tornou-se famoso também por suas histórias de metamorfoses do mundo mitológico, compondo *Metamorphoses* (8 d.C.), obra que tomaremos como cerne do nosso trabalho.

A partir de uma revisão bibliográfica, constatamos grande quantidade de poemas que utilizam do Mito de Ícaro como temática; entendemos que isso não é fruto do acaso, mas sim fruto da importância que este mito teve ao longo dos tempos. Assim, buscamos compreender, através de inéditas traduções e análises, esta influência tão marcante.

Em um primeiro momento, pretendemos retomar os aspectos teóricos sobre tradução e intermedialidade, dedicando-se também a uma nova tradução didática e explicativa do canto VIII, de *Metamorfoses*, conforme narrado por Ovídio,

porém a aproximando da contemporaneidade, tendo em vista que esta narrativa deu origem a diversas obras artísticas, principalmente na pintura e na poesia, durante os séculos.

Por fim, nos dedicaremos a uma tradução didática visando a análise de poemas que foram inspirados na pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), do pintor flamenco Pieter Brueghel, por julgar esses de grande qualidade artística, buscando possíveis diálogos com a análise feita por Claus Clüver sobre os poemas efrásticos segundo a catalogação de Gisbert Kranz em *Bruegels 'Icarus' gedeutet von Dichtern, Literatur in Wissenschaft und Unterricht*⁷ (1981).

De acordo com a Poetry Foundation, "um poema efrástico é uma descrição vívida de uma cena ou, mais comumente, de uma obra de arte"⁸. Simplificando, um poema efrástico é um poema inspirado ou estimulado por uma obra de arte.

Utilizaremos ainda a coletânea de poemas que tratam exclusivamente do mito de Ícaro, intitulada *Mythos Ikarus — Texte Von Ovid bis Wolf Biermann* (1998), catalogada por Achim Aurnhammer e Dieter Martin — ambos professores de Literatura Alemã Moderna na Universidade Albert Ludwig de Freiburg, Alemanha — que conta com cerca de 125 textos, na maioria poéticos, sobre o mito de Ícaro que, conforme o subtítulo, são desde os tempos de Ovídio até o período atual, com o texto em prosa “à la lanterne! à la lanterne!” (1992), do poeta alemão Wolf Biermann.

Ainda sobre a tradução, como mencionado, pretendemos fazê-la de autoria própria — mesmo quando já houver alguma tradução publicada — visto que a maioria dos poemas, por nós encontrados sequer possuem publicações em seus idiomas originais no Brasil e, assim, julgamos ser de grande valia organizar, traduzir e analisar,

⁷ “A interpretação do Ícaro de Bruegel por poetas”, *Literatura em Ciência e Ensino*.

⁸ The Poetry Foundation, Glossary Terms: Ekphrasis (Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/ekphrasis>>. Acesso em 13 nov. 2023)

à luz da intermedialidade, parte significativa desse material. Entendemos ainda a importância de apresentar traduções mais próximas da linguagem contemporânea, abdicando de rebuscamentos estéticos ou de possíveis erudições, que na nossa opinião afastam o interesse do leitor comum aos clássicos e à poesia.

Quanto à forma, optamos por manter o mesmo número de versos e estrofes dos originais, assim como pretendemos respeitar a disposição dos mesmos na página. Acreditamos que a metrficação, assim como o esquema de rimas, aliterações, assonâncias, entre outros, podem se apresentar como desafios, uma vez que podem se perder nas traduções intralinguais, assim optamos por não desenvolver esses aspectos estéticos.

1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO

Em *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta* (1990), Heloísa Gonçalves Barbosa, baseando-se na própria experiência como tradutora e professora na área de tradução e na leitura da literatura disponível sobre o assunto, busca determinar os procedimentos usados pelo tradutor frente aos problemas encontrados durante o processo tradutório.

Tendo encontrado muitas discrepâncias entre os autores que se dedicaram aos estudos de tradução, envolvendo divergências e sobreposições na terminologia e nas maneiras de separar os procedimentos descritos, a autora apresenta novas propostas para sua caracterização e categorização. Assim, propõe-se a descrever e definir os procedimentos conforme a sua visão, apresentando tentativas de recategorizá-los: a primeira de acordo com a frequência com que ocorrem na tradução, e a segunda de acordo com o grau de divergência entre língua original e língua da tradução, considerada mais adequada pela autora, e por nós também.

Ao contrário dos autores citados por Barbosa, que dividiam os procedimentos técnicos da tradução ao longo de dois grandes eixos opostos, o da tradução literal e o da tradução não-literal — embora com diferentes nomenclaturas para tais eixos —, a autora categoriza-os de acordo com o grau de divergência entre a língua original e a língua da tradução, distribuindo-os ao longo de quatro eixos:

- 1) convergência do sistema linguístico, da realidade extralinguística e do estilo;
- 2) divergência do sistema linguístico;
- 3) divergência do estilo;
- 4) divergência da realidade extralinguística.

Na tradução palavra-por-palavra, segundo a autora, quando houver tal convergência entre duas línguas, o tradutor poderá lançar mão de dois procedimentos: a *tradução palavra-por-palavra* e a *tradução literal*. Este procedimento é definido por

Catford (1965), Newmark (1988) e Aubert (1987). Segundo a definição deste último, utilizada por Heloísa Barbosa, é

a tradução em que determinado segmento textual (palavra, frase, oração) é expresso na LT⁹ mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja (aproximativamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes no TLO¹⁰, por exemplo:

he wrote a letter to the mayor

ele escreveu uma carta para o prefeito (citado em Barbosa, 1990, p. 64-65)

Heloísa Barbosa define tradução literal como “aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfossintaxe às normas gramaticais da língua da tradução”. Um dos exemplos dados por ela é o seguinte:

it is a known fact

ø é ø fato conhecido (citado em Barbosa, 1990, p. 65)

Vários autores parecem rejeitar a tradução literal, em especial Vázquez-Ayora (1977), para quem esta seria a fonte de todos os erros na tradução. No entanto, conforme Aubert (1987) e Newmark (1988), ela pode ser necessária, como em certas edições bilíngues que têm por objetivo a comparação com o texto original, ou até obrigatória, como na tradução de certos documentos.

⁹ LT = Língua da tradução. A Língua da tradução refere-se à língua de destino ou língua para a qual um texto está sendo traduzido. Em um processo de tradução, você tem o texto de origem (ou língua de partida) e o texto traduzido (ou língua de chegada). A língua da tradução é a língua de chegada na qual o texto original é expresso após a tradução. Por exemplo, se se está traduzindo um texto do francês para o inglês, a língua de origem é o francês, e a língua da tradução é o inglês.

¹⁰ TLO = Tradução oblíqua. A tradução oblíqua é uma técnica que envolve a reordenação da estrutura da frase original para melhor se adequar à gramática e à estrutura da língua de destino. É uma abordagem que visa preservar o significado e a intenção do texto original, mesmo que isso envolva uma mudança na ordem das palavras ou das frases. Essa técnica é frequentemente usada em línguas em que a estrutura gramatical é significativamente diferente da língua de origem. Por exemplo, ao traduzir do latim para o português, muitas vezes é necessário reorganizar a estrutura da frase para que faça sentido na língua de destino. A tradução oblíqua pode ser útil em situações em que o significado original é mais importante do que a preservação da estrutura gramatical ou da ordem das palavras. Cabe ao tradutor garantir que a tradução resultante seja clara e idiomática na língua de destino.

No nosso entender, a tradução literal não cabe na tradução de poemas, mesmo no caso em que estes possuam vocábulos mais complexos, como nomes próprios, termos latinos, expressões coloquiais — nesses casos, optamos nesta pesquisa, pelo uso dos termos conforme utilizados em seus idiomas originais. Sendo assim, evitamos a tradução de nomes de acidentes geográficos, como montanhas, rios e mares, bem como de deuses e deusas, ninfas, semideuses, heróis e, também, de termos específicos — esses últimos, optamos por os explicar, quando oportuno, em notas de rodapé.

Ainda em Barbosa (1990), percebemos que durante o processo de tradução podem ocorrer casos de divergência do sistema linguístico. Divergências essas relacionadas às organizações diversas dos sistemas linguísticos envolvidos na tradução, ao nível lexical, morfológico ou sintático, ou às diversas maneiras como cada sistema divide e analisa as experiências da realidade extralinguística, dessa forma o tradutor pode usar três procedimentos: transposição, modulação e equivalência. A transposição é definida por Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977), Newmark (1988) e Catford (1965). Segundo esses teóricos, a transposição ocorre quando um significado expresso no texto original por um significante de uma categoria gramatical passa a ser expresso no texto traduzido por um significante de outra categoria gramatical, sem que seja alterada a mensagem original. A transposição pode ser obrigatória ou facultativa, conforme os exemplos abaixo, citados por Vinay e Darbelnet (1977):

Situation still critical (still – advérbio)

La situation reste critique (reste – verbo)

des son lever (lever – substantivo)

as soon as he gets up (gets – verbo) (citado em Barbosa, 1990, p. 28)

Entendemos que no primeiro exemplo, em francês, a transposição é

facultativa, pois haveria outras possibilidades de tradução como, por exemplo, *La situation est toujours critique*; no segundo, porém, é obrigatória, uma vez que não há outra construção equivalente em inglês mais próxima do original francês.

A modulação, procedimento definido por Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981, 1988), consiste em reproduzir a mensagem original na tradução sob um ponto de vista diverso, refletindo uma diferença na maneira como as línguas interpretam a realidade:

Like the back of my hand
Como a palma da minha mão
It is easy to demonstrate
Não é difícil demonstrar

No primeiro exemplo a modulação é obrigatória, enquanto no segundo é facultativa, refletindo então uma diferença de estilo, aspecto abordado por Vinay e Darbelnet (1977).

Em grande parte das traduções propostas neste trabalho, visando, principalmente a compreensão dos poemas, optamos pela modulação, visto que nos pareceu mais proveitoso (porém, mais trabalhoso) compreender o que estava sendo dito no poema em sua versão em língua estrangeira do que, simplesmente, traduzir literalmente os vocábulos, resultando em uma versão estéril, sem sentido ou emoção, por assim dizer.

A equivalência, definida também por Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1988), consiste em substituir um segmento do texto original por outro que não o traduz literalmente, mas lhe é funcionalmente equivalente. É aplicado a elementos cristalizados da língua, como clichês, expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares etc.

God bless you! / Gesundheit!

Saúde! / Deus te crie!

Truly yours / Sincerely yours

Atenciosamente

It's a piece of cake.

É sopa.

A autora trata ainda das divergências de estilo, apontando quatro procedimentos possíveis: omissão/explicitação, compensação, reconstrução de períodos e melhorias.

Os procedimentos de omissão/explicitação foram definidos por Vázquez-Ayora (1977). A omissão consiste em cortar elementos da tradução oblíqua desnecessários ou excessivamente repetitivos do ponto de vista da língua da tradução. É usada na tradução do inglês para o português em relação aos pronomes pessoais, muitas vezes dispensáveis no português devido às desinências verbais que deixam clara a pessoa do verbo. Assim, evita-se uma repetição excessiva prejudicial no texto traduzido. Na tradução do português para o inglês seria necessária a explicitação do pronome, já que sua presença é obrigatória no inglês.

Segundo Barbosa, a compensação foi examinada por Nida (1964), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981, 1988). Essa ocorre quando um recurso estilístico da tradução oblíqua não pode ser reproduzido no mesmo ponto na tradução livre¹¹ e o tradutor usa um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto. Pode ser usado com trocadilhos, por exemplo, quando estes não puderem ser efetuados com o mesmo grupo de palavras; dessa forma, o texto fica equilibrado estilisticamente. Vázquez-Ayora (1977) fornece o seguinte exemplo de compensação:

¹¹Tradução Livre ou Tradução Idiomáticamente Livre. Refere-se a uma forma de tradução em que o tradutor tem mais liberdade para adaptar o texto de origem à língua de destino, priorizando o significado e a fluência na língua de destino em vez de seguir uma correspondência direta palavra por palavra.

As they drove by a girl dove into the bright green water and her body sliced through the tank.

Cuando pasaban por allí una muchacha se tiró al agua y su cuerpo cortó la masa azul del estanque reluciente.

Percebe-se que a compensação inclui a aplicação de outros procedimentos (no exemplo, vemos casos de tradução literal, modulações etc.), além de mudanças de ordem de palavras e outros ajustes, demonstrando assim que os procedimentos muitas vezes se sobrepõem, como já apontavam Vinay e Darbelnet (apud Barbosa, 1990, p. 30-31).

Descrito por Newmark (1981), a reconstrução de períodos consiste na redivisão ou reagrupamento das orações e períodos do original na tradução. Segundo Heloísa Barbosa, “na tradução do português para o inglês é muitas vezes necessário distribuir as orações complexas do português em períodos mais curtos em inglês. Na tradução do inglês para o português ocorre o inverso” (BARBOSA, 1990, p. 70).

Uma outra possibilidade de ajuste nas traduções é a melhoria. Este procedimento foi descrito por Newmark (1981) e consiste em não repetir na tradução erros cometidos na tradução oblíqua. Segundo Heloísa Barbosa “as melhorias consistem em não se repetirem na tradução os erros de fato ou outros tipos de erro cometidos na TLO”, **tradução oblíqua** (BARBOSA, 1990, p. 71, ênfase acrescentada).

Ainda em Barbosa

É este o procedimento que utilizo quando traduzo para o inglês os relatórios de bolsistas de uma instituição beneficente. Alguns deles, ao escreverem seus relatórios, cometem vários tipos de erros. Como o relatório visa apenas a informar aos supervisores da entidade nos Estados Unidos acerca de seu desenvolvimento dos projetos dos bolsistas — e não refletir seu dialeto — corrijo automaticamente tais erros, como no exemplo abaixo:

O trabalho será desenvolvido em 04 etapas a 1.º etapa do trabalho consta da sensibilização dos professores, nesta etapa cada grupo apresenta *relize* de seus trabalhos que serão discutidos em reunião com todas as diretoras e professores de educação artística, comunicação e expressão e Estudos Sociais (sic)

The work will be developed in four stages. The first is to make teachers aware of the issues. At this stage each group will present an oral summary of their work to be debated at meetings with the school principals, and art, language, and social studies teachers (FARIAS, 1988, citado em BARBOSA, 1990, p. 71).

Nas traduções podem ocorrer ainda, conforme apontado por Barbosa, certas divergências da realidade extralinguística. Neste caso mais extremo de divergência entre a língua original e a língua da tradução, o tradutor pode ter que introduzir na tradução livre itens lexicais da língua original, acompanhado ou não de uma explicação, ou utilizar uma explicação sem o item lexical da língua original.

Assim, pode ocorrer a transferência, que consiste na introdução de material textual da língua original na língua da tradução. A denominação de “transferência” para este procedimento era a preferida por Newmark (1988). Pode assumir as formas abaixo descritas:

a) *estrangeirismo*: transferência ou cópia de vocábulos ou expressões do TLO referentes a um conceito, técnica ou objeto desconhecido para os falantes da LT. O vocábulo deverá ser colocado entre aspas, em itálico ou sublinhado. Vinay e Darbelnet (1977) chamam este procedimento de “empréstimo”, o que poderia causar alguma confusão com outras acepções deste termo utilizadas na Linguística, como a expressão *empréstimo linguístico* — que nada tem a ver com a tradução.

b) *estrangeirismo transliterado* (transliteração): substituição de uma convenção gráfica por outra, em casos de extrema divergência entre duas línguas, quando estas não usarem nem sequer o mesmo alfabeto.

c) *estrangeirismo aclimatado* (aclimação): processo pelo qual os

empréstimos são adaptados à língua que os toma. É também denominado “decalque”. Como procedimento tradutório, consistiria na realização pelo próprio tradutor das transformações a que o empréstimo estaria sujeito durante o uso pelos falantes da LT. A autora, observando que em seu trabalho de tradutora e professora de tradução nunca teve a oportunidade de realizar este procedimento, conclui que “o tradutor raramente o realiza: normalmente só depois que uma palavra é tomada de empréstimo pelo conjunto de falantes de uma língua é que passará pelo processo de aclimatação” (BARBOSA, 1990, p. 74).

d) estrangeirismo + explicação: se o contexto da TLO não for suficiente para que o leitor apreenda o significado de um estrangeirismo, o tradutor pode acrescentar uma explicação sob a forma de notas (de rodapé, no final do capítulo ou em glossário no final do livro) ou diluída no texto (entre vírgulas, entre travessões, entre parênteses ou entre aspas):

SAT, Scholastic Aptitude Test, exame de avaliação a que se submetem estudantes norte-americanos... Night School (o Supletivo americano) ... Surgeon General — Ministro da Saúde — ... Wall Street, o mercado financeiro de Nova York, ...

Outros exemplos de divergências podem ser a explicação, o decalque e a adaptação. Na explicação, os estrangeirismos podem ser suprimidos na tradução livre e substituídos pela sua explicação, caso seja necessário. O decalque, segundo a autora, consistiria na tradução literal de sintagmas ou tipos frasais da LO (língua original) na TLT (tradução literal).

Newmark (1981, 1988) categoriza dois tipos de decalque. Um deles é o decalque de tipos frasais, que envolve o empréstimo direto de estruturas frasais, enquanto o segundo tipo refere-se ao decalque de nomes de instituições, como ilustrado nos exemplos a seguir: (NEWMARK, 1988, citado em BARBOSA, 1990, p. 76)

a) decalque de tipos frasais

task force — força tarefa

textbook — livro texto

case study — estudo de caso

b) decalque de tipos frasais ligados a nomes de instituições

INPS — *National Institute for Social Welfare*

People's Republic of China — República Popular da China

E por último a adaptação. Este procedimento, descrito por Vinay e Darbelnet (1977) e por Vázquez-Ayora (1977) e comentado por Newmark (1988), é para Heloísa Barbosa

o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a tradução oblíqua (TLO) não existe na realidade extralinguística dos falantes da língua da tradução (LT). Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralinguística da LT (BARBOSA, 1990, p. 76).

Um bom exemplo oferecido por Vinay e Darbelnet (1977) que a autora cita é o seguinte:

he kissed his daughter on the mouth

il serra tendrement sa fille dans ses bras (citado em BARBOSA, 1990, p. 76)

Como comenta Barbosa, o “anglo-saxônico beijo que o pai dá à filha na boca é substituído pelo terno abraço em francês, já que na cultura dos povos falantes deste segundo idioma não existe o primeiro comportamento” (BARBOSA, 1990, p. 76).

O crítico literário franco-americano George Steiner¹², que embora não seja um teórico da tradução, também nos oferece uma contribuição valiosa para pensar a tradução de uma forma que esta não se prende às especificidades da transposição linguística. Steiner parte do princípio de que é impossível vivenciar em outro idioma a

¹² George Steiner (1929-2020), renomado crítico literário, ensaísta, filósofo e professor. Nascido em Paris, filho de pais judeus austríacos que fugiram da perseguição nazista, Steiner viveu uma vida marcada pela erudição e pelo cosmopolitismo.

mesma paixão estética vivida na língua original. Para o autor, o esforço da tradução deve focar em compartilhar, com os recursos da língua de destino, a paixão vivida, a estesia acionada na língua original. Se, segundo o autor, a tradução não pode transmitir integralmente a poesia, ao menos deve estender e transportar o sentimento, a vivência, a comoção, incluindo desafetos, dores e tristezas.

Steiner discute essa perspectiva em uma conferência intitulada "O que é literatura comparada" (1994), apresentada quando assumiu a cátedra de Literatura Comparada em Oxford. Nessa conferência, o crítico reflete sobre a literatura comparada a partir de três frentes. A primeira é a influência, sugerindo que os estudos de literatura comparada devem avançar além dessa sombra, ou seja, Steiner argumenta que a literatura comparada não deve ser limitada apenas ao estudo de como textos influenciam uns aos outros, mas deve buscar uma compreensão mais profunda e ampla das interações literárias em um contexto global: "A literatura comparada, para merecer o nome, deve ser muito mais do que uma justaposição de temas e influências"¹³ (STEINER, 1994, p. 4).

A segunda, a que nos interessa, é a tradução: "A tradução está no cerne da literatura comparada, não apenas como um exercício linguístico, mas como um ato cultural profundo" (STEINER, 1994, p.7). Abordada nos termos mencionados acima, Steiner enfatiza a importância da tradução não apenas como um ato linguístico, mas como um processo cultural que enriquece o entendimento entre diferentes literaturas e culturas. O autor vê a tradução não apenas como um ato de converter textos de uma língua para outra, mas como um processo cultural vital que facilita o entendimento entre diferentes literaturas e culturas. Assim, a tradução, para Steiner, é essencial para

¹³ No original: Comparative literature, to merit the name, must be much more than a juxtaposition of themes and influences.

a verdadeira prática da literatura comparada, pois permite o acesso e a apreciação de obras literárias em contextos variados.

Steiner aproxima o conceito de tradução ao conceito de intertextualidade ou mesmo de intermedialidade. De acordo com ele, a transposição da paixão e da experiência linguística de um lugar para outro pressupõe uma transubstanciação. Esse processo envolve tirar algo da substância da língua original e levá-lo para outra substância, que pode ser uma mudança de linguagem ou de meio. Assim, a substância que acessa essa paixão pode não ser apenas a língua portuguesa; pode ser também uma linguagem imagética, por exemplo. Assim, dentro dos estudos comparados, Steiner abre espaço para os estudos intermediáticos. Ele se refere a isso como substância, destacando a possibilidade de mudança não apenas de meio, mas de natureza da expressão.

Além disso, ele discute, na terceira frente, o conceito de "literatura mundial" (*Weltliteratur*¹⁴), proposto por Goethe, que abrange uma visão mais inclusiva e ecumênica da literatura, transcendendo fronteiras nacionais e culturais. Essa abordagem de Steiner sublinha a necessidade de um enfoque interdisciplinar e multicultural na literatura comparada, destacando a sua relevância contemporânea e o seu potencial para fomentar uma maior compreensão global através do estudo literário: "A noção de *Weltliteratur*, conforme Goethe a concebeu, sugere uma interação dinâmica entre tradições literárias que transcendem os limites de culturas e línguas individuais¹⁵" (STEINER, 1994, p.18).

¹⁴ O conceito de *Weltliteratur* foi introduzido por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no início do século XIX e descreve uma visão da literatura que transcende fronteiras nacionais e linguísticas. Goethe acreditava que a literatura deveria ser vista como um campo global interconectado, onde obras de diferentes culturas e épocas interagem e se influenciam mutuamente. Para ele, a literatura não estava restrita a uma única cultura ou idioma, mas era uma forma universal de expressão humana que unia diferentes contextos culturais e temporais.

¹⁵ No original: The notion of *Weltliteratur* as Goethe conceived it, suggests a dynamic interaction among literary traditions that transcend the limits of individual cultures and languages.

Outro estudioso, Paulo Rónai, em suas obras, *Escola de tradutores* (1952) e *A tradução vivida* (1975), concentra-se em publicar uma série de artigos sobre tradução. Conhecedor de muitos idiomas, Rónai¹⁶ coordenou a tradução para o português dos 89 volumes que compõem *A comédia humana*¹⁷, de Honoré de Balzac e, também, traduziu algumas obras brasileiras, em destaque *Memórias de um sargento de milícias* (1845), de Manoel Antônio de Almeida, para o francês, em edição de 1945, e *Mensagem do Brasil: poetas brasileiros contemporâneos* (1939) para o húngaro.

Logo no início da obra *Escola de tradutores*, no capítulo *Definições da tradução e do tradutor*, comenta os vários tipos de tradução: interlingual, intralingual, sociolinguística e intersemiótica, e destaca que aquela da qual vai tratar, é a interlingual. E, mesmo dentro dela, declara que as considerações de sua obra visam principalmente à tradução literária, “acendendo apenas acessoriamente às variantes científica, técnica, comercial, cinematográfica etc.” (RÓNAI, 1975, p. 16-17).

Segundo o autor, a tradução interlingual é muitas vezes pensada, pela maioria das pessoas, como uma atividade mecânica de substituição, uma por uma, das palavras de uma frase numa língua pelas equivalentes em outra. Na realidade, porém, as palavras, e até mesmo as frases, estão sujeitas a ambiguidades, e seu sentido depende das outras palavras e frases associadas a elas, o que faz da tradução uma atividade seletiva e reflexiva (p. 17-18).

Em relação à oposição entre tradução literal e livre, o autor mostra que “a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo” (p. 18-19).

¹⁶ Tradutor, revisor, crítico e professor húngaro naturalizado brasileiro.

¹⁷ No Brasil, foi publicada integralmente em dezessete volumes, entre 1945 e 1953, pela Editora Globo, de Porto Alegre, e reeditada entre 1989 e 1993, pela nova Editora Globo em ambas as ocasiões com orientação, introduções e notas de Paulo Rónai.

Conforme Rónai, o tradutor também precisa conhecer o idioma que traduz, percebendo as “armadilhas” da língua, que não permitem a tradução ao “pé da letra”. Por fim, outro ingrediente indispensável é saber discernir um termo mais adequado do que outro, ponto necessário para perceber quando os dicionários não resolvem uma dúvida; quando a solução adotada não conseguiu transmitir a mensagem proposta no idioma estrangeiro, ou ficou ambígua, na língua-alvo; quando é necessária uma nota ou explicação suplementar; quando se deve ser mais livre ou mais literal. Rónai sugere que é então que “os nossos cursos de tradução poderiam vir em auxílio de seus alunos pelo comentário e análise de traduções já publicadas, apontando os casos onde a sua falta resultou em prejuízo” (p. 27-29). O autor alerta para o que ele chama de “as armadilhas da tradução”, segundo ele, essas provêm da fé na existência autônoma das palavras, na convicção de que cada palavra de uma língua corresponde a outra noutra língua, o que não acontece na realidade, pois cada palavra só tem sentido na frase e contexto em que está inserida (p. 34-35). Há ainda que cuidarmos com o que Rónai chama de “instinto etimologizador”, pois pode até nos ajudar a compreender o sentido das palavras e até a adivinhar o significado de uma palavra estrangeira, mas pode causar confusões, já que cada língua evolui de maneira diferente (p. 35-36). Uma das consequências dessa evolução autônoma das línguas é a polissemia, que faz com que uma palavra tenha vários equivalentes conforme o contexto. Assim, o correspondente mais comum de uma palavra geralmente não pode ser usado em todas as situações que ela pode. Além disso, o tradutor pode, ao traduzir uma palavra estrangeira com dois correspondentes na língua da tradução, ser levado a traduzi-la sempre pela forma mais parecida, ficando ameaçado de nunca usar a mais rara, que é uma riqueza da sua própria língua (p. 36-37).

Consideramos também a necessidade de compreender os falsos cognatos, que são palavras parecidas em dois idiomas, mas com sentidos diversos, podendo

mesmo ser palavras de origem comum cujo sentido se distanciou por sofrerem evoluções semânticas diferentes, ou mera coincidência, quando duas palavras de origem totalmente diversas evoluem para uma forma parecida.

Outra questão a ser considerada na tradução são os homônimos existentes em cada língua, os quais as estilísticas distinguem entre etimológicos, “palavras de origem diferente, às quais o acaso das mutações fonéticas acabou conferindo pronúncia e, frequentemente, grafia idênticas ou semelhantes”, e semânticos, “apenas casos de polissemia, mas em que o indivíduo falante já não sente as duas acepções de uma só palavra”. Ambos representam fonte de problemas e confusões para o tradutor, e de trocadilhos para os nativos (p. 40-41).

Os parônimos — palavras de mesmo radical, mas prefixo ou desinência diferente, ou ainda palavras semelhantes com sentido completamente diferente — representam problemas para o tradutor, ainda mais o segundo, pois a confusão pode vir já no original (p. 44-45).

Também os sinônimos apresentam dificuldade na tradução, já que não existem sinônimos perfeitos, intercambiáveis em todos os enunciados possíveis. Assim, o tradutor precisa “ponderar a escolha de cada vez que para um termo estrangeiro existirem dois ou três equivalentes no seu idioma”, e no caso de haver “abundância de sinônimos para determinada noção nas duas línguas, o bom tradutor procurará determinar o matiz, o sabor, a aura social daquele que figura no original para transportá-lo em sua língua” (p. 45).

Também constituem problemas as holófrases, “palavras que exprimem noção peculiar a um idioma”. Sua tradução só é possível pelo recurso a circunloquções extensas. Rónai acrescenta que “quando o tradutor faz questão de ressaltar que no original se trata de noção expressa por meio de uma palavra só, usará hifens” (p. 45). Em sentido lato, também são chamadas de holófrases “palavras que designam noções

peculiares a uma civilização, sem correspondente nos demais ambientes culturais”, impossíveis de traduzir por circunlóquios, pois eles não exprimiriam todo o seu conteúdo complexo. Geralmente essas palavras acabam sendo incorporadas pelos idiomas cultos na sua forma original (p. 45-48).

Rónai comenta ainda sobre os nomes próprios, palavras destituídas de significado, mas que podem ter, na literatura, um forte valor conotativo. Não existe uma regra geral para sua tradução, mas o autor recomenda o uso de notas em certos casos em que o nome tem relação com o caráter da personagem; recomenda a não tradução de hipocorísticos¹⁸ e apelidos carinhosos, mas a versão dos nomes próprios usados metaforicamente como nomes comuns (Tizio, Caio e Sempronio, no italiano, ou Fulano, Sicrano e Beltrano, no português). No geral, recomenda atenção ao lidar com os antropônimos¹⁹, em especial os da antiguidade, geralmente naturalizados (p. 50-52).

E, por fim, o autor aborda a tradução de metáforas. Divide-as em dois tipos: as consagradas, empregadas sem que o falante se lembre do sentido primitivo das palavras que as compõem, e as passageiras, criadas pelo falante ou escritor. Quanto a essas últimas, seria conveniente traduzir literalmente, nas primeiras seria melhor substituir por outra locução igualmente figurada, embora com elementos diferentes, na língua da tradução. Quando, entretanto, não é possível encontrar uma expressão de igual teor, pode-se traduzir a metáfora pela sua explicação e, pelo método da compensação, empregar uma locução figurada assim que possível para não empobrecer o texto (p. 55 - 58).

¹⁸ Palavra cuja formação fonética tem o objetivo de suavizar ou atenuar o som da palavra de que se origina. Um hipocorístico pode ser também uma palavra derivada de um nome próprio, adotada com propósitos de diferenciação por intimidade, geralmente utilizado por parentes ou amigos.

¹⁹ Nome de batismo; nome próprio de pessoa ou de ser personificado.

Rónai conclui que o problema das metáforas “lembra-nos mais uma vez que não estamos traduzindo palavras, mas sentenças” (ou até parágrafos ou textos, poderíamos acrescentar). Afirma, então, que “o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada” (p. 58).

A língua escrita também tem recursos acessórios além das palavras, como os sinais de pontuação, e o autor alerta que os sinais tipográficos podem mudar de sentido conforme o país. Um exemplo citado por ele é a omissão da vírgula em enumerações no italiano, segundo ele “ainda frequente apesar de os gramáticos a desaconselharem”. No entanto, Rónai ressalva que “(...) quando um autor adota pontuação pessoal, divergente da em geral adotada, o bom tradutor tentará conservar essa particularidade em sua versão” (p. 60-62 e 68-70). Também observa que o uso de maiúsculas e minúsculas pode ter intenções que o tradutor precisa saber descobrir.

Muito interessante, e geralmente negligenciado em outras obras, é o que o autor chama de “citações disfarçadas”, consequência da intertextualidade²⁰ (p. 62 - 66):

Cada obra é o último elo de uma longa evolução e, de certa maneira, é baseada em todas as obras anteriores da mesma literatura. Eis porque, em línguas cujo uso culto possui longa e forte tradição, como, por exemplo, o inglês e o francês, mesmo textos não-literários, desprovidos de ênfase, e até textos de caráter técnico, científico ou comercial, são entremeados de reminiscências literárias, não distinguidas por nenhum sinal especial dentro da página impressa. Por fazerem parte da memória nacional, tais sentenças e versos têm forte carga afetiva, que desaparece se o tradutor os servir a seus leitores sem qualquer advertência, nem um par de aspas sequer. (RÓNAI, 1975, p. 62-63)

²⁰ Notamos isso em diversos poemas, aqui traduzidos, inspirados “livremente” no mito de Ícaro, como só a menção no título, ou ainda uma tênue lembrança às asas, ao voo ou à queda.

Sobre a tradução de poemas, importante para o desenvolvimento desta pesquisa, Rónai também tem algo a dizer. Ele a considera mais assimilável à arte que à técnica, tendo por isso dificuldades e falácias que “ultrapassam as da tradução em prosa”. Entretanto, “mais ou menos conscientes das dificuldades da sua tarefa, os tradutores sabem ser impossível salvar todos os valores do original e por isso sempre consentem em sacrificar alguma coisa” (p. 117-118).

Assim, também adotamos de mesmos critérios: nas traduções propostas nessa pesquisa privilegiou-se a técnica em detrimento da arte, ou seja, buscou-se muito mais a compreensão do poema do que uma aproximação à sua forma, com sílabas poéticas, rimas etc., pois, como Rónai, consideramos impossível manter tudo da versão primeira de um poema.

Para ilustrar as dificuldades e a variedade de posicionamentos dos tradutores, Rónai faz uma comparação de onze traduções de três versos da *Eneida* (30 a.C.), de Virgílio, escolhidos aleatoriamente. Nessas comparações, o autor evidencia vários aspectos relacionados à tradução, como ajustes vocabulares, adequação ao público leitor e à época da tradução, entre outros.

Escolhi ao acaso, *ad aperturam libri*, três versos do IV livro da Eneida, sem brilho particular nem significação excepcional dentro do conjunto, e alinhei ao lado onze traduções diferentes para dar ideia não tanto dos escolhos entre os quais o tradutor de poesia tem de navegar como da maneira por que cada versão reflete a atmosfera e as tendências da época em que nasceu. (RÓNAI, 1975, p.118)

Na versão de Virgílio (Eneida, Livro IV, v. 90-92):

*Quam simul ac tali persensit peste teneri
Cara Jovis conjux, nec famam obstare furori,
Talibus aggreditur Venerem Saturnia dictis.*²¹

²¹ Tão logo Juno percebeu o engano por meio de tal artifício / A cara consorte de Júpiter, nem a reputação obstou à sua fúria, / Com tais palavras Saturnia [Juno] aborda Vênus.

Segundo Rónai, o trecho apresenta características do estilo latino, iniciando com o uso do pronome relativo "quam" para reforçar a coesão narrativa. Destaca-se a dispersão de palavras, contrariando a prática vernácula de mantê-las próximas. No estilo épico, atribuem-se vários nomes a uma mesma personagem, como Juno, referida como esposa de Júpiter e filha de Saturno. O uso dos termos "pestis" e "furor" para descrever o amor, comuns em Virgílio, sugere um desfecho trágico (p. 118).

Sobre a primeira tradução do poeta, feita pelo crítico literário e dramaturgo inglês John Dryden:

*But when imperial Juno from above
Saw Dido fetter'd in the chains of love,
Hot with the venom which her veins inflam'd,
And by no sens of shame to be reclaimed,
With soothing words to Venus she begun.*²²

Rónai afirma que

Aquelas duas palavras — “pestis” e “furor”—, de um realismo tão vigoroso, faltam nessa versão de Dryden que, substituindo-as pelos “grilhões de amor” — *chains of love* —, enfraquece bastante a passagem e lhe dá um sabor galante. O adjetivo *soothing* (apaziguador, brando) contribui também para suavizá-la. E, por fim, o desaparecimento dos dois *apelidos* de Juno elimina a ideia das graves consequências que poderia ter uma recusa de Vênus. (RÓNAI, 1975, p.120)

A segunda tradução, agora em francês, do poeta Jacques Delilie, conforme Rónai, suaviza o texto ao omitir os elementos repetitivos. Nele, observamos termos do vocabulário metafórico do amor, como "transports", "ardeur", "embraser", e "gloire", tão comuns nos salões da época, os quais também influenciaram a tragédia francesa

²² Mas quando a imperial Juno lá do alto/
Viu Dido acorrentada nas correntes do amor,
Ardendo com o veneno que inflamava suas veias,
E sem nenhum sentido de vergonha para ser reprimida,
Com palavras tranquilizadoras ela começou a falar com Vênus.

do século XVII. É provável que o trecho causasse uma impressão mais impactante nos leitores franceses da época do que em nós, para quem ele pode parecer enfraquecido e excessivamente ornamentado (p.120):

*Dès que Junon a vu de ses transports naissants
L'ardeur contagieuse embraser tous les sens
Et de ce qu'elle doit à son peuple, à sa gloire,
Sa foile passion étouffer la mémoire,
Elle aborde Vénus et lui pane en ces mots.²³*

Na versão italiana, de Annibal Caro, ao adotar a forma de verso branco, a composição mantém uma proximidade maior com a força dos versos latinos. Embora um dos atributos de Juno e um dos sinônimos patológicos para a palavra amor não sejam alterados, o trecho torna-se mais denso devido aos três *enjambements*, à inversão no quarto verso (com a anteposição do objeto ao verbo) e à expressão "n cotal guisa, rípio", palavras evidentes que são inseridas no verso para preencher a métrica. Essa passagem evoca demasiadamente a solenidade pesada do teatro italiano de Alfieri e de seus contemporâneos (p. 120):

*Vide da l'alto la Saturnia Giuno
li furor di Didone, e tal che fama
E rispetto d'onor non piú l'affrena,
Onde Venere assaise, e 'n cota! guisa
Disdegnosa le disse.²⁴*

A tradução em espanhol feita por Miguel Antônio Caro, ao evitar aumentar o número de versos, comprometeu-se com a qualidade das rimas. Isso o levou a

²³ Assim que Juno testemunhou o surgimento de seus arrebatamentos/ A chama contagiosa incendiando todos os sentidos/ E, esquecendo o que deve ao seu povo e à sua glória,/ Decidiu sufocar a memória de sua paixão desenfreada/ Ela se dirige a Vênus, expressando-se nestas palavras.

²⁴ Do alto, vê, ó Saturnina Juno,/ A fúria de Dido, tal que nem fama/ Nem respeito por honra a detêm mais,/ Então, Vênus, suficientemente enfadada,/ Lhe disse de maneira desdenhosa.

introduzir uma paráfrase para "la que al lado reina de Jove", acrescentando uma inversão e utilizando o adjetivo comum "infelice", ao passo que suavizou os termos "peste" e "furor" para simplesmente "amor". A duplicação do verbo em dois planos de tempo, "havisto" e "ve", também carece de justificação (p.118):

*La hija de Saturno, ia que ai lado
Reina de Jove, ha visto a la infelice,
Ve que ai amor immoia ya ei cuidado
De su fama, y a Venus llega, y dice.²⁵*

Na versão alemã de Johann Heinrich Voss, a única entre as apresentadas a manter aproximadamente o hexâmetro, embora siga a prática alemã baseando-se não na quantidade de sílabas, mas na acentuação, tampouco se mostra bem-sucedida. Uma inversão violenta no primeiro verso, com a omissão do sujeito, um *enjambement*²⁶ desajeitado, a exclusão de um artigo e de dois adjetivos possessivos, além do uso de palavras prosaicas como "jetzo" e "soicherlei", com um toque de artificialidade, conferem à passagem uma atmosfera pesadamente prussiana. Além disso, devido à redação desajeitada, o leitor pode erroneamente interpretar que a esposa de Júpiter e Saturnia são duas pessoas distintas (p. 121):

*Ais von soichem Verderb sie bewilliget sahe die Gattin
Jupitens und dass sogar nicht Leumund stt den Wahnsinn,
Naht mit soicherlei Rede Saturnia jetzo der Venus.²⁷*

Manuel Odorico Mendes, erudito tradutor de Virgílio, conhecido por traduzir toda a obra do poeta em decassílabo sem rimas, ganhou fama como um audacioso

²⁵ A filha de Saturno, que ao lado/ Rainha de Júpiter, viu a infeliz,/ Percebe que o amor desmedido já prejudicou/ Sua reputação, e se aproxima de Vênus e diz.

²⁶ Ruptura de uma unidade sintática no final de uma linha ou entre dois versos. É um contraste em comparação com o fim de frase, em que cada unidade linguística corresponde a uma única linha, a uma cesura, em que a unidade linguística termina no meio da linha.

²⁷ Ao ver tal perdição advir dela, a esposa/ de Júpiter, e que até a reputação não contém a loucura,/ A Saturnina se aproxima da Vênus com tais palavras agora.

criador de neologismos. Uma exemplificação de suas inovações pode ser encontrada na palavra "persentiu", a qual, de acordo com sua prática, é defendida em uma explicação no final do canto, justificando-a "por ser necessário expressar uma ideia diferente daquela dos verbos simples e compostos de 'pressentir'. A preposição indica que Juno percebeu imediatamente pelos sinais." Em elogio ao sábio maranhense, é digno de nota que ele soube preservar as palavras dramáticas "peste" e "furor", assim como os dois nomes de Juno, sem causar confusão. No entanto, é lamentável que ele não tenha evitado a expressão "deste jeito" (p. 122).

Tanto que a persentiu da peste iscada,
sem a fama ao furor obstar, Satúrnica,
Cara esposa de Jove, deste jeito
Comete a Vênus.

A tradução em prosa, bem mais moderna e bastante apurada, de Leopoldo Pereira sacrifica alguns elementos e altera de leve outros ("empeçonhada de tal veneno"):

Quando Juno, esposa de Júpiter, a viu empeçonhada
de tal veneno e que não a continha mais o cuidado de
seu nome, com estas palavras se dirige a Vênus.

Em uma tradução mais recente, David Jardim Júnior abranda "peste" em "desgraça" e adota uma construção que, como na tradução de Voss, desidentifica a esposa de Juno e Satúrnica. As mudanças de ambos se justificam menos que as de Manuel Odorico Mendes por não serem escusadas por exigências de rima ou de ritmo. (p. 122).

*Quando a esposa querida de Júpiter a viu presa de tal
desgraça, sem que seu renome lhe obstasse o delírio,
assim falou a Vênus a filha de Saturno.*

Em sua versão bilíngue, Maurice Rat sintetiza todos os elementos do original, menos o ritmo. (p. 123)

Dès que l'épouse chérie de Jupiter la vit en proie à
une telle peste, sans que sa renommée refrênât sa
fureur, la fille de Saturne s'adresse à Vénus en ces termes.²⁸

Segundo Rónai, o escritor André Bellessort foi mais feliz em sua tradução destinada à famosa coleção *Les Belies Lettres* (1936), pondo fim à duplicidade das designações de Juno, e soube ser bem mais claro ao traduzir fama por “le souci de sa gloire”, além do que logrou eliminar um imperfeito do subjuntivo, tempo verbal considerado feio pelos apreciadores de poesia na França. (p. 123)

*Dès que la chère épouse de Jupiter, la Saturnienne,
vit de quelle peste Didon était possédée et que le
souci de sa gloire n'entravait passa fureur d'aimer,
elle se tourna vers Vénus et lui dit.*²⁹

O escritor Pierre Kios Sowski demonstra empenho em preservar a estrutura latina, inclusive os padrões gramaticais mais exclusivos, tais como o relativo de ligação e o esquema do acusativo com infinitivo (...) (p. 123)

Lorsque elle sentit par un mal si funeste possédée,
L'épouse chérie de Jupiter, ni même de son renom
le souci s'opposer à sa fureur,
la Saturnienne aborde Vénus dans ces termes.³⁰

²⁸ Assim que a esposa querida de Júpiter se viu presa/ a uma praga tal, sem que sua reputação contivesse sua/ fúria, a filha de Saturno dirigiu-se a Vênus nestes termos.

²⁹ Assim que a amada esposa de Júpiter, a Saturnina,/ viu a que terrível praga Dido estava sujeita e que/ a preocupação com sua glória não refreava sua fúria de amar,/ ela se voltou para Vênus e lhe disse.

³⁰ Quando ela se sentiu possuída por um mal tão funesto,/ A esposa querida de Júpiter, nem mesmo a preocupação/ com sua reputação opôs-se à sua fúria,/ a Saturnina aborda Vênus nestes termos.

Por fim, o autor trata, segundo ele, da falácia mais frequentemente comentada da tradução, a fidelidade. O que geralmente se espera de um tradutor é que ele seja fiel ao sentido do original. Mas, como foi visto no início do livro, uma palavra, ou mesmo uma frase inteira, pode ter vários sentidos, conforme o contexto. Apesar de muitos teóricos terem tentado definir a molécula mínima de um texto que deveria ser traduzida fielmente (*unit of utterance*, unidade de expressão), nunca chegaram a um acordo quanto à sua extensão. Rónai repete sua opinião de que o tradutor mais fiel seria aquele que conseguisse esquecer as palavras da mensagem original e depois se lembrar de seu conteúdo para reformulá-la na sua própria língua.

Claro, a sua mente recortaria a mensagem em parcelas curtas para poder fixá-las, parcelas desiguais que seriam ora uma palavra só, ora uma frase, ora um parágrafo. E para a mensagem ser compreendida, ele trataria de conformá-la o mais possível aos usos, hábitos e regras de sua própria língua. (RÓNAI, 1975, p.125-128)

Assim, ao tratar da questão da tradução de poemas, introduzida no capítulo anterior, Rónai mostra que existem diferentes tendências: os que defendem a tradução da poesia em prosa — tendência adotada por nós nesta pesquisa —, para maior compreensão do sentido, e os que defendem uma recriação artística do poema traduzido, sem se prender apenas ao sentido. As duas correntes têm suas variantes. O autor exemplifica o que se pode perder na tradução por meio de um *rubai* de Fitzgerald, dos poemas “Repouso” de Henriqueta Lisboa, “Roma” de Cecília Meireles, “Poema de sete faces” de Drummond e em algumas quadras de Fernando Pessoa (p. 129-139).

O autor ressalta ainda, antes de iniciar sua vasta exemplificação, que “não seria difícil demonstrar como traduções canhestras podem prejudicar a mensagem de um poema (p. 130).

Rónai comenta sobre a resistência do material (poemas), resistência essa também percebida por nós durante o extenso trabalho de tradução a que nos propusemos — em diversos momentos nos ocorreu a dúvida de como melhor traduzir um termo, um verso, uma estrofe completa; em resposta a isso, optamos por priorizar a mensagem, por entendermos ser esta o que havia de mais importante, mesmo que para isso tivéssemos que perder a qualidade rítmica, rimas, aliterações / assonâncias ou até mesmo alguma figura de linguagem / pensamento. Esperamos que, ao disponibilizar em notas de rodapé o mesmo poema em seu idioma original, essas “perdas” possam ser recuperadas, de certa forma, quando somadas às análises de algum desses aspectos que possam vir a nos chamar a atenção.

Como é sabido, a bibliografia de poema que se utilizaram do mito de Ícaro é bastante extensa, e atravessa dezenas de séculos. Portanto cabe buscar, em ordem cronológica, essas obras e as traduzir. Para isso, adotaremos a divisão feita pelo professor Achim Aurnhammer na coletânea *Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann* (2008): I. Dédalo e Ícaro na Antiguidade; II. Pecador, herói, amante. Ícaro no Renascimento e no Barroco; III. Artistas e mártires. Ícaro do Clássico ao Clássico Moderno; IV. Rebeldes e Inovadores. Ícaro do Expressionismo à Segunda Guerra Mundial; V. Utópicos; VI. Apêndice: Nenhum arado fica parado por causa de um homem. A queda de Ícaro, de Pieter Brueghel, e seus poetas. Analisando, principalmente, esses últimos, visto que através da écfrase realizam um interessante diálogo intermediário com a pintura Paisagem com a queda de Ícaro, de Pieter Brueghel.

2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ÉCFRASE E POEMAS VISUAIS

Em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994), Walter Benjamin reflete sobre como os meios técnicos de reprodução ofuscaram a “aura” da obra de arte, fazendo com que esta viesse a perder sua “singularidade”, “autenticidade” e “unicidade”, ou seja, seu *hic et nunc*³¹, e com essa função alterada, estaria apta a recepcionar o valor de exposição, ligado à massa, ao grande público, pela sua própria capacidade de reproduzir-se tecnicamente, e desta forma pronta a cumprir uma função política, só possível através da substituição do seu valor de culto (*Kultwert*) pelo valor de exposição (*Ausstellungswert*).

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1994, p.167)

Compreendemos a tradução de poemas dentro dessa esfera apontada por Benjamin, uma vez que traduzido, de forma intralingual, o poema resultante perde sua singularidade, visto que muitos aspectos formais se deterioram nesse processo: rimas, aliterações, assonâncias e até mesmo a métrica. Quando se toma de uma tradução, acaba-se por atualizar não somente o vocabulário — aproximando a obra aos leitores contemporâneos — mas também atualizando seu significado para um novo público. Dessa forma, nessa relação intermediária entre obra primeira e traduções resultantes, o que se tem de mais importante, no nosso entender, é o valor de exposição da obra, que se torna mais acessível e revigorada, tendo novas possibilidades de uso e de

³¹ *Hic et nunc* é uma expressão latina que significa literalmente "aqui e agora". Pertence ao Existencialismo, doutrina filosófica que tem ênfase na liberdade, ao mesmo tempo em que ressalta a responsabilidade de cada um.

interpretação pelo público leitor.

Em “Intermedialidade” (2011), o teórico Claus Clüver aponta que

(...) a tradução, digamos, de um poema para outra língua é uma substituição linguística total, utilizando as possibilidades na nova língua para reproduzir o sentido e os efeitos do texto-fonte. Uma comparação dos dois textos vai mostrar como o tradutor interpretou o original e quais características do texto-fonte foram preservadas ou (necessária ou voluntariamente) modificadas.

Nesse sentido, fazemos uso dessa afirmação ao compreender que as novas traduções, aqui propostas, se servirão de aspectos técnicos e estéticos necessários para a tradução dos poemas para a Língua Portuguesa. Esses aspectos estarão muito mais relacionados à compreensão dos poemas do que a sua estrutura formal, como rimas e métricas, uma vez que entendemos ser, em certa medida, impossível as manter conforme a obra primeira (poema em língua estrangeira).

Em *Palimpsestos* (2010) Gerárd Genette postula que

Uma variante mínima do provérbio *traduttore traditore*³² concede à poesia e nega à prosa o glorioso privilégio da intraduzibilidade. A raiz desta vulgata mergulha na noção mallarmeana de “linguagem poética” e nas análises de Valéry sobre a “indissolubilidade” em poesia do “som” e do “sentido”. Levando em conta uma obra que ele tratava (severamente) como uma tradução em prosa dos poemas de Mallarmé, Maurice Blanchot já anunciava há algum tempo esta regra de intraduzibilidade radical: “A obra poética tem uma significação cuja estrutura é original e irredutível... A primeira característica da significação poética é que ela se liga, sem possibilidade de mudança, à linguagem que a manifesta. Enquanto que, na linguagem não poética, sabemos que compreendemos a ideia que o discurso nos apresenta quando podemos exprimi-la sob formas diversas, tornando-nos mestres nela a ponto de liberá-la de toda linguagem determinada, ao contrário, a poesia exige para ser compreendida, uma aquiescência total da forma única que ela propõe. O sentido do poema é inseparável de todas as palavras, de todos os movimentos, de toda a entonação do poema. Ele existe apenas neste conjunto e desaparece à

³² Provérbio italiano que significa que o tradutor é traidor. Em um sentido mais teórico quer dizer que toda a tradução não corresponde exatamente ao sentido original de um texto.

medida que se tenta separá-lo da forma que ele recebeu. O que o poema significa coincide exatamente com aquilo que ele é...". (GENETTE, 2010, p. 31-32).

Assim como Genette, compreendemos a intraduzibilidade do poema, visto que “traduzir é trair”, é uma busca pelo sentido e não pelo vocábulo. No processo tradutório sempre haverá perdas e ganhos; as perdas relacionam-se ao processo estético (rimas, métrica, sonoridade etc.), os ganhos relacionam-se à compreensão e à interpretação que o tradutor dá ao poema para o seu leitor, a quem a tradução apresenta mais significado do que na versão “original” — para o leitor a tradução é a obra em si, podendo até desconhecer a versão anterior, o que lhe satisfaz é o acesso a ela, facilitado pela tradução.

Um poema traduzido é um palimpsesto no sentido em que deriva de uma obra anterior, “raspado” para se escrever outro, não igual, mas diferente.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 1982, p.1)

Sobre a tradução, Genette afirma que, de forma intermediática, esta é

A forma de transposição mais evidente, e com toda a certeza a mais difundida, consiste em transportar um texto de uma língua para outra: esta é evidentemente a tradução, cuja importância literária não é muito contestável, seja porque é necessário traduzir bem as obras-primas, seja porque algumas traduções são elas próprias obras-primas. (GENETTE, 1982, p.29)

Já no campo da intermedialidade, quanto à écfrase, conceito que pretendemos adotar na análise dos poemas traduzidos nesta pesquisa, Álvaro Cardoso Gomes em

seu artigo “Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis”, 2014, p.1) aponta que “etimologicamente, a palavra *ekphrasis* (do grego ek, “até o fim”) e phrazô, (“fazer compreender, mostrar, explicar”) pode ser definida como “a ação de ir até o fim”.

O termo *écfrase*, mais adiante, aproximadamente no século III d. C., passa a ter o sentido genérico de “descrição” (CASSIN, 1955, p.680 citado em GOMES, 2014, p.1), que, de acordo com Françoise Desbordes, apresenta as seguintes características:

[...] faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina. O estilo será adaptado ao assunto, e, sobretudo, se aplicará a colocar sob os olhos do auditório aquilo de que se fala – os retóricos chamam esta qualidade de *enargeia*, evidência em latim. (DESBORDES, 1996, p.135 citado em GOMES, 2014, p.1)

Conforme Gomes (2014), é importante destacar que, ao longo do tempo, o conceito inicial da *écfrase* foi enriquecido com uma camada mais específica, que delinea a verdadeira essência da prática da *écfrase*. Em vez de se limitar à mera descrição, que pode ser vista como uma representação do mundo natural através da enumeração de seres e objetos, a *écfrase* passa a adquirir um sentido mais restrito, porém mais profundo: torna-se uma forma de descrição na qual a expressão verbal busca equiparar-se à expressão não verbal, utilizando recursos retóricos que mimetizam as técnicas empregadas pelos pintores na composição de suas obras.

Em seu sentido mais específico, na *écfrase*, segundo Massaud Moisés (2004), o poeta por meio da linguagem verbal, procura imitar os procedimentos pictóricos:

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio latina* e

a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição. (MOISÉS, 2004, p.135-136)

Assim, percebemos que a *écfrase* sofreu uma mudança de significado desde a antiguidade até a atualidade. Nos estudos literários contemporâneos refere-se à descrição de obras de arte. Trata-se, portanto, de um fenômeno intermediário entre a literatura e as artes visuais, sendo esta última o objeto de referência da primeira.

Gisbert Kranz é outro pesquisador de poemas visuais na Europa, especialmente na Alemanha. Ele definiu uma base teórica abrangente que tornou mais fácil classificar até que ponto um poema se relaciona com uma obra de arte e que interpretações adicionais ele pode ser capaz de alcançar. Sua teoria de classificação de poemas visuais é a mais amplamente reconhecida na teoria literária. Seus primeiros estudos podem ser encontrados em “Das Bildgedicht in Europa” (1973), onde aborda o que considera ser uma “área temática injustamente negligenciada” (KRANZ, 1973, p.12).

Kranz viria a sedimentar a teoria sobre poemas visuais em sua edição de dois volumes “Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie”, de 1981. Nessa obra, além de uma lista muito detalhada de todos os poemas visuais europeus que catalogara no segundo volume, apresenta no primeiro as suas considerações teóricas e resultados sobre possíveis parâmetros de estudos teóricos. Esta classificação é brevemente explicada a seguir para apresentar os termos técnicos utilizados na análise dos poemas visuais.

Segundo Kranz, um poema visual pode alcançar vários objetivos. Primeiro ele menciona a transposição. Neste, estruturas ou procedimentos das belas-artes são

imitados por meios linguísticos (Kranz, 1981, p. 24). Por exemplo, uma pintura muito simétrica pode ser transposta por uma estrutura de estrofes igualmente uniforme.

Kranz não dá quaisquer instruções explícitas sobre quais meios de poesia e linguagem são equivalentes aos das artes visuais. “Mas o que é crucial na transposição é que as estruturas essenciais da obra visual sejam preservadas no poema visual e sejam reconhecidas pelo leitor.” (Kranz, 1981, p. 33). A intenção do autor e do artista é a mesma. Exemplos claros desse tipo de performance são principalmente os poemas pictóricos (*Figurengedichte*), que também são capazes de imitar a arte abstrata. Mesmo que não seja mencionado por Kranz, pode-se afirmar que o reconhecimento só pode ser alcançado se o destinatário do poema estiver familiarizado com a obra de arte correspondente.

A suplementação representa uma forma completamente diferente, Kranz entende que é a adição de elementos que não podem ser representados nas artes visuais, como movimento, linguagem, música ou perfume. “Ele (ou seja, o poema visual) acrescenta uma nova dimensão à imagem e articula o que está latente, mas silencioso na imagem”³³ (p. 50). Portanto, a suplementação é antes um suplemento que pode apoiar o efeito da obra de arte, mas não precisa.

Kranz distingue entre três tipos dessa forma de performance de poema-imagem. O primeiro complementa a imobilidade da imagem reproduzindo a passagem do tempo”. Enquanto uma obra de arte deve selecionar um momento o mais sucinto possível, que permita adivinhar brevemente a situação geral antes e depois, a literatura é capaz de representar todo o curso das ações e dos movimentos como forma de temporalidade.

O segundo tipo de suplementação complementa o sentido da visão, que só

³³ No original: Es [d.i. das Bildgedicht] fügt dem Bild eine neue Dimension hinzu und artikuliert, was im Bild latent, aber stumm ist.

pode ser abordado através das artes visuais, com outros adicionais. Isso inclui principalmente a acústica por meio da fala ou de outros sons e tons, mas todos os outros sentidos também podem ser representados no poema ilustrado, como paladar, olfato e tato (p. 54). Ao reproduzir um monólogo interior, é ainda possível transmitir pensamentos e sentimentos (p. 61).

O tipo final de complementação, conforme Kranz, envolve a “consideração do contexto de vida” (p. 65). Para um poema visual, é possível fornecer informações sobre o meio ambiente, a visão de mundo, o contexto histórico e político da época em que a obra de arte foi criada. Essa expressão refere-se à prática de levar em conta o contexto ou as circunstâncias da vida de uma pessoa ao analisar ou compreender uma obra de arte, texto ou situação. Em contextos literários ou críticos, isso significa considerar não apenas a obra em si, mas também o ambiente, a cultura, as experiências pessoais e as influências do autor, bem como o contexto histórico, social e político em que essa foi produzida. Essa abordagem busca enriquecer a compreensão e interpretação, reconhecendo a interconexão entre a vida do autor e sua criação artística.

Gross (2011) vê a suplementação como a principal conquista das obras literárias que se relacionam com as das artes visuais: “A ekphrasis baseia-se na capacidade dos signos linguísticos de gerar imagens na imaginação do destinatário, mas ao mesmo tempo de ir além das limitações de o meio pictórico de representação.” (GROSS, 2011, p. 106)

Ainda em Kranz (1981) outra conquista dos poemas visuais é a associação. Isso significa que certas imagens familiares ao autor são evocadas ao olhar para a obra de arte. Geralmente representam simbolismos bem conhecidos, mitos ou histórias antigas, mas também podem ser de natureza pessoal ou mesmo política (p. 86). Estes então aparecem no poema ilustrado correspondente. Neste caso, a

intenção do autor do poema não precisa ser a mesma da obra de arte original e do seu criador (p. 155).

Durante a interpretação, o autor do poema visual interpreta certos motivos da imagem com a ajuda de conhecimentos prévios sobre simbolismo, história e mitos conhecidos (p. 100). A distinção entre associação e interpretação não é muito clara em Kranz. O que parece ser importante para o autor é que o conhecimento prévio tem de ser ativado durante a interpretação, mas não durante a associação. Explicar esse conhecimento facilita a compreensão da pintura.

Outra forma de performance apontada por Kranz (1981) é a provocação, que recria o efeito da obra de arte no espectador. O sentido da visão provoca sensações de todos os tipos que podem influenciar o observador. Isso também encontra seu caminho no provocativo poema ilustrado.

A concretização, conforme Kranz, refere-se ao processo de transformação da abstração em algo tangível e palpável na poesia concreta. Essa corrente literária, surgida principalmente no Brasil na década de 1950, buscava romper com as formas tradicionais de poesia, explorando novas possibilidades de expressão por meio da materialidade das palavras e da disposição gráfica dos elementos textuais. Como nos poemas concretos abaixo:

P	O	M	B	A
O	M	B	A	P
M	B	A	P	O
B	A	P	O	M
A	P	O	M	B

No poema “Pomba” (1953), Augusto de Campos utiliza-se da disposição visual das letras para representar a forma de uma pomba voando. As letras formam as asas e o corpo da pomba, criando uma imagem visualmente evocativa.

O T E A T R O
 E A R O
 A R
 T O
 R R
 O T
 R A
 E T
 A E
 T O
 R

Já no poema “O teatro da natureza” (1956), de Décio Pignatari, as palavras são dispostas de forma a criar uma imagem que remete a um teatro. A disposição espacial das letras sugere a presença de um palco, assentos para o público e até mesmo cortinas.

Kranz (1981) enfatiza a importância da concretização como um dos princípios fundamentais desse movimento. Para ele, a poesia concreta não apenas transmite significado por meio do conteúdo semântico das palavras, mas também através de sua apresentação visual e formal.

Encontramos, também, nesta pesquisa, um poema concreto em que a simulação da queda da queda de Ícaro é representada figurativamente na extensão da página, trata-se do poema *Picasso*, de Manuel Kneepkens:

Picasso (s/d) — Manuel Kneepkens (1942-)

O Minotauro é um mentiroso de Creta

Pode perguntar a Pablo Picasso

ele assina embaixo!

Creta, onde o sol queima/ as barbas das pessoas risonhas, ébrios amantes,

[exuberante!]

E também, perto da costa

uns sobre os outros dão cambalhotas

os golfinhos, os bons companheiros

do Mediterrâneo, catadores de esponjas

mergulham, com espantados olhos abertos
 ao lado de polvos e anêmonas do mar

 e as surrealistas Conchas de madrepérola
 Infelizmente, essa Creta é uma mentira Cretense
 ela nega obstinadamente o lado sombrio de Creta
 (E, portanto, também de Pablo Picasso)
 o labirinto cubista do monstro Minotauro de quem eu desejava escapar
 Eu
 Í
 C
 A
 R
 O
 um menino bronzeado com asas incapazes.

É perceptível entre os versos 16 e 20 a simulação da queda: as letras dispostas em ziguezague dão a impressão de que Ícaro despenca desordenadamente do céu rumo à morte.

Nesse contexto, a concretização envolve a criação de poemas que exploram ativamente os aspectos visuais e espaciais do texto, utilizando recursos como a disposição das palavras, o uso de tipografia diferenciada, a combinação de cores e formas, entre outros. Esses elementos visuais não são apenas acessórios estéticos, mas constituem parte integrante da experiência do poema, contribuindo para a transmissão de significado e a criação de efeitos sensoriais e emocionais nos leitores.

Assim, entendemos que a concretização na poesia não se limita à simples representação visual das palavras, mas envolve a integração entre forma e conteúdo, entre o material e o conceitual, buscando criar uma experiência estética única e inovadora. Essa abordagem desafia as noções tradicionais de literatura e expande os limites do que pode ser considerado poesia, incentivando uma exploração mais ampla e experimental da linguagem.

Conforme Kranz (1981), o autor de um poema visual pode ter diferentes

intenções ao escrevê-lo, assim os nomeia em um total de oito: descritivo, panegírico, pejorativo, didático-moral, político, crítico-social, deletivo e amoroso.

Segundo o autor, os poemas efrásticos descritivos servem apenas para reproduzir a obra de arte correspondente com a maior precisão possível. O autor não dá ênfase ao autorretrato, mas concentra-se na apresentação da obra de arte de forma holística e realista.

Os poemas ilustrados panegíricos são uma homenagem ao artista que criou a obra subjacente. Em contraste, poemas visuais pejorativos zombam do fraco desempenho de um artista.

No poema ilustrado didático-moral, o autor tenta instruir o leitor a adotar alguma postura moral e, assim, exerce um efeito concreto sobre ele. Muitas vezes ele tem a mesma intenção que o artista visual, mas nem sempre precisa ser assim.

Nos poemas ilustrados políticos geralmente são criados com base em uma obra de arte que também tem motivação política. O autor tem a opção de apoiar ou combater a posição apresentada.

Há uma transição suave entre poemas visuais didático-morais e políticos. O mesmo se aplica a esses dois tipos e ao poema ilustrado socialmente crítico. Na maioria dos casos, a componente de crítica social já está presente na obra em que se baseia. Há, portanto, uma grande semelhança com poemas ilustrados políticos. Em ambos os casos, os poemas muitas vezes contêm sátiras políticas e socialmente críticas.

Kranz distingue entre diferentes opções para o autor moldar a situação narrativa do poema. O primeiro ele chama de alocutivo. A imagem ou uma figura nela fala diretamente ao espectador, uma figura na imagem faz um discurso para outra, a própria imagem ou uma de suas figuras fala para alguém que não é um espectador, um autor, nem um artista, ou o autor sai da foto ou uma figura na foto se dirige ao

artista.

No poema ilustrado monológico, uma das pessoas retratadas faz um discurso em que ninguém é abordado diretamente. Se, por outro lado, vários personagens conversam entre si no poema ilustrado, Kranz chama isso de dialógico.

No poema ilustrado com apostrofamento, o próprio autor se dirige diretamente ao destinatário, à imagem, a uma figura da imagem, ou ao artista. Uma forma especial ocorre quando o poema existe pela primeira vez e contém instruções para um artista visual sobre como criar a obra de arte correspondente. Isto é o que Kranz chama de instrutivo.

O poema visual épico conta uma história em torno da obra de arte. Uma subforma disso é o poema genético, que descreve a criação da obra e seu significado na vida do artista.

E por fim, o poema ilustrado meditativo “como um todo não é discurso nem história (...), mas sim uma consideração de questões existenciais humanas sob a impressão de uma imagem” (KRANZ, 1981, p. 310).

No entanto, é importante ressaltar que o objetivo não é criar um "poema pictórico clássico", que seria um poema sobre uma pintura ou escultura que imita a independência da própria obra de arte. Como mencionado por Massaud Moisés

A ecfraza não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfraza poética é uma recriação, tanto quanto a expressão, do efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano. (MOISÉS, 2002, p.216)

Liliane Louvel em seu importante artigo “Nuances do pictural” (2001),

traduzido por Márcia Arbex (2012, p. 60) postula que a éfrase, em resumo, representa o ápice da "picturalização" do texto [...] uma forma elevada de exercício literário que tinha como objetivo descrever uma obra de arte, possibilitando a transição entre o visual e o textual, como o exemplo clássico da descrição do escudo de Aquiles, feita por Homero, que lhe permitiu narrar a guerra de Tróia.

Na nossa opinião, quanto aos teóricos que mais se aproximaram de uma melhor definição sobre a éfrase e suas características, ficamos com as definições apontadas por Claus Clüver (2006) e Liliane Louvel (2001).

Concordamos com a afirmação de Clüver, em "Da transposição intersemiótica" (2006), quando afirma que a éfrase ocorre quando um texto verbal é traduzido de outra mídia, como a pintura, gerando assim um poema efrástico. Segundo Clüver, o que se tem nesse caso é uma via de mão dupla, onde um poema (ou um texto verbal) anterior à pintura passa por uma transformação intersemiótica, movendo-se de uma mídia para outra.

No caso desta pesquisa, essa via se daria partindo das *Metamorfoses*, de Ovídio, para o quadro *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel, e se concluindo nas dezenas de poemas que se utilizaram da pintura de Brueghel, transpondo-as através de versos, novamente para a palavra escrita (Poema(s)>pintura>poemas), em um novo processo de apropriação.

Comungamos da opinião de Louvel (2001) quando afirma que a éfrase representa o ápice da "picturalização" do texto [...] uma forma elevada de exercício literário que tinha como objetivo descrever uma obra de arte, possibilitando a transição entre o visual e o textual, ou seja, no entender de Louvel (e no nosso também) a éfrase é a representação verbal-pictórica máxima, o desafio linguístico mais elevado em se tentar representar através da poesia (palavra) o que é figurativo (imagem) em uma pintura.

3. AS NARRATIVAS DO MITO DE ÍCARO

Ovídio não foi o primeiro poeta da antiguidade clássica a narrar histórias sobre seres que se metamorfosearam em outras criaturas. Muito antes, já nos poemas de Homero surgiam metamorfoses — além das mutações que ocorrem com os deuses na *Ilíada*³⁴(séc.VIII a.C.), tem-se, também, o episódio da transfiguração dos companheiros de Ulisses em porcos pela deusa Circe³⁵, no Canto X, da *Odisseia*.

Metamorfoses, de Ovídio, possui semelhanças também com a tradição hesiódica e alexandrina: o poeta adota uma estrutura evolutiva que parte do caos e do dilúvio, passando por mudanças (metamorfoses) até a constituição do homem.

Calímaco (310 a.C. — 240 a.C.), poeta e mitógrafo grego, também tratava de episódios etiológicos³⁶, seguindo um modelo de correlação semelhante ao encontrado em *Metamorfoses*. É possível que Ovídio tenha utilizado coleções de metamorfoses compostas por autores helenísticos como fontes diretas. Entre essas fontes estão o *Poema de Beo*, do século III, que tratava de metamorfoses em pássaros, e os *Catasterismos*, de Eratóstenes, também do século III, que falavam de transformações em astros. Os *Heteroeumena*, de Nicandro, uma coleção abrangendo diversos tipos de metamorfoses e explicando os eventos que levaram às transformações, provavelmente eram amplamente aceitos em Roma. Partênio de Nicéia também

³⁴ Atena, durante a batalha entre Aquiles e Heitor, assume a forma de Deífobo, o irmão de Heitor, para enganar o herói troiano e permitir que Aquiles o mate; Apolo, durante a batalha entre Aquiles e Eneias, intervém para proteger Eneias, envolvendo-o em uma nuvem e, posteriormente, o transporta para um local seguro; Tétis (mãe de Aquiles), transforma-se em uma névoa para aparecer diante de seu filho e consolá-lo depois da morte de Pátroclo; Zeus assume diferentes formas ao longo da narrativa, como a forma de um trovão para mostrar seu poder e influência sobre a batalha; Afrodite, durante a batalha entre Diomedes e Ares, transfigurada em mortal, é ferida por uma lança lançada por Diomedes e retorna para o Monte Olimpo, onde é cuidada e tratada por sua mãe Dione; Hermes, mensageiro dos deuses, aparece em várias ocasiões na *Ilíada* e pode assumir diferentes formas para realizar suas tarefas, como a forma de um jovem mortal para ajudar Príamo em sua missão de resgatar o corpo de seu filho Heitor, morto por Aquiles em combate.

³⁵ Na mitologia grega, uma feiticeira, em versões atualizadas do mito, uma especialista em venenos e drogas. É considerada a Deusa da Lua Nova, do amor físico, feitiçaria, encantamentos, sonhos precognitivos, maldições, vinganças e magia.

³⁶ Mito etiológico, termo usado na antropologia para os mitos que descrevem o surgimento de algo.

escreveu sobre metamorfoses, e Ovídio utilizou muitas de suas histórias. Emílio Macro, um amigo de longa data de Ovídio, escreveu ou traduziu uma obra sobre transfigurações em pássaros. E muitas outras obras poderão ter servido de modelo (ALBERTO, 2007, p.19).

Apolodoro de Atenas, importante gramático e escritor grego, escreveu em suas *Crônicas*³⁷ (séc. II a.C.) sobre o mito de Ícaro, porém dando enfoque a Hércules que ao encontrar o cadáver do jovem, enterra-o na ilha Icária³⁸.

Chronica II 132 — Apolodoro de Atenas

Mitte 2. Jh. v. Chr³⁹

Ele (Hércules) desembarcou na ilha de Doliche, e quando viu o corpo de Ícaro, que tinha sido levado à praia, ele o enterrou e renomeou a ilha de Doliche para Ikaria. Em reconhecimento, Dédalo ergueu um monumento em Pisa que era incrivelmente semelhante a Ícaro. Hércules mesmo não o reconheceu – estava escuro – e acreditando que estava diante de um vivo, ele o destruiu com um gesto.⁴⁰

Diodoro Sículo ou Diodoro da Sicília (90 a.C. – 30 a.C.), historiador grego, também tratou do mito de Ícaro em sua única obra, a *Biblioteca Histórica*, que reunia 40 livros escritos em grego comum, sendo que somente os livros 1-5 e 11-20 estão disponíveis atualmente praticamente na íntegra; dos outros, restam apenas alguns fragmentos. Mesmo assim, é o mais extenso relato sobre a história da Grécia e de Roma que chegou até nós, desde as origens míticas até as últimas décadas da

³⁷ *Χρονικά* (no grego), narra a história mundial em quatro livros desde a Guerra de Tróia até o ano 110 a.C.

³⁸ Localizada no mar Egeu, no sudeste da Grécia, faz parte do grupo de ilhas do Dodecaneso e é conhecida por sua beleza natural e paisagens montanhosas.

³⁹ A expressão refere-se ao "Meio do Século II a.C." Essa é uma notação de datas usada para indicar um período de tempo durante a antiguidade, especificamente no segundo século antes de Cristo. Portanto, se refere ao período entre os anos 150 a.C. e 100 a.C.

⁴⁰ Er (Herakles) landete auf der Insel Doliche, und als er dort den Leichnam des Ikaros, am Strand angetrieben, erblickte, bestattete er ihn und gab der Insel Statt Doliche den Namen Ikaria. Dafür schuf ihm Daidalos in Pisa ein Denkmal, das täuschend ähnlich war. Herakles selbst erkannte es nicht – es war in einer Nacht -, und in der Meinung, einen Lebenden vor sich zu haben, zerstörte er es mit einem

República Romana.

No Livro VII, temos a figura de Dédalo e Ícaro:

Dédalo ouviu falar disso - conforme a história conta – que Minos estava enfurecido devido à morte de Ícaro e que planejava uma vingança terrível após tê-lo capturado, Dédalo tinha construído asas para si e para seu filho. Ele uniu as penas com cera e, então, voou sobre o mar usando essas asas. Ícaro seguiu seu pai, mas voou muito alto e se aproximou demais do sol. Nesse momento, a cera derreteu, e ele caiu no mar, que, a partir desse momento, ficou conhecido com seu nome.⁴¹

Hyginus (64 a.C.-17 d.C.), autor latino, produziu dois manuais mitográficos em latim. Um é astronômico-mitográfico e leva o título *De astronomia*, o outro se chama *Genealogiae* e também é conhecido pelo título *Fabulae*. Dessa última a identidade do autor não é clara, por isso ele foi chamado de "Hyginus Mythographus".

O autor aparentemente usou um manual mitológico grego, comparável à *Biblioteca* de Apolodoro, bem como tragédias gregas (Ésquilo, Sófocles, Eurípides) e épicos (Homero, Hesíodo) como fontes.

Em outra obra, *Genealogiae*, tem-se uma divisão em três partes: árvores genealógicas dos deuses e heróis; os chamados índices (compilações em forma de lista) e, por fim, outras 220 "fabulae" (lendas individuais). Dessas lendas individuais, destacam-se para essa pesquisa:

Fabula XXXIX: Daedalus

Dédalo, filho de Eupalamo, que se diz ter recebido seu talento da deusa Minerva, por

⁴¹ Na versão em latim: Als Daidalos - so erzählt man - davon hörte, dass Minos wegen des Todestrauerges um seinen Sohn Ikaros mächtigen Zorn gegen ihn empfand und sich nach seiner Ergreifung die tödlichste Rache ausdachte, baute er für sich und seinen Sohn Flügel. Er verband die Federn mit Wachs und flog dann auf diesen FLÜGeln über die See. Ikaros folgte seinem Vater nach, flog aber allzu hoch und geriet zu nahe an die Sonne; da schmolz das Wachs und er fiel in das Meer, das fortan seinen Namen trug.

causa da inveja de sua irmã, atirou o filho dela, Perdix⁴², do alto de um edifício devido à rivalidade no ofício, uma vez que Perdix havia inventado a serra. Por esse crime, ele foi banido de Atenas e foi para Creta, onde serviu ao rei Minos.⁴³

Fábula XL: Pasífae

Pasífae, filha do Sol e esposa de Minos, não tinha realizado os ritos sagrados da deusa Vênus por vários anos. Por isso, Vênus lançou sobre ela um amor terrível, de modo que ela amasse um touro que ela mesma amava. Quando Dédalo, o exilado, chegou lá, ela pediu sua ajuda. Ele fez para ela uma vaca de madeira oca e colocou a pele de uma verdadeira vaca nela, na qual ela se deitou com o touro. Dessa união, ela deu à luz o Minotauro, com a cabeça de um touro e o corpo de um homem na parte inferior. Então, Dédalo construiu um labirinto intransponível para o Minotauro, onde ele está preso. Quando Minos soube disso, colocou Dédalo na prisão, mas Pasífae o libertou das correntes. Assim, Dédalo fez asas para si e para seu filho Ícaro e as ajustou. Eles voaram dali. Ícaro, voando mais alto, caiu no mar devido à cera derretida pelo calor do sol, e daí o mar foi chamado de Mar Jônico. Dédalo voou até o reino do rei Cócalo, na ilha da Sicília. Alguns dizem que Teseu matou o Minotauro e depois trouxe Dédalo de volta a Atenas, sua terra natal.⁴⁴

O escritor de viagens e geógrafo grego, Pausanias Periegetes, em *Helládos Periéghēsis* (Descrição da Grécia), especificamente no nono volume (*Boeotia*) narra acerca do mito de Ícaro, porém de uma forma diferente — Dédalo e Ícaro escapam do

⁴² Talo ou Calos, dependendo da fonte, se revelou talentoso pela engenhosidade. De um passeio na praia trouxe para casa a espinha dorsal de um peixe, reciou-a com ferro e assim inventou a serra. Outra vez juntou duas barras de ferro, conectou-as em uma extremidade com um rebite, inventando a bússola. Dédalo, orgulhoso de suas habilidades, não suportava a ideia de um rival, ficou com tanto ciúme de Perdix que fez uma viagem à Acrópole ateniense; empurrando seu sobrinho montanha abaixo. Mas a deusa Atena, viu-o cair e salvou-lhe a vida transformando-o num pássaro, que desde então leva o seu nome. A perdiz constrói o seu ninho não em árvores mas em sebes, e, atenta à sua queda, evita lugares altos. Dédalo, por outro lado, teve que responder por esse crime e foi banido de Atenas.

⁴³ Na versão em latim: Daedalus Eupalami filius, qui fabricam a Minerva dicitur accepisse, Perdicem sororis suae filium propter artificii invidiam, quod is primum serram invenerat, summo tecto dejicit. Ob id scelus in exsilium ab Athenis Cretam ad regem Minoem abiit.

⁴⁴ Na versão em latim: Pasiphae Solis filia uxor Minois sacra deae Veneris per aliquot annos non fecerat. ob id Venus amorem infandum illi obiecit, ut taurum quem ipsa amabat alia amaret. Daedalus exsul cum uenisset, petiit ab ea auxilium. is ei uaccam ligneam fecit et uerae uaccae corium induxit, in qua illa cum tauro concubuit; ex quo compressu Minotaurum peperit capite bubulo parte inferiore humana. Daedalus Minotauro labyrinthum inextricabili exitu fecit, in quo est conclusus. Minos re cognita Daedalum in custodiam coniecit, at Pasiphae eum uinculis liberavit; itaque Daedalus pennas sibi et Icaro filio suo fecit et accommodavit, et inde auolarunt. Icarus altius uolans, a sole cera calefacta, decidit in mare quod ex eo Icarium pelagus est appellatum. Daedalus peruolavit ad regem Cocalum in insulam Siciliam. Theseus cum Minotaurum occidit, Daedalum Athenas in patriam suam reduxit.

labirinto cretense em um barco, vindo a naufragar:

Herakleion⁴⁵ (em Tebas) também abriga uma estátua de mármore chamada Promachos (significando “a vanguardista”), uma obra dos tebanos Xenokritos e Eubios. Os tebanos afirmam que a antiga estátua de madeira foi feita por Dédalo, e isso também me pareceu verdadeiro. Segundo a história, Dédalo próprio a dedicou como gratidão por um ato de bondade. Quando ele fugiu de Creta, ele construiu navios não muito grandes para si e seu filho Ícaro, colocando mastros nos navios, uma invenção que as pessoas daquela época ainda não tinham. Isso foi para que eles pudessem escapar da frota de remadores de Minos com ventos favoráveis. Dédalo conseguiu escapar, mas a embarcação de Ícaro, que não era tão habilidoso em controlá-la, afundou, como conta a história, e a maré o levou para uma ilha na época sem nome, perto de Samos. Héracles chegou lá, reconheceu o corpo e o enterrou no local onde ainda hoje há um monte de tamanho moderado, em um promontório que se projeta no Mar Egeu. Foi de Ícaro que a ilha recebeu seu nome, assim como o mar ao redor dela.⁴⁶

Virgílio também em sua epopeia *Eneida* (30/20 a.C.), Livro VI, versos 14 ao 33, narra sobre a criação do Minotauro, o castigo empregado a Dédalo e a morte do jovem Ícaro:

***Eneida* — Livro VI, (v.14 – 33)**

Como a lenda conta, Dédalo, fugindo dos domínios de Minos,
ousou confiar-se aos céus com as asas ligeiras,
e voou por um caminho desconhecido até frias regiões do norte,
e, finalmente, pousou na calma cidadela de Cálcis.

De volta a estas terras pela primeira vez, a Febo ele consagrou

⁴⁵ Cidade antiga do Egito, situada na região onde o Rio Nilo deságua no Mar Mediterrâneo. Famosa por ter sido submersa e perdida no mar por muitos séculos e depois redescoberta por arqueólogos. Era um importante centro comercial e porto no período do Antigo Egito e desempenhou um papel significativo na história da região.

⁴⁶ Na versão em alemão: Hier (in Theben) ist auch ein Herakleion mit einem Kultbild aus Marmor, Promachos (>>Vorkämpferin<<)genannt ein Werk der Thebaner Xenokritos und Eubios. Das alte Holzbild sein ein Werk des Daidalos, haben die Thebaner gemeint, und es kam mir auch so vor. Dieses weihte, wie erzählt wird, Daidalos selbst zum Dank für eine Wohltat. Als er nämlich aus Kreta floh, baute er für sich und seinen Sohn Ikaros nicht große Schiffe und brachte auf den Schiffen auch Masten an, was die damaligen Menschen noch nicht erfunden hatten, damit sie der Ruderflotte des Minos mit günstigem Wind entkommen könnten. Da rettete sich Daidalos selbst, aber das Schiff des Ikaros, der weniger gut zu steuern verstand, sei gekentert, so erzählt man, und die Flut trieb ihn an die damals noch namenlose Insel über Samos. Herakles kam dahin, erkannte den Leichnam und begrub ihn dort, wo sich noch jetzt für ihn ein mäßig großer Hügel befindet, auf einem ins Aigaiische Meer vorspringenden Vorgebirge. Von diesem Ikaros erhielt die Insel den Namen und das Meer um sie.

as penas de suas asas e ergueu templos imensos.
 À entrada, com a morte de Androgeo: então, os cidadãos de Cecrops⁴⁷
 foram ordenados a pagar – infelizes! – anualmente,
 penalidades de acordo com o número de filhos; um a um eram sorteados
 Do outro lado, a terra de Gnossos se ergue no mar:
 aqui, o cruel amor de um touro, e sob o disfarce enganoso,
 Pasífae, dá à luz uma raça misturada, o Minotauro em duas formas
 Se apresenta, culpa profana de Vênus;
 Dédalo, com grande compaixão e amor à rainha,
 Ele próprio desvendou os enganos e intrincadas tramas de seu refúgio,
 guiando seus passos cegos com um fio. Tu também, Ícaro, terias tido
 Uma parte importante neste empreendimento, se a dor tivesse permitido.
 Duas vezes ele tentou esculpir o destino em ouro;
 Duas vezes as mãos falharam em sua pátria.⁴⁸

Horácio, por fim, em suas *Odes*, especificamente no *Livro II*, em louvor ao amigo Maecenas⁴⁹, menciona o voo de Dédalo e Ícaro:

Odes — Livro II

Não voarei com asas desconhecidas nem com plumas frágeis
 Através do etéreo céu, ó Maecenas, nem prolongarei minha estadia
 Além das terras, deixando uma cidade maior e a inveja.
 Não sou eu, cujo sangue é de pais humildes, que você chama.
 Amado Maecenas, não fugirei à minha sina
 Nem serei confinado pelas águas do rio Estige.
 Agora, agora, as peles ásperas caem das minhas pernas

⁴⁷ Nesse contexto, Cecropidae se refere aos habitantes de Atenas ou à população que descendia de Cecrops, o lendário fundador de Atenas.

⁴⁸ Na versão em latim: Daedalus, ut fama est, fugiens Minoïa regna, / praepetibus pennis ausus se credere caelo, / insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos, / Chalcidicaque levis tandem super adstitit arce. / Redditus his primum terris, tibi, Phoebe, sacra vit / remigium alarum, posuitque immania templa. / In foribus letum Androgeo: tum pendere poenas / Cecropidae iussi—miserum!—septena quotannis / corpora natorum; stat ductis sortibus urna. / Contra elata mari respondet Gnosia tellus: / hic crudelis amor tauri, suppostaque furto / Pasiphaë, mixtumque genus prolesque biformis / Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae; / hic labor ille domus et inextricabilis error; / magnum reginae sed enim miseratus amorem / Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes. / Bis conatus erat casus effingere in auro; / bis patriae cecidere manus.

⁴⁹ Um dos mais famosos patronos das artes na Roma Antiga, desempenhou um papel significativo na promoção e apoio a poetas, escritores e artistas da época, incluindo Horácio e Virgílio. Foi conselheiro e confidente do imperador Augusto, seu nome tornou-se sinônimo de patronato das artes e do mecenato cultural.

E eu me transformo em um pássaro branco
 Por cima, penas leves nascem
 Através dos meus dedos e ombros.

Agora, mais famoso do que o habilidoso Ícaro de Dédalo,
 Eu verei as praias lamentando do Bósforo,
 E os rápidos recifes da Líbia, e, como um melodioso pássaro,
 Eu conhecerei os campos além do norte.
 Os colcos e os Dácios da Marsa, que não temem a guerra,
 E os Geloni do último confim me reconhecerão,
 E os experientes me ensinarão
 Sobre o Hiber (rio Ebro) e o Ródano (Rhône) e seu vinho.

Que não haja lamentações vãs em meu funeral,
 Nem lamentos indignos, nem queixas;
 Reprima os clamores e os vãos tributos da tumba,
 Envie honras desnecessárias.⁵⁰

Mais adiante os retoma, no *Livro IV*, versos 1 ao 4:

Aquele que busca rivalizar com os Píndaros,
 Júlio, Recorre às asas hábeis de Dédalo,
 Esforçando-se para inscrever nas águas límpidas do mar
 O seu nome.⁵¹

Contemporâneo de Horácio e Virgílio, Ovídio deu nova abordagem literária aos mitos gregos que haviam sido aproveitados pelo Império Romano quando este conquistou a Grécia. Assim, poetas como Homero e Pausânias⁵² foram de

⁵⁰ Na versão em latim: Non usitata nec tenui ferar/ penna biformis per liquidum aethera/ vates neque in terris morabor/ longius invidiaeque maior/ urbis relinquam. non ego, pauperum/ sanguis parentum, non ego, quem vocas./ dilecte Maecenas, obibo/ nec Stygia cohibebor unda./ iam iam residunt cruribus asperae/ pelles et album mutor in alitem/ superne nascunturque leves/ per digitos umerosque plumae./ iam Daedaleo notior Icaro/ visam gementis litora Bospori/ Syrtisque Gaetulas canorus/ ales Hyperboreosque campos./ me Colchus et qui dissimulat metum/ Marsae cohortis Dacus et ultimi/ noscent Geloni, me peritus/ discet Hiber Rhodanique poter./ absint inani funere neniae/ luctusque turpes et querimoniae;/ conpesce clamorem ac sepulcri/ mitte supervacuos honores.

⁵¹ Na versão em latim: Pindarum quisquis studet aemulari,/ lulle, ceratis ope Daedalea/ nititur pennis vitreo daturus/ nomina ponto.

⁵² Geógrafo e viajante grego, autor da *Descrição da Grécia* (Ελλάδος περιήγησις), obra que detalha localidades da Grécia central e do Peloponeso.

fundamental importância para sua inspiração. Embora as personagens sejam mitológicas, seus diálogos e histórias são permeados por humanidade.

Ovídio, em *Metamorfoses*, desenvolveu e até popularizou os mitos mais famosos e mais lembrados da mitologia grega, tais como o de Midas, Orfeu, Eros, Psiquê, Zeus, Afrodite, Baco, Narciso, Ícaro entre outros.

Consideramos que a identificação das possíveis fontes ovidianas é importante para que se possa fazer comparações com as diferenças entre as versões dos mitos descobertos e referentes. O mito de Mirra, por exemplo, presente em *Metamorfoses*, no Livro X (e também mencionado em *Remedia Amoris*), talvez tenha sido muito popular por conta da diversidade de fontes sobre sua história (HILL, 1985, p.175). Em torno do ano 140 a.C., a *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro⁵³ menciona que um desconhecido Paníase, poeta épico do século V a.C., já a teria contado. Os versos 828-830 da obra *Alexandra*, atribuída a Licofronte (c. 320 a.C.), narram que Adônis teria nascido da árvore de mirra.

O mito de Hipólito, presente em *Metamorfoses*, no Livro X, também é um elemento no estudo da intertextualidade: o personagem teria sido aludido, à primeira vista de forma metonímia, numa competição entre Diana e Vênus: "Ou então, cultiva o gosto pela caça, com frequência Vênus bate em retirada, vergonhosamente vencida pela irmã de Febo" (*Remedia Amoris*, v.199-200).

E mesmo o mito de Ícaro, já fora contado e recontado de diversas formas diferentes — até mesmo em outras artes — como veremos na sequência deste estudo.

⁵³ Nome dado ao autor da *Biblioteca*, obra anteriormente atribuída a Apolodoro de Atenas (século II a.C.). A obra é um apanhado de textos sobre mitologia grega, sendo uma das fontes mais completas sobre o assunto, pouco dela chegou aos nossos dias, restando dois manuscritos, idênticos em sua maior parte, que resumem o conteúdo da obra.

3.1 O MITO DE ÍCARO NARRADO POR OVÍDIO

Se existe uma obra da Antiguidade que pode ser considerada "incomparável", essa obra é, sem dúvida, *Metamorfoses*. Ao lado da *Eneida*, de Virgílio, ela se destaca como uma das maiores criações literárias da cultura romana. No entanto, diferentemente da *Eneida*, que se enquadra em um gênero literário convencional e estabelecido, a epopeia, *Metamorfoses* é verdadeiramente única. Nenhuma outra obra da antiguidade clássica exerceu uma influência tão significativa na cultura europeia, especialmente nas áreas da arte, literatura e música. A natureza extraordinária da obra e sua impressionante complexidade já são perceptíveis desde o prólogo:

De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho
a falar; ó deuses, inspirai a minha empresa (pois vós
a mudastes também), e conduzi ininterrupto o meu canto
desde a origem primordial do mundo até aos meus dias.⁵⁴

O poeta escolhe narrar sobre “formas alteradas”, uma expressão já usada por ele em *Tristia* (“Sua misericórdia é boa, mas os poemas / são uma imagem maior de mim, que eu ordeno que você leia de qualquer maneira, / poemas que falam das **formas alteradas** dos homens, / do mestre infeliz cujo trabalho é encerrado pela fuga”, ênfase acrescentada), que é equivalente à palavra grega “metamorfose”, optando, assim, por um tema muito diferente das outras epopeias conhecidas (*Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida*), mas igualmente grandioso: uma sucessão de histórias mitológicas de proporções majestosas, nas quais o elemento unificador é o fenômeno da transfiguração.

Ovídio escolhe como tema um mundo claramente fictício, no qual corpos mudam de natureza e forma, se transformando em pedras, fontes, rios, estrelas e

⁵⁴ Na versão em latim: In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora; di, coeptis (nam uos mutasti et ilia) / Aspirate meis primaque ah origine mundi / Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

outros seres. De forma paradoxal, mesmo sendo um tema mais adequado ao mundo dos sonhos, ele afirma que é sua própria mente, sua razão e inteligência racional, e não algo fora de seu controle, como a inspiração divina, que o impulsiona a escrever sobre isso. Há, portanto, um jogo com o leitor, como se ironicamente colocasse esse tema claramente pertencente à imaginação em um nível de verossimilhança. Ovídio se propõe a fazer uma narrativa contínua desde os primórdios do mundo (*ab prima origine mundi*) até aos seus dias (*ad mea tempora*).

Metamorfoses não se enquadram em nenhuma categorização específica. Embora possua elementos comuns — como dimensão, métrica, a presença de heróis e deuses, certos tópicos e imagens — o poema não pode ser classificado dentro do gênero épico tradicional estabelecido por Homero. Devido ao seu caráter de "poema coletivo" e à sua parte inicial, na qual oferece uma "explicação" do mundo por meio de um quadro mitológico que remonta ao caos e ao dilúvio, o poema remete à tradição hesiódica⁵⁵ (o que contrasta com o fato de que a *Eneida* se alinha à tradição homérica). Além disso, por seus modelos e conteúdo mais diretos, é uma obra com uma forte influência helenística. Dessa forma, destacam-se a complexa rede de referências evocadas pelas *Metamorfoses* e, sobretudo, seu traço mais marcante: a originalidade. Como o poeta reconhece e anuncia nas primeiras palavras do poema, em um jogo intencional de leitura, "o engenho leva-me a coisas novas".

Na história da mitologia greco-romana, um conceito de relevância central é a metamorfose (derivado do verbo *μεταμορφώω*, *metamorphōō*), conforme explorado na obra de Ovídio. Nesse contexto, a metamorfose é entendida como um processo de constante movimento impulsionado por paixões e desejos em equilíbrio, preparando-

⁵⁵ Conjunto de obras e influências relacionadas ao poeta grego Hesíodo. Essa tradição envolve uma abordagem mais didática e moralizante em contraste com a tradição épica homérica. Na obra de Ovídio, as referências à tradição hesiódica indicam uma conexão com a abordagem de Hesíodo em relação à mitologia e à explicação do mundo, estabelecendo um contraponto à tradição homérica.

se para desencadear novos conflitos. Esse conceito dialético, não suprime os desejos, mas os revela como uma manifestação intensa e pura de sentimentos, ódios e paixões que animam o mundo mítico. *Metamorfoses* demonstra um movimento que conduz a múltiplas transições e incoerências entre episódios, remetendo a uma diversidade de narrativas individuais em nossa memória.

Na obra, os deuses promovem a transformação de seres humanos, demonstrando sua supremacia perante os mortais, ou para que alcancem seus próprios anseios e aspirações.

Algumas figuras chegam até a mudar sua identidade de gênero, como o vidente Tirésias, que, durante sua jornada, se metamorfoseia de homem para mulher e vice-versa. Em diversas narrativas, como as de Astéria, Adônis e Narciso, a metamorfose emerge como consequência de um sofrimento amoroso e trágico. No entanto, a ideia predominante é de que, mesmo após a mudança para diferentes formas ou sexos, traços de sua condição anterior persistem.

Na esteira de estudos antropológicos avançados do século XIX, a metamorfose foi interpretada como uma característica de estágios primordiais da religião grega⁵⁶,

⁵⁶ Vale ressaltar que a metamorfose não se apresenta somente na narrativa e na religião grega. Esse fenômeno de transformação na forma ou estrutura de algo ou alguém, também acontece com muita intensidade na literatura e cultura latino-americanas, em especial na brasileira, em textos como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Apesar de termos uma tradição alicerçada nos mitos greco-romanos, os estudos contemporâneos têm demonstrado a possibilidade para acessarmos outros mitos que também nos explicam. Os poemas traduzidos e analisados nesta pesquisa têm sua origem europeia, assim como o mito que os inspira tem como plano de fundo a cultura greco-romana. No entanto, é importante não ignorarmos que a questão da metamorfose é fundamental também nas literaturas latino-americanas, como em *Macunaíma*, em que Mário de Andrade comete certa transgressão ao se apropriar das anotações do antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, principalmente de sua obra "Vom Roroima zum Orinoco" ("Do Roraima ao Orinoco"), publicada em 1917. Além disso, Mário de Andrade percebeu que essas anotações continham uma maneira de narrar a história das populações de tronco tupi pela metamorfose, algo entendido como "trickster", conceito amplamente discutido na antropologia, na mitologia comparada e nos estudos culturais. O conceito de "trickster" é de uma figura universal presente em muitas culturas e tradições mitológicas ao redor do mundo, sendo este um personagem com o poder de transformar pessoas em objetos e figuras da natureza, como na mitologia ameríndia, onde alguém pode se transformar em árvore ou animal. Mário de Andrade traz essa figura para sua literatura modernista — seu herói Macunaíma tem o poder, por exemplo, de transformar o irmão Jiguê em um telefone, usando a metamorfose a serviço da modernidade. Isso demonstra que a metamorfose é uma pedra fundamental para o desenvolvimento das narrativas, algo também presente na nossa cultura.

alternativamente, como resultado de narrativas folclóricas prévias ou criações literárias. Para Irving (1990), a metamorfose é "um importante elemento narrativo que, além de ilustrar as mudanças de categoria exigidas pela narrativa mítica, evoca respostas imaginativas, emocionais e torna a história excitante, tocante ou divertida". A transformação em novas formas ou espécies pode ser vista como uma mudança de consciência, sendo que em Ovídio, essa metamorfose assume o caráter mágico que reconhecemos atualmente.

Quando Ovídio explora as origens do universo, ele demonstra discernimento ao considerar diversas versões dos mitos de cosmogonia e ao refletir sobre as tensões que essas figuras divergentes podem gerar.

No Canto VIII (versos 183 a 234), temos o artesão Dédalo saudoso de Atenas, querendo fugir daquele labirinto em que esteve preso por muitos anos. Elaborado um plano de fuga, planeja escapar voando⁵⁷ da condenação imposta pelo rei Minos ("Minos pode ser senhor de tudo, mas não é senhor dos céus").

Metamorfoses, Canto VIII (versos 183 - 235)

Mas, Dédalo odiava Creta, odiava o longo exílio,
saudoso da terra natal. O mar encarcerava-o.

"Embora ele impeça o meu caminho para as terras e o mar",
disse, "pelo menos, o céu está sempre aberto. Iremos por aí!
Minos pode ser senhor de tudo, mas não é senhor dos céus"

Assim falando, coloca o seu talento às artes inexploradas
e transforma a natureza. Assim, dispõe penas em fileiras,
(primeiro pelas mais curtas, seguindo-se as longas)

a ponto de se parecer que crescem inclinadas: como cresce
gradualmente a flauta pastoril com os seus caules desiguais.
Em seguida, prende-as ao meio com um fio e a base com cera,
tendo-as prendido, dobra-as em suave arco
para imitar as aves reais. Acompanha-o o menino,

⁵⁷ Em outra versão oral do mito de Ícaro a versão para a fuga é diferente, pai e filho teriam fugido em um navio, e naufragado na costa da ilha Icária.

Ícaro. Sem saber que mexia em algo tão perigoso para si,
Às vezes, de cara alegre, tentava juntar as penas que o vento
malandro movia, ou amolecia com o polegar a amarela cera;
e com esta brincadeira comprometia o maravilhoso trabalho
do pai. Quando deu o arremate final ao que tinha planejado,
o artesão aventurou-se a equilibrar o próprio corpo
no par de asas, e ficou suspenso no ar, assim agitado.
Preparando também o filho, disse: “Voa a meia altura, Ícaro,
alerto-te, para que, se voares muito baixo, o mar
não encharque as penas, e, muito alto, não as queime o sol.
Voa entre um e outro; não fiques, te alerta, a contemplar
Bootes ou a Hélice ou a espada sacada de Orion.
Venha atrás de mim: eu te guiarei”. Ao mesmo tempo em que dá
tais instruções de voo, ajeita-lhe as novas asas nos ombros.
No meio do trabalho e advertências, molham-se de lágrimas as
envelhecidas faces, tremem as mãos de pai. Beija o filho, beijos
que jamais repetiria; e, elevando-se graças às asas, levanta voo
à frente. Tal como a ave ao guiar os frágeis filhotes para fora do
alto ninho pelo ar, ele receia pelo companheiro; estimula-o que
o siga, e ensina-lhe as velhas artes
[e, batendo as asas, vai olhando para as do filho].
Viu com espanto alguém que pescava com a agitada vara,
ou algum pastor sustentado pelo cajado ou um lavrador ao comando
do arado, julgando que eram deuses aqueles que tinham
o poder de viajar pelos céus.
E já à esquerda ficava
a Samos de Juno (para trás haviam deixado Delos e Paros),
e, à sua direita, Lebinto, tal como Calimne, rica em mel,
quando o rapaz começa a achar prazer no ousado voo
e se afasta do guia. Puxado pela sua atração pelo céu,
rumou para as alturas. Agora, a proximidade do sol faminto
amolece as cheirosas ceras que colavam as penas:
a cera derrete-se. Bem acima, agita os braços nus o rapaz,
mas, sem as asas para bater, não consegue apanhar ar algum.
E a boca que gritava o nome do pai é tapada pelas águas azul-
esverdeadas, que dele obtiveram o seu nome

O pobre pai (que já nem pai era), “Ícaro!”, chamava, “Ícaro!”, berrava. “Onde estás? Onde vou te procurar? “Ícaro!”, gritava Então enxergou penas boiando nas ondas.⁵⁸

Dédalo, dono de grande habilidade, constrói para si e seu filho, Ícaro, os melhores pares de asas que pudera. Após testar a possibilidade de voo, coloca as asas em seu filho, não sem antes adverti-lo sobre os perigos que poderiam enfrentar.

Com medo do que poderia lhes ocorrer, Dédalo chora demonstrando sua condição de mortal — afinal, apesar de sua grande habilidade, de ser o primeiro homem a voar, ele não é um Deus durante a fuga, pede ao filho que o siga, cuidando-o, procura lhe ensinar como voar.

Outros observam a cena: lavradores, pastores e pescadores que, aparentemente, não conseguem compreender o que veem: “Viu-os com espanto alguém que pescava com a agitada vara, ou algum pastor sustentado pelo cajado ou um lavrador ao comando do arado, julgando que eram deuses aqueles que tinham o poder de viajar pelos céus.”

Essa descrição dos homens comuns foi muito útil aos pintores que posteriormente viriam a retratar tal cena, devido principalmente ao seu enorme teor pictórico. Exploraremos, como mencionado anteriormente, mais essa ideia intermediática através dos poemas efrásticos que buscaram retratar a queda de

⁵⁸ Na versão em latim: Interim Dædalus odio Cretæa Phædraque reliquit, / longaque factus amore sui, patriæque cupidine captus, / exilium sinit et mare et terra vetabant. / "At tamen, ut primum coepit dolor ire per ossa, / tunc quoque mens eadem perstat formidine casus. / 'Quo', que ait 'errore ruant nostrosque labores, / me patet ad solidum cælum transcendere certum. / Illa mihi semper genitor condebuit astra; / Minos omnia possit, amet, non possit anhelans / mittere se vacuas in auras.' Haec ubi dicta dedit, / rerum convertitur usus, artemque requirit / novam et experitur. Pinnas in ordine ponit / atque imas celeri tollens dat et medio suspendit. / Protinus aerii montis per inane volutus / ire parat. Medium dextra sibi legit Icarus / aëra, medium Icarus spectabat ab Icaro / caeruleas ondas et caerulea nomina ponto / indidit. Insilitur rostro. Tum, pendula mergens / verbera curva legit, donec vultus aquarum / corripuit, pennasque fugacibus applicat undis. / Non illo melior quisquam, nec Icarus illo / forte volat.

Ícaro com base na pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), de Pieter Brueghel.

Ainda descrevendo o voo dos dois aventureiros, conhecemos parte do trajeto: “E já à esquerda ficava a Samos de Juno (para trás haviam deixado Delos e Paros), e, à sua direita, Lebinto, tal como Calimne, rica em mel”).

Então, temos o ato de desobediência e rebeldia: Ícaro encanta-se com a capacidade de voar e se esquece dos avisos de Dédalo (“quando o rapaz começa a achar prazer no ousado voo e se afasta do guia. Puxado pela sua atração pelo céu, rumou para as alturas”), ocorre a fatalidade, o pai já não vê seu teimoso filho, que afunda nas águas abaixo (“O pobre pai berrava. Onde estás? Onde vou te procurar? Ícaro!”).

Conforme narrado por Ovídio, Dédalo, “o engenhoso”, era um famoso artesão que foi expulso de Atenas por ter tentado matar, por causa da sua inveja, seu sobrinho Talo⁵⁹, que teria se refugiado também na ilha de Creta, subordinado ao rei Minos. Dédalo, era famoso por suas invenções, esculpindo muitas estátuas de madeira, algumas inclusive com olhos expressivos, que moviam os braços e que tinham até a capacidade de andar.

A versão mais conhecida da lenda conta que a princesa Europa voltou de sua aventura com Zeus no Olimpo, casou-se com Asterion, rei de Creta, que educou seus três filhos. Ao morrer, Asterion deixou o seu trono a Minos, seu filho mais velho que, para provar que Creta lhe fora dada por vontade dos deuses, devido a sua origem, afirmou que estes lhe dariam qualquer coisa que desejasse. Para provar isso, pediu a

⁵⁹ Conforme narrado por Ovídio, a irmã de Dédalo, Perdix, havia enviado seu filho Talo, à época com 12 anos, para ser aprendiz de seu tio, que era um mestre artesão. Porém Talo acaba por ser ainda mais inventivo que o seu mestre. Tomado de ciúme, Dédalo empurra o sobrinho para uma rocha da Acrópole, aparentemente para a morte. Porém, a deusa Minerva intervém, apanha-o e transforma-o numa perdiz. Talo, em seu novo disfarce de penas, adota o nome de sua mãe, Perdix, e a partir de então, como a ave perdiz, sempre evita alturas .

Poseidon, deus dos mares, que fizesse sair um touro do mar Egeu. Minos comprometeu-se a sacrificar o animal, assim que conseguisse provar seu poder. Poseidon, então, enviou um lindo touro branco de grandes chifres dourados. Diante dessa prova de legitimidade, enviada pelo poderoso deus dos mares, os irmãos de Minos reconheceram-no como soberano da ilha. Minos, porém, fez do belo touro parte de seu rebanho e sacrificou, em vez dele, um animal comum. Como punição pelo não cumprimento da promessa, Poseidon transformou o touro num animal indomável, furioso, que passou a atacar os habitantes da ilha. Além disso, pediu a Afrodite, deusa do amor, que fizesse com que Pasífae se apaixonasse pelo touro.

Dessa relação, Pasífae deu à luz ao Minotauro, que era metade homem, metade touro. Sua mãe cuidou dele durante a infância, porém ele cresceu e se tornou feroz. Minos, após aconselhar-se com o oráculo em Delfos, pediu a Dédalo que lhe construísse um gigantesco labirinto próximo ao palácio, em Cnossos, com túneis emaranhados e corredores subterrâneos, e que tivesse apenas uma entrada, de modo que quem ali entrasse não poderia mais sair.

O Minotauro foi instalado no centro do labirinto, sendo alimentado com carne humana. Para isso, os habitantes de Atenas tinham que enviar, de tempos em tempos, jovens que seriam lançados, um por um no labirinto para servir de alimento ao monstro. Quando se aproximava a data do envio do terceiro sacrifício, o jovem príncipe Teseu se ofereceu para assassinar o monstro, prometendo a seu pai, Egeu, que ordenaria que o navio que o trouxesse de volta para casa erguesse velas brancas, caso ele tivesse vencido, ou velas negras, caso ele tivesse morrido.

Em Creta, Ariadne, filha de Minos, se apaixonou por Teseu e o ajudou a se guiar pelo labirinto, que tinha um único caminho que levava até seu centro. Na versão mais conhecida desse episódio, Ariadne dá a Teseu um novelo de lã, para que ele vá desenrolando conforme fosse caminhando pelo labirinto; assim encontraria

rapidamente seu caminho de volta. Teseu conseguiu matar o Minotauro com a espada de Egeu e liderou os outros atenienses, que o haviam acompanhado, para fora do labirinto. Na viagem de retorno, porém, se esquece de erguer as velas brancas e seu pai, ao ver o navio, imagina que Teseu está morto; suicida-se, atirando-se ao mar que, em sua homenagem, leva seu nome, o mar Egeu. Como Ariadne tivera a ajuda de Dédalo, Minos, descobrindo sua traição, ordenou que Dédalo fosse fechado no labirinto acompanhado de seu filho Ícaro.

Depois de alguns anos de exílio, Dédalo, observando os pássaros que voavam por sobre o labirinto, concluiu que só havia uma maneira de fugir, através de um inédito voo. Passa, então, a guardar as penas das aves, que ocasionalmente caíam dentro das muralhas do labirinto; quando já possuía a quantidade suficiente para si e seu filho, e tendo juntado cera de abelha suficiente, construiu dois pares de asas artificiais. Dessa forma conseguiriam, aparentemente, fugir. Antes, porém, alertou ao filho que não voasse muito perto do sol, para não derreter a cera das asas, e nem muito perto do mar, pois esse poderia deixar as asas encharcadas e mais pesadas — o que nos parece um tanto forçado, pois, atualmente, nos é sabido que quanto mais alto, em direção à estratosfera, o ar se torna mais rarefeito e, portanto, a temperatura mais fria, mas compreendemos que o Mito trata de outros temas, e que está muito mais relacionado à hubris⁶⁰: o sol representa um deus, e os mortais não podem se igualar, de forma alguma, a eles. Assim, Ícaro não ouve os avisos do pai e, tomado pela arrogância e pelo desejo de voar cada vez mais alto, acaba caindo no mar, enquanto seu pai chora, voando para a costa. Ao chegar à Sicília, Dédalo foi acolhido na casa do rei Cócalo.

⁶⁰ Conceito grego que pode ser entendido como tudo que passa da medida; descomedimento, e que atualmente alude a uma confiança excessiva, um orgulho exagerado, presunção, arrogância ou insolência (originalmente contra os deuses), que com frequência termina sendo punida.

O voo de Dédalo e Ícaro talvez não tenha ocorrido como descrito por Ovídio — apesar desta ser a versão mais conhecida e consagrada. Outra versão, como mencionada, da lenda conta que a rainha Pasífae libertou Dédalo do labirinto. Em seguida, após a construção de um navio, Dédalo e Ícaro embarcaram e fugiram da ilha. Mas não sabendo como manobrar a embarcação, devido a sua imaturidade, Ícaro teria levado o navio ao naufrágio. Novamente, se demonstra nesta outra versão a falta de experiência, maturidade e habilidade de Ícaro em oposição à genialidade de seu pai, Dédalo. Ainda nessa versão, o movimento da maré teria levado o corpo de Ícaro para uma ilha, agora batizada em sua homenagem, Ikaria. De acordo com essa variante da lenda, Hércules (ou Hércules, na mitologia romana) é quem encontra o corpo de Ícaro, reconhece-o e o enterra na ilha.

Como vimos, não podemos considerar a versão de Ovídio como a primeira, muito menos como a mais completa e definitiva, pois conforme Camati (2003)

A visão de mito como um agregado ao qual novas e diferentes variáveis são acopladas, sintetizada por Heiner Müller, tem parentesco com as perspectivas teóricas de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) que, na década de 1950, definiu o mito como a soma de todas as suas variantes. No ensaio “The Structural Study of Myth” (O estudo estrutural do mito), publicado inicialmente no *Journal of American Folklore*, o antropólogo discute a natureza não canônica da mitologia grega, argumentando que não há uma única versão autorizada de nenhum dos mitos conhecidos, mas uma rede intertextual de numerosas variações que se originaram em diferentes tempos e lugares (...) o autor postula que todas as variantes disponíveis, desde a Grécia antiga até o tempo presente, devem ser levadas em consideração, visto que “não há nenhuma versão individual ‘verdadeira’ da qual as outras seriam cópias ou distorções.

Assim, o mito de Ícaro pode ser compreendido como a soma de diferentes variáveis que trazem em seu enredo diversas possibilidades de ensinamentos morais, dada à quantidade de interpretações que suscita. Mas se entende que não

seja somente por isso que ainda permanece plenamente difundido (e reinterpretado) nos dias de hoje. Seu enredo está ligado aos quatro elementos que, conforme acreditavam os antigos filósofos naturalistas pré-socráticos, eram os itens básicos na origem, alternadamente, da constituição de matéria: o fogo, a água, o ar e a terra.

Esses quatro elementos, essenciais à vida em nosso planeta, estariam presentes também no mito de Ícaro: a terra, representada pelo labirinto em Creta, que nos aprisiona a nossa condição humana, nos prende a nossa impossibilidade física de atingir espaços mais amplos e distantes, e algumas vezes hostis. O ar, representado pelo céu acima do labirinto, seria o inatingível, o desejo remoto de voar em liberdade como os pássaros, a fuga para alhures em busca de aventuras e do se sentir livre. O fogo, representado pelo astro rei Sol, seria o perigo máximo, aquele que destrói a tudo e a todos, legando a Ícaro, devido a sua desobediência, sua própria morte. E por fim, a água – representada pelo mar Egeu, onde, após a destruição de suas asas pelo calor do Sol, Ícaro viria a se afogar e ter sua sepultura eterna. Embora, devido a sua importância para a manutenção da vida na Terra, a água tenha adquirido, ao longo dos tempos, significados geralmente relacionados ao nascimento, cura, pureza e renovação em diversas religiões e culturas por todo o mundo.

O homem sempre teve esse desejo de imitar os pássaros; ele os observou e tentou artificialmente recriar seu voo. Ícaro é a figura simbólica da aspiração humana a subir como os pássaros no ar, para viajar sem sofrer com a força da gravidade, para superar os laços terrestres. É também uma advertência contra o orgulho humano. Para os gregos, era a personificação da imprudência, a embriaguez da descoberta, do excesso, combinado com a desobediência às ordens de seu pai. Mas não é somente um símbolo da imprudência e sim, também, de coragem. Nas artes simboliza a coragem e a sede humana de subir aos ares. As asas são o símbolo do

voo, a luz, o intangível, subindo para o sublime.

Também em *A arte de amar*, Ovídio trata do mito de Ícaro — brevemente, é verdade, mas resumidamente temos conhecimento do motivo do castigo empregado pelo rei Minos a Dédalo e seu único filho, Ícaro.

***Ars Amatoria*, Livro II (1 a. C - 1 d. C, versos 17 - 42)**

Planejo um grande feito, em que o Amor poderá permanecer através das artes,
Digo, como um menino que vagueia pelo vasto mundo.

Ele é ágil e tem duas asas com as quais ele voa,
É difícil impor limites a elas.

Minos, o anfitrião, construiu tudo para evitar sua fuga:

Ele encontrou o ousado caminho com suas asas.

Dédalo, quando ajudou no crime concebido pela mãe

O homem meio touro, o touro meio homem,

'Deve haver um limite ao exílio', disse a Minos justamente:

Que a terra receba minhas cinzas paternas.

E já que, afligido pelos iníquos destinos, não pude viver em minha terra natal,

Dê-me a capacidade de morrer.

Dê o retorno ao menino, se o pedido do velho é insignificante:

Se não queres poupar o menino, poupa o velho.'

Ele disse isso; mas tanto isso como muito mais era permitido

Dizer: ele não dava permissão ao homem para voltar.

Assim que ele percebeu, ele disse: 'Agora, agora, ó Dédalo:

Tens a matéria para mostrar teu engenho.

Minos governa a terra e governa os mares:

Nem a terra nem a água oferecem uma rota de fuga.

Resta o caminho dos céus: tentaremos voar pelo céu.

Dê permissão, ó grande Júpiter, ao meu empreendimento:

Não almejo tocar as moradas estreladas:

A única rota de fuga é através dela.

Permita que se abra o caminho pelos rios do Styx⁶¹, cruzaremos as águas de Estige;

⁶¹ O principal rio do submundo grego (também chamado de Hades), forma uma fronteira entre o submundo e o mundo dos vivos. Seu nome significa ódio em grego e tem o nome da deusa Styx. Acreditava-se que esse rio tinha propriedades mágicas e podia tornar uma pessoa invencível, como Aquiles, que teria sido mergulhado no rio por sua mãe, tornando-o invulnerável.

As leis de minha própria natureza devem ser renovadas.⁶²

É interessante a mudança do foco narrativo, em que se tem o discurso direto: Dédalo dirige-se a Minos, em um processo gradativo muito rico: clamando pela sua liberdade (*Deve haver um limite ao exílio*), depois pelo direito de morrer em paz, tendo suas cinzas depositadas em sua terra natal (*que a terra receba minhas cinzas paternas*), pela liberdade do filho (*Dê o retorno ao menino, se o pedido do velho é insignificante*) e, finalmente, pela sua própria liberdade (*Se não queres poupar o menino, poupa o velho*). Ficamos sabendo de seu plano: a fuga pelo céu, visto que *“Minos governa a terra e governa os mares.”*

Essas versões narradas por Ovídio, sobre a trágica morte do jovem Ícaro, posteriormente serviriam de inspiração a centenas de artistas, sobretudo na poesia, na produção de outras versões desse mito, como veremos a seguir.

⁶² Na versão em latim: Magna paro, quas possit Amor remanere per artes, / Dicere, tam vasto pervagus orbe puer. / Et levis est, et habet geminas, quibus avolet, alas: / Difficile est illis inposuisse modum. / Hospitis effugio praestruxerat omnia Minos: / Audacem pinnis repperit ille viam. / Daedalus ut clausit conceptum crimine matris / Semibovemque virum semivirumque bovem, / 'Sit modus exilio,' dixit 'iustissime Minos: / Accipiat cineres terra paterna meos. / Et quoniam in patria, fatis agitatus iniquis, / Vivere non potui, da mihi posse mori. / Da reditum puero, senis est si gratia vilis: / Si non vis puero parcere, parce seni.' / Dixerat haec; sed et haec et multo plura licebat / Dicere: regressus non dabat ille viro. / Quod simul ut sensit, 'nunc, nunc, o Daedale,' dixit: / 'Materiam, qua sis ingeniosus, habes. / Possidet et terras et possidet aequora Minos: / Nec tellus nostrae nec patet unda fugae. / Restat iter caeli: caelo temptabimus ire. / Da veniam coepto, Iupiter alte, meo: / Non ego sidereas adfecto tangere sedes: / Qua fugiam dominum, nulla, nisi ista, via est. / Per Stygia detur iter, Stygias transnabimus undas; / Sunt mihi naturae iura novanda meae.

4. PAISAGEM COM A QUEDA DE ÍCARO, DE PIETER BRUEGHEL, E SUAS RECRIAÇÕES NA POESIA

A fidelidade ao texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, uma vez que essa visão nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo em função da mudança do *Zeitgeist*⁶³ e das circunstâncias. Isso pode ser percebido ao nos depararmos com as diversas interpretações dadas ao “Canto VIII”, de *Metamorfoses*.

Em nossa dissertação de mestrado *Do mitológico ao midiático: Transposições intersemióticas do mito de Ícaro nas artes e mídias* (Uniandrade, 2017), em que catalogamos, traduzimos e analisamos diversas representações de arte que se utilizaram da temática do mito de Ícaro, apontamos que

Ícaro é personagem de diversas adaptações: na literatura (poemas, textos teatrais, etc.); na música, servindo de inspiração às letras de canções; nos meios audiovisuais (cinema, séries televisivas, jogos eletrônicos) dando nome a objetos alados ou a personagens que têm alguma particularidade de sua personalidade associada a sua trágica história; da mesma forma nas histórias em quadrinhos, etc.(RIBEIRO, 2017).

Seria ingênuo acreditar que a obra de Ovídio alcançaria notoriedade nos tempos atuais se não fossem essas (re)interpretações de seu texto, afinal, são estas adaptações nas mais diversas mídias que o tornam atual para quem nunca teve acesso ao seu texto original, aqui compreendido por nós como sua versão primeira, em forma de poesia narrativa, visto que essa história já existia na forma oral quando o poeta a transpôs para a poesia; seria mais ingênuo ainda afirmar que este, por ser

⁶³ O espírito da época ou sinal dos tempos; conjunto do clima intelectual, sociológico e cultural de uma pequena região até a abrangência do mundo todo em uma certa época da história, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

o primeiro, teria maior valor literário ou estético. Portanto, querer que sejam semelhantes ao texto primeiro é esquecer-se de que, quando se muda o meio (a mídia), muda-se também o modo (a forma de contar), assim um texto verbal (poema, narrativa épica, texto em prosa), quando adaptado para um meio visual, passa do meio narrar para o meio mostrar (pinturas, histórias em quadrinhos, filmes, fotografias).

Tiphaine Samoyault, em sua obra *A intertextualidade* (2008), afirma que

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua história e a inscrevendo nos textos por meio de certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (p. 47)

A prática intertextual “permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbio entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (p. 67).

Ambas ocorrem em relação ao mito de Ícaro, visto que percebemos o intercâmbio recíproco de algumas características do texto primordial (*Metamorfoses*) em outros textos verbais e não verbais que a partir dele surgiram.

A escrita na história da humanidade teve no início funções mais simples, como a contabilização da produção agrícola e comercial, o desenvolvimento de projetos para construções prediais e o registro das leis. Porém, com o tempo, a escrita passou a ter um importante papel: registrar os principais fatos dos reinos, da religião e de alguns personagens importantes do passado. Assim surgiria a literatura.

Os primeiros registros literários das culturas ocidentais eram enriquecidos por acontecimentos míticos. Eram histórias sobre os acontecimentos do passado, em que quase sempre o personagem principal, que podia ser um deus, um semideus ou

até mesmo um mortal dotado de capacidade superior, realizava feitos impossíveis para seres humanos comuns.

Assim, muitos destes mitos relacionam um acontecimento real do passado (algo que realmente aconteceu) com a crença religiosa (e mítica) do povo que o criou. Desta forma, nos relatos sobre o passado era muito comum que deuses, semideuses, heróis e monstros interferissem nos acontecimentos, o que tornava os contos mitológicos muito populares. Porém, é importante verificar que, mesmo que a literatura e os mitos estejam interligados em sua origem, a mitologia não surgiu apenas com a invenção da escrita.

As histórias mitológicas sobre o passado já existiam há muito tempo, sendo transmitidas pela tradição oral. Os mitos eram responsáveis por transmitir e preservar a cultura e a religião do povo ao qual estavam relacionados. Não visavam apenas o entretenimento, mas a instrução dos ouvintes e leitores naquilo que se desejava, garantindo a transmissão e perpetuação da cultura e da religião local.

É na literatura, sobretudo na poesia, que percebemos a maior influência e a força permanente do mito de Ícaro. Diversos poetas dedicaram-se a transpor para seus dias sua visão acerca da tragédia narrada por Ovídio.

Como afirmamos anteriormente, nesta pesquisa nos deparamos com uma considerável quantidade de poemas que tratam do mito de Ícaro. Entretanto, mesmo em seus idiomas nativos (alemão, francês, inglês, polonês, italiano, etc.) não encontramos publicações feitas por editoras brasileiras. Desta forma, acreditamos que seria de grande valor, como forma de seu destaque nesta pesquisa, também os traduzir.

Adotamos como critério para estas traduções a aproximação do texto em idioma estrangeiro ao português brasileiro, ou seja, adequando alguns versos e vocábulos a fim de que fosse possível uma leitura mais ampla dos poemas.

Procuramos manter o mesmo número de versos e estrofes, bem como a pontuação, e outros aspectos gráficos, porém optamos por não considerar a rima e a métrica utilizadas pelos poetas.

Concordamos com Clüver quando afirma que

(...) dificuldades reais na tradução interlingual de poemas ocorrem no nível literário e não no linguístico. Teorias de tradução surgem do reconhecimento de que uma total correspondência nunca pode ser alcançada. Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original, e também, menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (CLÜVER, 2006, p.116-117)

Durante séculos, vários artistas buscaram retratar a cena mítica do voo, da queda e morte de Ícaro, dando à narrativa de Ovídio uma nova forma de expressão – a imagem. Dentre esses se destaca com bastante notoriedade o pintor flamenco Pieter Brueghel e sua célebre obra *Paisagem com a queda de Ícaro (De val van Ikarus)*, de 1558.

Pieter Brueghel, nascido por volta de 1525 nas proximidades de Antuérpia, atualmente Bélgica, conhecido como "O Velho", para distingui-lo de seu filho homônimo, também pintor, desenvolveu um estilo artístico caracterizado pela profusão de cores. Embora, à primeira vista, suas obras possam parecer dominadas por tons marrom, cinza e amarelo escuro, uma observação mais detalhada revela o uso de cores vibrantes, incluindo vermelho, azul, verde e até tons de rosa.

Sobre a vida de Brueghel, pouco se sabe além do que seus desenhos e pinturas sugerem. Supõe-se que tenha aprendido sobre arte com o renomado artista de Antuérpia, Pieter Coecke Van Aels, possivelmente influenciado pelo convívio com a filha deste, Mayken, com quem viria a se casar. Seus filhos, Jan e Pieter, seguiram os

passos artísticos do pai, adicionando mais detalhes e uma variação mais limitada de formas ao estilo paterno.

Antuérpia, uma cidade vital na época, desempenhava um papel significativo no comércio global, tornando-se um centro de transações de especiarias, livros e mapas, além de abrigar diversos bancos. As famílias abastadas da cidade buscavam constantemente novas obras de arte para adornar suas grandiosas mansões, interessadas principalmente em pinturas e paisagens, assim como nos temas explorados pelos renomados artistas italianos.

Embora Brueghel tenha possivelmente aprendido técnicas na Itália, evidências sugerem que seu interesse estava mais voltado para as paisagens que testemunhou durante sua jornada, especialmente as majestosas montanhas. Sua abordagem única à pintura, desvinculada das tendências contemporâneas, resultou em obras nem sempre populares em sua época.

Após a morte de Brueghel em 1569, muitos o percebiam erroneamente como um mero artista humorístico, dedicado a divertir e provocar risos. No entanto, sua verdadeira profundidade artística revelou a capacidade de representar tanto o assustador quanto o belo, refletindo a vida cotidiana de sua época.

Suas pinturas, em grande parte, buscam interpretar a realidade, ora de maneira profunda, ora anedótica, repletas de detalhes tanto reais quanto oníricos. O conjunto de sua obra reflete inevitavelmente as turbulências de uma época marcada por guerras religiosas. Brueghel é reconhecido como o pioneiro da escola flamenca, que dominou a pintura europeia nos séculos XVI e XVII.

Brueghel normalmente não retratava temas clássicos ou mitológicos. Na verdade, eles aparecem apenas em duas pinturas suas em particular, sendo uma intitulada *Depois de Bruegel, Paisagem com a Queda de Ícaro* (1590-95), fazendo parte do acervo do Museu Van Buuren (Fig. 1), em Bruxelas; outra — a mais antiga e

conhecida — intitulada *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), atualmente no acervo do Museu Real de Belas-Artes da Bélgica (Fig. 4), também em Bruxelas; e também em duas outras águas-fortes⁶⁴, uma envolvendo o mito de Ícaro (Fig. 2), e outra sobre o mito da queda de Faetonte⁶⁵ (Fig. 3).



Fig. 1 - Fonte: Pieter Brueghel. Obra *Depois de Bruegel, Paisagem com a Queda de Ícaro*. 1590-95. Óleo sobre madeira - 63 x 90 cm - Museu Van Buuren (Bruxelas, Bélgica)

⁶⁴ O termo foi usado até o século XVII para designar o ácido nítrico diluído em água. Por ser usado num dos processos da calcografia, em que a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma chapa metálica, após a corrosão dos traços do artista pelo ácido nítrico, o termo passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura, já concluída.

⁶⁵ O mito de Faetonte, na mitologia grega, relata a história do filho de Hélios, o deus do sol. Faetonte, buscando provar sua ascendência divina, pede a Hélios que lhe permita guiar o carro solar através dos céus. Relutantemente, Hélios concede o pedido, mas o inexperiente Faetonte perde o controle das rédeas, causando desastres catastróficos na Terra, como incêndios e secas. Zeus, o rei dos deuses, intervém e fulmina Faetonte com um raio para evitar mais danos.



Fig. 2 – Fonte: Pieter Brueghel, o Velho, *Um Navio de Guerra perto da Costa, com a Queda de Ícaro*. 1562. Gravura - Museu de Belas Artes de São Francisco (Califórnia, EUA)



Fig. 3 – Fonte: Pieter Brueghel: *Dois galeões seguindo um navio de guerra com três mastros, com queda de Faetonte*. 1565. Gravura - 28,2 x 22 cm - Fondation Custodia (Paris, França)⁶⁶

⁶⁶ Disponível em < <https://bruegel.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/two-galleys-following-armed-three-masted-ship-fall-phaeton>>. Acesso em 12 mar. 2024.

Essas quatro obras contam sobre jovens temerários que, apesar dos avisos dos seus pais, chegaram demasiado alto e são catastroficamente lançados dos céus. Nas versões de Brueghel, ambos envolvem uma queda sobre a água, com destaque para navios à vela, uma transformação humano-pássaro e uma falta de consciência dos espectadores sobre o drama que se desenrola.

Dentre essas, maior destaque tem sido dado para *Paisagem com a queda de Ícaro*, obra não assinada e sem data, descoberta em 1558, e que tem sido frequentemente motivo de controvérsia. No passado, muitos acreditaram que se tratava de uma cópia de uma obra perdida de Brueghel, mas outros a consideraram um original do pintor.

Mais discussões foram adicionadas à controvérsia pela descoberta em 1935 de uma segunda versão, ligeiramente menor, em forma de rascunho, quase idêntica, mas com duas diferenças categóricas – a inclusão de Ícaro e Dédalo, e o posicionamento do sol. Essa versão, vista por alguns pesquisadores da obra de Brueghel como anterior às pinturas já conhecidas, surgiu em uma coleção particular, e está agora no Musée David et Alice van Buuren, em Bruxelas⁶⁷

Estudos recentes parecem ter confirmado que tanto a versão Beaux-Arts, como a versão Van Buuren são cópias de uma obra perdida — um rascunho feito por Brueghel — embora ainda não haja certeza de qual das duas cópias é a mais precisa. Em ambas o tema dramático da morte e o número de características enigmáticas (como o tratamento incomum dado a Ícaro), foram fatores-chave que contribuíram para o seu fascínio popular. Ainda mais interesse foi despertado devido à forte atração do tema pelos poetas do século XX – o que é bastante apropriado para uma pintura baseada em um poema clássico. O mais conhecido deles foi o poeta inglês Wylan

⁶⁷ Currie e Allart, op cit. em 844; De Vries, op cit em 3.

Hugh Auden, cujo poema *Musée des Beaux Arts* (1938), inspirado na pintura daquele museu, não só elevou a reputação daquela versão da pintura em relação à versão de van Buuren, mas também, como veremos, pode ter alguma influência na interpretação da pintura.



Fig. 4 – Fonte: Pieter Brueghel (o Velho): *Paisagem com a queda de Ícaro*.1558. Óleo sobre tela - 73,5 x 112 cm - Museu Real de Belas-Artes da Bélgica (Bruxelas, Bélgica) ⁶⁸

Nessa obra, Brueghel valoriza o trabalho rural em detrimento de toda a tragédia mítica que havia ali. Há a ideia de que a obra de Brueghel estivesse dialogando com um provérbio medieval que dizia que “nenhum arado para porque um

⁶⁸ Disponível em: <<https://uploads6.wikiart.org/00103/images/pieter-bruegel-the-elder/icarus.jpg>>. Acesso em 13 nov. 2023

homem morre” (símbolo da continuidade da vida e uma referência à queda e a morte de Ícaro na obra).

Brueghel expressa suas intenções de maneira evidente ao retratar Ícaro apenas por suas pernas brancas afundando no mar, contrastando com a representação proeminente e colorida dos camponeses em primeiro plano. A figura de Ícaro é tão sutilmente representada na obra que, em muitos casos, é necessário indicar ao observador onde está situada.

Essa concepção, associada ao ditado anteriormente mencionado, é ainda mais enfatizada pela representação bizarra de uma cabeça de um cadáver emergindo na vegetação. Para perceber essa imagem, o observador deve exercer uma atenção visual mais aguçada, já que ela está praticamente implícita no canto médio esquerdo, conforme explicaremos adiante (Fig. 5). Compreendemos que o artista está nos transmitindo a mensagem de que ali está a morte, não apenas do personagem mitológico, mas também a de um homem comum, sem nome. Tanto os mitos quanto os homens comuns são desprovidos de importância. A vida, o trabalho, o esforço — o cotidiano dos outros — prosseguem. Esse detalhe na pintura foi descoberto em 1934 pelo estudioso de Brueghel, Charles de Tolnay (1899-1981).

O poeta belga Marcel Obiak identificava uma relação entre o cadáver, o sol e os quatro mastros da embarcação na obra. Ele sugere que ao posicionar a ponta de um compasso na parte inferior, no centro da largura da pintura, e desenhar uma curva com o raio equivalente à metade da largura, essa curva passará pelas extremidades dos mastros do galeão, pelo sol e pela cabeça do homem morto nos arbustos. O poeta argumenta que esses três elementos estão interligados. O navio simboliza o poder do rei Minos, o sol faz alusão ao ditado do imperador Carlos V: "Em meu império, o sol

nunca se põe"⁶⁹. O cadáver descoberto por Charles de Tolnay representa a morte.

Brueghel, em associação com a história de Ícaro, como um exemplo do orgulho que precede a queda, propõe uma inversão: à medida que o sol se põe, Ícaro mergulha no mar, afundando para o esquecimento, semelhante ao destino dos governantes de um império quando morrem, ou ao sol no final do dia, assim como um moribundo nos arbustos. As "mortes" dessas figuras não perturbam o curso normal da História.

Esse cadáver em meio aos arbustos⁷⁰ (Fig. 5), bem como os outros elementos da pintura de Brueghel, como o galeão, as ovelhas, o cachorro, os trabalhadores, aparecem diversas vezes, de diversas maneiras, nos poemas inspirados no mito de Ícaro, alguns efrásticos em relação à *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), como veremos mais adiante neste capítulo.



Fig. 5 – Fonte: Pieter Brueghel. Paisagem com a queda de Ícaro. 1558. Detalhe mostrando cadáver em meio aos arbustos. Ampliação do autor (2024)

⁶⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/zAcyGm>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

⁷⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/tkYR3B>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

Podemos agora nos voltar para a pintura em si. Conforme analisada em nossa dissertação de mestrado, *Do mitológico ao midiático: transposições intersemióticas do mito de Ícaro nas artes e mídias* (Uniandrade, 2017, p. 47), a pintura mostra que o cenário de Brueghel é uma combinação interessante de terras agrícolas flamengas em primeiro plano, juntamente com uma ampla paisagem marítima mediterrânea ensolarada, vista de um ponto de vista elevado, mais ou menos equivalente a uma vista aérea

Na pintura, é possível notar que algumas árvores embelezam a visão da paisagem primaveril, revelando uma pequena baía vista de cima. Na frente, um lavrador se move da direita para a esquerda, conduzindo um arado puxado por um cavalo em terreno acidentado. A vegetação é escassa. A meio caminho do porto, o artista pintou uma ilha. Na aparência, meio prisão, meio fortaleza, lembra a ilha de Creta, onde Dédalo e Ícaro foram aprisionados por Minos. Junto a essa ilha, vários barcos à vela conferem maior sensação de profundidade à composição.

Em um segundo plano descendente em direção ao mar, um pastor, acompanhado por um cachorro, observa as ovelhas pastando, apoiando-se em um cajado, com ar pensativo. Ambos, o lavrador e o pastor, têm as costas voltadas para o lado direito do quadro e estão vestidos de maneira medieval.

A figura do pastor intriga os especialistas que argumentam que ele está simplesmente sonhando ou meditando, ou veem o simbolismo do pastor que acentuaria a sua posição central na composição. Na versão *Van Buuren*, a posição do pastor, olhando para cima, na direção de Dédalo, faz mais sentido para o espectador.

O centro do quadro destaca a vastidão do mar, com uma pedra e uma pequena ilha que parece ter um forte à esquerda. Ao fundo, após um terreno rochoso, avista-se uma cidade com uma pequena baía e um galeão ancorado, de onde provavelmente partiram outros dois galeões e três barcos. Essas embarcações

ajudam a dar à paisagem um aspecto predominantemente marítimo e refletem o interesse de Brueghel pelos navios e pela arquitetura naval, tema que dominava com perfeição e que encontramos noutras obras suas, tanto pinturas como água-fortes. O sol está se pondo, com montanhas e uma ilha aparentemente habitada. No canto inferior direito, há um pescador, uma perdiz empoleirada e um homem se afogando.

O sol é crucial para a pintura de várias maneiras. É, evidentemente, essencial para o sucesso futuro das colheitas do lavrador e para o atual fracasso de Ícaro. Posicionalmente, a sua vasta extensão, aliada à ligeira curva do horizonte, conferem à pintura uma sensação quase cosmológica – não se trata apenas de uma bela cena que estamos a observar; do nosso ponto de vista elevado, estamos vendo uma parte do vasto mundo. Ao mesmo tempo, o brilho intenso do sol, aliado à finura da tinta a óleo aplicada pelo artista, conferem à pintura uma leveza difusa. No entanto, o sol também levanta questões. Um dos muitos aspectos estranhos da pintura é que enquanto se esperaria que o sol escaldante estivesse alto no céu, a pintura *Beaux-Arts* (Fig. 4) tem o disco amarelo brilhante do sol já se pondo no horizonte, talvez um eco visual do próprio naufrágio de Ícaro (isto não é assim na versão de *Van Buuren* (Fig. 1), onde não há nenhum disco específico do sol mostrado, apenas a luz difusa e ofuscante centrada mais alto no céu). Isto pode ser simplesmente um dispositivo composicional de Brueghel, mas a sua posição parece impossível de justificar em termos realistas, a menos que sejamos capazes de imaginar que Ícaro subiu tão alto que o sol teve tempo de se pôr antes de Ícaro atingir o nível do mar. Além disso, se o sol estivesse realmente no horizonte, também seria de esperar que as sombras dos sulcos do lavrador fossem mais longas e que o brilho amarelo refletido na água se estendesse até ao horizonte, em vez de se localizar no centro do horizonte da baía. Neste aspecto a versão *Van Buuren*, com a sua fonte de luz mais elevada, parece fazer mais sentido.

Quanto a perdiz, Brueghel também retoma a referência de Ovídio, que em seu

poema descreveu o pássaro zombando alegremente de Dédalo enquanto enterra Ícaro. Brueghel, no entanto, mostra a perdiz num estágio anterior (em contraste com os trabalhadores agrícolas, que são colocados num momento posterior ao da versão de Ovídio), enquanto a tragédia ainda está em andamento, aparentemente sentada bastante placidamente num galho de árvore logo à esquerda do pescador (Fig. 4). Embora próximo de Ícaro, o pássaro está olhando para a direita sem observar diretamente a ação e sem qualquer reação humana.

Outro aspecto controverso da pintura é a figura do lavrador. Embora sua imagem realizando as suas tarefas seja vista como central para algumas das interpretações que consideramos, apresentou-se recentemente uma reavaliação radical do papel do lavrador. Ascher (2014) sugeriu que o lavrador é na verdade uma referência política implícita. Em apoio a esta visão, aponta uma série de incongruências na forma como o lavrador é retratado na pintura. A primeira são suas roupas formais e de aparência sofisticadas, mais adequadas para um príncipe do que para um trabalhador rural.

A segunda é que ele está usando apenas um cavalo, o que Ascher argumenta que iria imediatamente causar estranheza aos verdadeiros lavradores, já que o arado usado importaria uma carga de trabalho extraordinária ao animal. A este respeito, o teórico observa que as representações pictóricas flamengas subsequentes de Ícaro mostram os habituais dois cavalos puxando o arado.

Ao lado do cavalo e do lavrador, no canto inferior esquerdo, vários detalhes carregam, segundo alguns autores, significados ocultos: encostado a uma pedra, um saco que provavelmente contém sementes para semear quando o campo estiver trabalhado. Alguns perceberam isso como uma referência ao provérbio “o que é semeado nas rochas não pode crescer ali”.



Fig. 6 – Fonte: Pieter Brueghel. *Paisagem com a queda de Ícaro*. 1558. Detalhe mostrando saco de sementes. Ampliação do autor (2024).

A terceira incongruência, segundo Ascher é que, ao invés de estar ocupado com a lavoura, como comumente seria comum, o lavrador está na verdade posicionado de modo alinhado à esquerda, de tal forma que ele tem um pé no sulco principal, aparentemente uma ação impensável para um lavrador competente, pois estaria estragando o trabalho já realizado, e deixando o trabalho sem conclusão.

Isso leva Ascher a sugerir que o lavrador realmente parou de arar e está saindo do campo, indo para a esquerda em direção à adaga e à bolsa que estão no monte abaixo da figura do cavalo (Fig. 7).



Fig. 7 – Fonte: Pieter Brueghel. *Paisagem com a queda de Ícaro*. 1558. Detalhe mostrando espada, adaga e bolsa. Ampliação do autor (2024)

Estes dois objetos, aparentemente tão contraditórios em uma cena pacífica de lavoura, têm causado dificuldades de interpretação. Na opinião de Ascher, porém, eles são a chave para o real significado do lavrador. A adaga simbolizaria a guerra, e a bolsa simbolizaria o dinheiro. O lavrador estaria, segundo o Ascher, se voltando para eles porque representava o governante da Holanda na época, Filipe II, da Espanha. Ainda, conforme Ascher, este rei era odiado pelos seus súditos flamengos por lhes cobrar impostos severos para financiar a sua guerra com a França, uma guerra na qual os Países Baixos sentiam que não tinham parte. Ascher afirma que o rei era desprezado, como alguém que antagonizou ainda mais seus súditos relutantes por meio de uma intensa perseguição aos calvinistas.

Há ainda indícios de que a presença da espada e da adaga seria uma alusão à loucura humana, em referência a outro provérbio: “Espada e prata requerem mãos inteligentes”.

Esta interpretação do lavrador, embora nova, não é necessariamente inconsistente com algumas das outras interpretações existentes, na verdade, reforça aspectos delas de algumas maneiras. Por causa dos impostos, do belicismo e da perseguição, Filipe pode ser visto como uma pessoa que ignorou o sofrimento humano (como muitos, teóricos e poetas, afirmam que os camponeses fazem na pintura), que falhou em seguir o caminho do meio da moderação (como se afirma que Ícaro fez), e exibiu orgulho e arrogância (como se afirma que Dédalo e Ícaro fizeram). Em vez de ser o camponês nobre, o rei / lavrador é na verdade uma personificação do século XVI, de todas estas falhas humanas.

Ascher afirma que possivelmente, o lavrador pode ser interpretado de mais de uma maneira – com as opiniões mais padronizadas sobre ele no nível mais óbvio, e a visão política e potencialmente mais controversa sendo disfarçada, exceto para

aqueles que a conhecem.

Além disso, outra obra de Brueghel, uma gravura, chamada *Orgulho* (*Superbia*) (1558), demonstra, além de uma série de construções fantásticas aparentemente antropomorfizadas, possivelmente, uma cabeça menos visível (de perfil, à direita) no canto inferior esquerdo. O rosto lembrando a figura de Filipe II, com sua particular mandíbula característica de sua linhagem, os Habsburgo, revela o desprezo de Brueghel pelo polêmico rei espanhol.



Fig. 8: Fonte: Pieter Brueghel (o velho). *Soberbia*. 1558. Gravura - 22.5 x 29.5 cm. Museu Real de Belas-Artes da Bélgica (Bruxelas, Bélgica). Ampliação e destaque do autor (2024).

Apesar dessa crítica histórica, em *Paisagem com a queda de Ícaro*, os elementos, em geral, transmitem calma e tranquilidade, com os homens dedicados às suas tarefas diárias. A estética da pintura, típica de um mestre flamenco, retrata a vida rural comum da época de Brueghel. No entanto, o elemento crucial da obra é sutil: o homem se afogando, representando o Ícaro da mitologia grega, punido por sua arrogância. Suas pernas visíveis e as poucas penas remanescentes de suas asas se confundem com as ondas que ele também provocou no mar.

É intrigante o fato de Brueghel destacar um detalhe tão discreto como o ponto

focal da pintura, quase imperceptível, escapando à atenção dos personagens próximos, exceto talvez pela ovelha à esquerda. Os elementos como os galeões em movimento, a baía e os rochedos convergem para aprisionar a cena.

É fácil obter uma visão geral com uma rápida olhada, mas apenas uma análise mais aprofundada pode revelar elementos essenciais frequentemente ignorados. O observador desatento pode questionar se interpretou corretamente o título da obra. Afinal, caso esteja familiarizado com a lenda de Ícaro, a lembrança de que a queda ocorreu no mar pode suscitar dúvidas no observador, levando-o a examinar mais atentamente a cena diante dele. No canto direito, entre a praia e o maior navio, surgem duas pernas brancas afundando no mar, em meio a pequenas penas esvoaçantes. É ali que Ícaro está se afogando.

A escolha de Brueghel de uma perspectiva descentrada, capaz de causar confusão, levanta a questão do porquê. Como um dos maiores mestres flamencos, especialmente próximo aos costumes populares, ele frequentemente os utilizava como temas em suas pinturas, detalhadamente registrados. Seu apreço pela realidade humana não era apenas uma inclinação pessoal, mas uma expressão do pensamento renascentista predominante na época.

No nosso entender, Brueghel, de forma inovadora, descentra o tema. Na pintura, o tema está reduzido a pequenas pernas se debatendo na água. Como vimos, o quadro é imenso: em primeiro plano, temos o trabalhador; depois, o pescador; e, ao fundo, várias outras cenas. As embarcações são mais destacadas do que Ícaro propriamente dito.

A história da arte considera o descentramento uma conquista moderna, mas, através da pintura flamenga percebemos que isso já era praticado no século XVI. Entendemos que esse ajuste histórico é interessante e relevante.

A provocação estética do quadro de Brueghel é clara: Ícaro está se afogando,

mas vemos apenas suas pernas e uma mão se debatendo. O mesmo ocorre com os poemas que aqui traduzimos e analisamos, há uma sobrevalorização do trabalhador em relação ao mito de Ícaro, como se o pintor nos dissesse que a queda não é apenas de Ícaro, mas da mitologia greco-romana, implicando uma vertente social.

Essa é a visão do século XX sobre o século XVI, em que várias lentes de leitura vêm surgindo ao longo dos séculos. Um poeta, ao olhar para a pintura sobre a queda de Ícaro, e escrever seu poema, é influenciado por essas lentes, incluindo a da vertente social. A queda de Ícaro simboliza a queda de um projeto ocidental ambicioso e dominador, representando o império em declínio. O destaque ao trabalhador no primeiro plano é a visão do poeta, não mais a do pintor.

Essa queda não é apenas de Ícaro, mas da mitologia grega e romana. Esse posicionamento crítico vai além do eufrástico, que é meramente descritivo e retórico. Os poetas pretendem dizer algo novo e não reforçar o mito. O poeta do século XX escreve para mostrar a queda da força do mito, não para repetir a história conhecida de Ícaro. Sua minúscula figura, no canto inferior direito, é uma representação inédita. Ícaro é notavelmente discreto, com suas pernas agitadas quase comicamente visíveis acima da superfície da água perturbada (Fig. 7). Se observado com atenção, pode-se discernir uma mão voltada para cima à esquerda das pernas de Ícaro, o que sugere que Ícaro pode não ter caído na água de cabeça, como é comumente assumido, mas está lutando debaixo d'água, o que aumenta ainda mais o *pathos*⁷¹ da cena. Ao posicionar a queda de Ícaro em um canto quase imperceptível do quadro, Brueghel talvez quisesse reiterar seu interesse nas questões imediatas da condição humana, abandonando os grandes temas mitológicos gregos.

⁷¹ No grego (πάθος), significando sofrimento, paixão ou afeto. Uma experiência humana ou expressão de arte que evoca dó, pena ou compaixão ao espectador.



Fig. 9 – Fonte: Pieter Bruegel. *Paisagem com a queda de Ícaro*. 1558. Detalhe mostrando Ícaro na água, pescador na margem e perdiz no galho acima à esquerda do pescador. Ampliação do autor (2024).

A maioria dos espectadores da pintura, as únicas “testemunhas” potenciais restantes, ignoram Ícaro, pelo menos inicialmente. Na verdade, se ignorarmos o título também, há pouca evidência na versão *Beaux-Arts* que indique que se trata de Ícaro. Esta distração ou desorientação é presumivelmente deliberada, uma vez que os trabalhadores agrícolas dominam o primeiro plano, especialmente o lavrador que atrai a atenção devido à sua centralidade, proximidade, tamanho e camisa vermelha brilhante.

Este tipo de composição, que exige que o espectador reoriente o seu foco inicial, lembra outras obras de Bruegel onde o personagem crucial está parcialmente escondido — quase à maneira dos famosos quadrinhos *Where's Wally*⁷² — por

⁷² Série de livros infanto-juvenil criada pelo ilustrador britânico Martin Handford, baseada em ilustrações e pequenos textos, a série deu origem a uma série animada, uma tira de jornal, uma coleção de 52

exemplo, a figura de Cristo caindo sob o peso da cruz em *Cristo carregando a cruz* (1564); Maria e José no *Censo de Belém* (1566); Saulo não sendo notado ao ser jogado do cavalo em *A conversão de Saulo* (1567); e a cena da manjedoura escondida à esquerda de *A adoração dos reis na neve* (1567).

No conjunto da obra de Brueghel, o foco não está no sofrimento, nos santos, heróis ou mitos, mas sim na representação da agitação da vida cotidiana. Em *Paisagem com a queda de Ícaro*, por exemplo, Ícaro é apenas brevemente perceptível como um par de pernas no canto inferior direito da pintura. Da mesma forma, nas pinturas *O censo de Belém* e no *Massacre dos inocentes*, a chegada de Maria e José, e o massacre das crianças não são imediatamente evidentes ao observarmos as pinturas. Embora Maria, José e João sejam visíveis no primeiro plano da pintura *Procissão ao calvário*, nela é necessário apurar a visão para encontrar a figura de Jesus.

Em *Metamorfoses*, de Ovídio, os versos sugerem que o leitor imagine que alguém — um pescador, pastor ou lavrador — pode ter interrompido suas atividades e ficado tão maravilhado com a visão surpreendente de Dédalo e Ícaro voando alto que pensou que deveriam ser deuses. Na pintura, Brueghel segue a sugestão de Ovídio de que um dos trabalhadores pode ter testemunhado a fuga e escolhe o pastor apoiado em seu cajado.

Brueghel também inclui os outros dois personagens baseados em Ovídio, o lavrador e o pescador. No entanto, ele apresenta o cenário num estágio posterior ao da versão de Ovídio, quando Ícaro já caiu na água. Na verdade, apesar do nome, a pintura não retrata a queda de Ícaro — apenas a sua luta para não se afogar na água.

A cabeça do lavrador, ricamente vestido, está baixa, aparentemente alheio

ao destino de Ícaro. O pescador, discreto no canto inferior direito, continua pescando, olhando despreocupado para a direita. E o pastor está olhando para cima, ainda acompanhando Dédalo; isso é explícito na versão *van Buuren* (Fig. 1), onde a figura voadora de Dédalo é mostrada olhando ansiosamente ao redor, mas implícito na pintura *Beaux-Arts* (Fig. 4), na qual Dédalo está totalmente ausente.

A cena é dominada pela vida cotidiana – o lavrador, o pastor, os navios, a luta árdua pela vida e a beleza da paisagem na primavera. Essas imagens criadas por Brueghel seriam reinterpretadas, de forma ecfrástica — ou não — por uma grande e considerável quantidade de poetas, principalmente durante todo o século XX, o que atesta, para nós, não somente a permanência do mito como sendo capaz de suscitar novas formas artísticas, mas também da pintura de Brueghel que, através de sua qualidade pictórica, inspirou essas obras poéticas tão diversas.

Conforme mencionado anteriormente, Claus Clüver em seu artigo "Da transposição intersemiótica" (2006), postula que a écfrase ocorre quando um texto verbal é traduzido de outra mídia, como a pintura, gerando assim um poema ecfrástico. Esse processo de tradução entre diferentes formas de expressão artística é descrito como uma via de mão dupla, onde o poema inspirado na pintura passa por uma transformação intersemiótica, movendo-se de uma mídia para outra. No caso desta análise temos algo raro, por assim dizer, um poema que inspirou a produção de uma pintura que inspirou a escrita de diversos poemas, o que entendemos ser um complexo e rico processo de apropriação.

Clüver destaca a diversidade de gêneros nos quais textos verbais e visuais se combinam e inter-relacionam, desde iluminuras até formas modernas de textos multimídia. Argumenta que todas as formas de arte e mídia podem ser consideradas como "textos" passíveis de leitura, abrangendo desde balé, sonetos, desenhos até filmes e catédrais.

Clüver (2006) relata que Kranz (1981) reimprimiu uma antologia na qual inclui oito poemas efrásticos sobre a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), de Pieter Brueghel: *La chute d'Icare: D'après Bruegel* (1939), de Raïssa Maritain; *Breughel's Ikarus* (1939), de Albert Verwey; *Musée des Beaux Arts* (1940), de W.H. Auden; *Icarus* (1942), de Ronald Bottrall; *Lines on Breughel's Icarus* (1951), de Michael Hamburger; *Der Sturz des Ikarus* (1966), de Friedrich Bischoff; *Ikarus* (1972), de Alexander Fharez e *Breughel* (1974), de Calistrat Costin.

Nesse artigo, Clüver também aborda a classificação desses poemas efrásticos proposta por Gisbert Kranz (1981), que considera os objetivos implícitos do poema, como descritivo, panegírico⁷³, pejorativo, didático-moralista, político e sociológico, além das realizações focadas na relação do texto verbal com o modelo visual, incluindo transposição, suplementação, associação, interpretação, provocação e concretização.

Tamar Yacobi, por sua vez, introduz a noção de uma modalidade de éfrase narrativa, que reforça as características do sistema narrativo em momentos cruciais da história. Essa concepção abrangente de éfrase inclui não apenas a descrição em forma de poesia de uma obra não verbal, mas também a inspiração de textos verbais por uma imagem-fonte, independentemente de serem de natureza poética.

Assim, ao explorar a éfrase entre a obra de Brueghel e poemas que a ela se relacionam, é possível perceber a riqueza e a complexidade das interações intersemióticas entre a pintura e a poesia. Segundo a autora

Éfrase é um termo guarda-chuva que engloba várias formas de renderização do objeto visual em palavras. Esta variedade é frequentemente restringida arbitrariamente, em grande parte porque algumas das formas, embora manifestas na

⁷³ Termo referente a um discurso para louvar ou exaltar algo ou alguém, destacando suas virtudes, méritos ou realizações.

prática artística, não são reconhecidas na crítica (YACOBI, 1996, p. 599).

Em se tratando dos poemas que se utilizaram da pictoricidade encontrada em Paisagem com a queda de Ícaro, de Pieter Brueghel, o mais remoto que se tem conhecimento é Breughel's Ikarus (1930), do poeta holandês Albert Verwey⁷⁴:

Breughel's Ikarus [Ícaro de Brueghel], 1930 — Albert Verwey

Como se sente, Ícaro? O fazendeiro interrompe:
Ele não tem ouvidos diante do arado.

O pescador na rocha mantém o seu lugar,
Cheio de cobiça cuida para não mover a isca.

A ave, ao lado dele no ramo, parece disponível
para partilhar os despojos de barbatanas

O vento sopra a fragata como as almas para além do globo,
As pessoas têm suas mãos cheias.

Em torno só as gaivotas em bando
Marcas do desaparecer da sua perna branca.

Um agacha-se: o homem que comanda as ovelhas.
Viu algo estranho no céu e perguntou-se onde ele caiu.

Toda a baía de Samos irradia o sol

⁷⁴ Albert Verwey (1865 -1937), proeminente poeta holandês, considerado uma figura importante no movimento literário conhecido como Tachtigers . Conhecido por sua influência na literatura holandesa do final do século XIX e início do século XX, Verwey era famoso por sua habilidade em criar poesia rítmica e simbolista, explorando temas como natureza, espiritualidade e arte.

Ícaro tentou, pensou, mas não conseguiu.⁷⁵

Verwey explorou várias pinturas em seus poemas, além de *Brueghel's Ikarus*, que recria *Paisagem com a queda de Ícaro*, há ainda *Het Gordijn* (A cortina), poema que recria a pintura *A cortina*, de Jan Toorop, em que se retrata uma mulher com uma cortina branca ao redor de seu corpo. Verwey usa essa imagem para explorar temas de intimidade, mistério e o poder da arte através do revelar e do esconder. *Het Gebed* (A oração) recria a pintura *A oração*, de Odilon Redon, que mostra uma figura ajoelhada em oração. Verwey usa essa imagem para explorar temas de espiritualidade, transcendência e a busca pela conexão com o divino. *De Schilderijen in de Zaal* (As pinturas no salão), recria várias pinturas em uma sala de galeria. Verwey usa essas imagens para refletir sobre a natureza da arte, a relação entre o artista e o espectador, e a capacidade da arte de evocar emoções e despertar a imaginação.

Em seu poema *Brueghel's Ikarus*, Verwey recria a paisagem da pintura de Brueghel a partir de uma encosta marítima em Creta, assim como fez Raïssa Maritain em seu poema *La chute d'Icare: D'après Bruegel* (1939). A cena narrada por Verwey é repleta de detalhes minuciosos, desde o fazendeiro descansando de seus afazeres, apoiado no arado, até o pescador demonstrando suas habilidades de pesca. Ao lado, uma ave, possivelmente uma perdiz representando Talo, sobrinho de Dédalo, espera por restos de alimento. O pastor, distraído, pensa ter visto algo caindo do céu. A narrativa busca destacar a fatalidade ocorrida com Ícaro, mas valoriza especialmente o trabalho do homem comum, seguindo a abordagem de Brueghel.

⁷⁵ Na versão em holandês: *Vielt ge, Ikarus? De landman snijdt de voor:/ Hij heeft voor 't plassende geplons geen oor./ De visser op de rotswand houdt zijn plaats,/ Vol winzucht zorgend om 't bewegend aas./ De vogel, naast hem op de tak, ziet uit/ Naar mogelijk aandeel in de vinnige buit./ De wind waait ginds fregat de zielen bol,/ Het volk heeft in het want de handen vol./ Alleen de meeuwen zwermend om u heen/ Merken 't verdwijnen van uw witte been./ Eén zit omhoog: de man die schapen dreef/ Zag in de lucht iets vreemds en vraagt waar 't bleef./ Op heel de baai van Samos straalt de zon/ Die Ikarus dacht naadren, maar niet kon.*

O poema captura as características das pinturas do mestre flamenco, como o detalhamento minucioso, as paisagens amplas e as cenas da vida cotidiana, transmitindo seu significado através das palavras. Ele reflete o realismo e naturalismo presentes nas obras de Brueghel, assim como o simbolismo e a ironia sutil que permeiam suas cenas. Verwey usa a poesia para recriar a arte visual e transmitir complexidade emocional e narrativa através de imagens poéticas.

Na pintura, Brueghel usa uma variedade de cores predominantemente terrosas e naturais⁷⁶, refletindo a paisagem pastoral. As cores suaves do céu, do mar e das roupas dos personagens contrastam com o branco das pernas de Ícaro (aspecto bastante explorado em poemas), destacando sua queda. Já no poema, essa paleta de cores é traduzida através de descrições vívidas e realistas. Como no verso "Toda a baía de Samos irradia o sol", que reflete a luminosidade e o calor do sol na paisagem, capturando a sensação de luz e cor na pintura.

Os traços de Brueghel são detalhados e minuciosos, especialmente na representação das figuras humanas e da paisagem. Essa densidade de traços cria uma textura rica e complexa, refletindo a vida cotidiana camponesa de maneira realista. Verwey, através do poema, captura essa densidade ao descrever as atividades específicas dos personagens: "O fazendeiro interrompe: / Ele não tem ouvidos diante do arado" e "O pescador na rocha mantém o seu lugar, / Cheio de cobiça cuida para não mover a isca." Essas descrições detalhadas ecoam, de certa maneira, a precisão dos traços de Brueghel.

Característica marcante nessa pintura de Brueghel, o ponto de fuga⁷⁷ guia o

⁷⁶ Os pigmentos quentes naturais, como terra-de-siena, úmbria e ocre, que produzem vermelhos sombrios e amarelos suaves, eram muito usados nas pinturas renascentistas e barrocas. As cores terra eram baratas e estáveis na tinta a óleo. Podiam ser usadas em estado bruto ou tostadas como café para criar cores mais ricas. Alguns pintores, como Rembrandt, preparavam a tela com uma cor terra, que se irradiava através das camadas de tinta subsequentes. Qualquer cor fria utilizada contrastava com o tom quente geral da pintura. (GRAHAN-DIXON, 2013, p. 32)

⁷⁷ O ponto de fuga é um conceito de perspectiva em arte, especialmente em pintura e desenho, onde

olhar do espectador através da paisagem ampla, direcionando-o, da esquerda para a direita, eventualmente para a figura de Ícaro caindo no mar. No poema, Verwey utiliza a estrutura das estrofes e a progressão das imagens para direcionar o leitor, semelhante à pintura, começando com o fazendeiro e movendo-se através do pescador, a ave, a fragata, até chegar ao pastor e, finalmente, a queda de Ícaro. Esta progressão no poema reflete a maneira como Brueghel compõe a pintura, levando o olhar do espectador através da cena até o detalhe da tragédia.

A iluminação difusa⁷⁸ em Brueghel realça a tranquilidade da paisagem e a indiferença dos personagens em relação à queda de Ícaro. Verwey reflete essa luminosidade no poema com descrições como "Toda a baía de Samos irradia o sol," em uma tentativa de capturar a claridade e a luz suave que permeia a cena.

Brueghel enquadra⁷⁹ a cena de maneira a incluir múltiplas atividades e personagens, criando uma composição rica e densa. O poema de Verwey reflete esse enquadramento ao mencionar cada personagem e sua atividade em sequência, proporcionando uma visão completa da cena. A disposição dos detalhes no poema espelha a organização da pintura, com cada personagem contribuindo para a narrativa geral.

É possível perceber alguns temas em comum abordados pelo poeta e pelo pintor, como a indiferença da humanidade, representada nas figuras humanas em

linhas paralelas parecem convergir à medida que se afastam do observador, até se encontrarem em um ponto específico no horizonte. Esse ponto é usado para criar uma sensação de profundidade e tridimensionalidade na composição, guiando o olhar do espectador através da obra.

⁷⁸ A iluminação difusa é uma luz suave e espalhada que não cria sombras fortes. Isso ocorre quando a luz é espalhada por uma superfície ou um material difusor, como nuvens no céu ou cortinas leves. A luz difusa é uniforme e reduz o contraste, suavizando os detalhes e criando uma aparência mais homogênea. Essa técnica minimiza sombras duras e realça a suavidade dos objetos e pessoas na cena, sendo frequentemente utilizada para criar uma atmosfera calma e equilibrada.

⁷⁹ O enquadramento refere-se à forma como os elementos de uma composição visual são organizados dentro dos limites da imagem ou cena. Na pintura e na fotografia, o enquadramento é crucial para direcionar a atenção do espectador, criar um sentido de equilíbrio e proporção, e transmitir a narrativa desejada pelo artista. O enquadramento pode influenciar o foco, a profundidade e a dinâmica da obra, e inclui considerações sobre a posição, o ângulo e a perspectiva dos elementos visuais.

relação ao sofrimento e à tragédia de Ícaro, enquanto continuam com suas atividades cotidianas sem perceber a queda e morte de Ícaro. A transitoriedade da vida e da ambição humana representada na incapacidade de Ícaro em alcançar o sol, apesar de suas ambições, simboliza a efemeridade da vida e das aspirações humanas. A natureza como testemunha silenciosa, representada pela paisagem e pelos animais, é retratada como testemunha silenciosa da tragédia de Ícaro, contrastando com a indiferença dos seres humanos.

Percebemos, ainda, o uso interessante de duas figuras de linguagem: a metáfora: "O vento sopra a fragata como as almas" (De wind waait ginds fregat de zielen bol), sugerindo uma atmosfera de mistério e transcendência. E personificação: "Em torno só as gaivotas em bando" (Alleen de meeuwen zwermend om u heen) — as gaivotas são personificadas como testemunhas da queda de Ícaro, destacando sua solidão durante a tragédia. Bem como de uma métrica bem simples, composta por sete pares de dísticos com rimas repetidas duas a duas (voor/ oor; plaats/ aas; uit/ buit; bol/ vol; heen/ been; dreef/ bleef; zon/ kon).

Clüver sugere que este poema, junto com *Icarus* (1972) de Alexander Fhaves, são os únicos exemplos claros de écfrase apontados por Gisbert Kranz. Concordamos com essa afirmação, pois o poema de Albert Verwey transpõe para os versos a pintura de Brueghel. Apesar dos acréscimos, seu tema permanece nos versos descritivos, proporcionando ao leitor a sensação de que a pintura foi recriada em palavras, tornando-se um poema-imagem, característica fundamental da écfrase.

Considerando a materialidade entre a pintura e o poema, percebemos que a pictoricidade começa com o fazendeiro, que interrompe seus pensamentos com a pergunta "Como se sente, Ícaro?", mas logo observa que "Ele não tem ouvidos diante do arado." Isso reflete a indiferença do fazendeiro na pintura, que continua arando seu campo, alheio à queda de Ícaro. A textura da terra arada na pintura, capturada com

detalhes minuciosos por Brueghel, é refletida na indiferença do fazendeiro no poema, destacando a continuidade da vida cotidiana.

O pescador na rocha é mencionado em seguida: "O pescador na rocha mantém o seu lugar, / Cheio de cobiça cuida para não mover a isca." Na pintura, o pescador à beira do mar também ignora a tragédia de Ícaro, focado em sua própria tarefa. A calma do mar e a concentração do pescador são representadas visualmente na pintura, enquanto Verwey traduz essa serenidade e foco com palavras, destacando a desatenção ao desastre.

Verwey continua descrevendo a perdiz ao lado do pescador: "A ave, ao lado dele no ramo, parece disponível / para partilhar os despojos de barbatanas." As aves no quadro de Brueghel são parte da paisagem natural e não participam da tragédia, com exceção da perdiz. Verwey transforma essa ave em um símbolo de oportunismo, como se fosse um castigo, e de continuidade da vida natural (Talo sobreviveu à tentativa de assassinato cometida por Dédalo), ecoando a textura e os detalhes da natureza na pintura.

O vento e a fragata são abordados com os versos "O vento sopra a fragata como as almas para além do globo, / As pessoas têm suas mãos cheias." Na pintura, os navios à vela no mar representam a atividade humana e a indiferença ao destino de Ícaro. A representação da fragata no poema sugere movimento e direção possivelmente planejadas, com movimento sereno, que contrastam com o desespero de Ícaro lutando contra as ondas desordenadas e violentas, refletindo a continuidade das atividades humanas e a força da natureza.

As gaivotas em bando são descritas como "Marcas do desaparecer da sua perna branca". Na pintura, as gaivotas circulam no céu, indiferentes à queda de Ícaro. Verwey usa as gaivotas como uma imagem visual e sonora, capturando o movimento e a leveza das aves em contraste com a tragédia de Ícaro.

O pastor e suas ovelhas aparecem no verso "Um agacha-se: o homem que comanda as ovelhas. / Viu algo estranho no céu e perguntou-se onde ele caiu." Na pintura, o pastor também é uma figura da indiferença ou curiosidade passageira, estático, pensativo-sonolento, observa o céu. A tranquilidade do pastor e suas ovelhas é capturada na pintura através de texturas suaves, e Verwey traduz essa tranquilidade e leve curiosidade para o poema.

Finalmente, Verwey menciona a baía de Samos e Ícaro: "Toda a baía de Samos irradia o sol / Ícaro tentou, pensou, mas não conseguiu". Na pintura, a luz do sol na paisagem contrasta com a tragédia de Ícaro. Verwey reflete a luz e o calor da paisagem no poema, contrastando com o esforço e o fracasso de Ícaro.

Verwey oferece uma recriação poética que ecoa e amplifica os temas da pintura de Brueghel. Através da écfrase, Verwey destaca a indiferença da natureza e da humanidade perante a tragédia individual, utilizando as palavras para refletir a textura, o movimento e os detalhes da obra original. O poema não apenas recria a pintura, mas também explora os significados das ações e inações dos personagens, criando uma intensa rede de imagens e "sons" que reverberam em uníssono com a criação pictural de Brueghel.

Nesta tradução, o desafio maior foi reinterpretar as já mencionadas figuras de linguagem, mantendo-as, o mais próximo possível, da versão original: como na personificação em "O vento sopra a fragata como as almas para além do globo" (de wind waait ginds fregat de zielen bol). A escolha do vocábulo "sopra" passou pela seleção de diversos sinônimos, como "encher", "estourar", "inflar", entre outros, pois nos parecia improvável que o vento "enchesse" as velas do navio – o vento insufla, quando na verdade, acreditamos que este as empurra, gerando movimento, assim houve a escolha pelo vocábulo "soprar" mais próximo do termo "waait" no holandês.

Optamos, em geral, por fazer uso da *compensação*, que conforme Barbosa

(1990) ocorre quando um recurso estilístico da tradução oblíqua não pode ser reproduzido no mesmo ponto na tradução livre e o tradutor usa um outro, de efeito equivalente, em outro ponto do texto. Neste caso específico a compensação utilizada foi da troca das disposição das palavras nos versos, buscando a ordem direta frasal (sujeito – verbo – predicado).

Também na década de 1930, o poeta suíço Albin Zollinger⁸⁰ reinterpretou a pintura de Brueghel:

***Breughel: Ikaros* [Brueghel: Ícaro], 1937/39 — Albin Zollinger**

Ícaro, Ícaro, alma furiosa,
Ainda mergulhas
diariamente
no mar,
Com desejo ascendente,
Enquanto o lavrador,
tranquilo,
ara!⁸¹

Em seu poema *Breughel: Ikaros*, Zollinger contrasta a "alma tempestuosa" de Ícaro com a placidez do camponês arando. As rimas alternadas destacam ainda mais esse contraste entre a figura mitológica de Ícaro e o humilde lavrador (Seele/ Meer, Alma/Mar; Sehnsucht/Pflügt, Saudade/Arar; Hinaufverlangen/ Bauer, Desejo ascendente/Lavrador;). O poema evoca uma sensação de ciclo contínuo e inevitabilidade, sugerindo que Ícaro continua a cair no mar todos os dias, mesmo que sua queda seja previsível. Isso ressalta a natureza implacável do destino e a

⁸⁰ Albin Zollinger (1895-1941), nascido em Wädenswil, Suíça, é conhecido por suas contribuições para a literatura de seu país no início do século XX. Seus poemas frequentemente refletiam a vida rural e as paisagens da Suíça, bem como a natureza, o amor e a condição humana. Suas obras mais reconhecidas incluem *Das Gesamtwerk* (A obra completa), *Im Gewitter der Rosen* (No temporal de rosas) e *Streifzüge und Fahrten* (Incursões e viagens). Apesar de sua vida relativamente curta, Zollinger deixou um impacto duradouro na literatura suíça e é lembrado como um dos poetas significativos de sua época.

⁸¹ Na versão em alemão: *Ikaros, Ikaros, stürmende Seele, / Immer noch stürzest du/ Täglich ins Meer, / In der Sehnsucht/ Hinaufverlangen, / Indem der Bauer, geruhig, / Pflügt!*

incapacidade do homem de escapar de seu próprio destino.

Não ocorre éfrase, visto que os poucos versos não retratam a pintura de Brueghel. Há uma leve menção ao lavrador, porém Brueghel somente é mencionado no título, o que nos leva a entender que, conforme a classificação adotada por Kranz (1981), se trata de um poema descritivo em que ocorre uma sutil associação à pintura de Brueghel.

O poema evoca a figura de Ícaro com uma intensidade que contrasta marcadamente com a representação visual do mesmo personagem na pintura "Paisagem com a Queda de Ícaro", de Pieter Brueghel. Na pintura, a queda de Ícaro é retratada com uma sutileza quase imperceptível; o herói mitológico aparece apenas como um detalhe discreto, com suas pernas emergindo da água, enquanto o foco principal está na vida cotidiana e nas atividades dos camponeses. O poema, por outro lado, traz Ícaro para o centro da cena com uma presença mais destacada, descrevendo-o como alguém que ainda "mergulha diariamente no mar", com um "desejo ascendente."

A pintura e o poema contrastam a tragédia com a vida cotidiana, mas de maneiras distintas. Enquanto a pintura de Brueghel retrata a tragédia de Ícaro de forma discreta e quase invisível, destacando a indiferença da vida cotidiana frente a eventos grandiosos, o poema usa a linguagem para colocar Ícaro em primeiro plano e explorar a persistência de seu desejo. Essa diferença cria uma tensão entre a representação visual e a expressão verbal da tragédia.

Percebemos uma profunda interseção entre as duas mídias: o poema captura a temática da pintura ao destacar a diferença entre a tragédia pessoal e a indiferença do mundo cotidiano. Zollinger reflete a sensação de contraste presente na obra de Brueghel. A imagem de Ícaro, com sua "alma furiosa" e seu "desejo ascendente", é uma metáfora para a intensidade da cena subaquática na pintura, embora este detalhe

não seja visivelmente destacado. Em contrapartida, a "tranquilidade" do lavrador que "ara" no poema ecoa a calma da paisagem pastoral pintada por Brueghel.

A densidade emocional do poema é comparável à densidade visual da pintura. A linguagem concisa e intensa de Zollinger, com a expressão "alma furiosa", sugere um profundo contraste com a calma do lavrador, semelhante ao uso detalhado da pintura para enfatizar a tragédia de Ícaro contra a serenidade do cenário rural.

Enquanto a pintura de Brueghel utiliza um ponto de fuga na perspectiva da paisagem, direcionando o olhar para a vastidão da cena, o poema estabelece um ponto de vista emocional e psicológico. A tragédia de Ícaro é colocada em paralelo com a tranquilidade do trabalho rural, refletindo o enquadramento da pintura que minimiza a tragédia em favor da vida cotidiana.

A luminosidade na pintura é naturalista, com uma luz suave que ilumina a paisagem. No poema, a luminosidade é metafórica; o "desejo ascendente" de Ícaro sugere uma aspiração e uma intensidade emocional contrastante com a "tranquilidade" do lavrador. Esta diferença é acentuada pela imagem de Ícaro mergulhando no mar, carregada de uma luminosidade metafórica que destaca a disparidade entre a busca por algo grandioso e a realidade cotidiana.

A materialidade da pintura evidencia-se pelo uso da tinta à óleo e pela textura da tela, que conferem um realismo detalhado e uma profundidade visual. No poema, a materialidade é simbólica, representando a diferença entre a aspiração e a realidade. A técnica literária de Zollinger evoca um distanciamento emocional, refletindo o foco de Brueghel na vida cotidiana sobre a tragédia de Ícaro.

O poema *Breughel: Ikaros*, de Zollinger capta a essência da pintura de Brueghel ao destacar a diferença entre a tragédia pessoal e a indiferença do mundo cotidiano. O poema usa uma linguagem concisa e contrastante para refletir o tema central da pintura, mostrando como cada mídia utiliza sua própria materialidade para

transmitir significados semelhantes.

Nesta tradução, o desafio apresentado foi mais acerca da escolha vocabular, buscando afastar-se de uma possível erudição, como, por exemplo, para o vocábulo “desejo ascendente” (Hinaufverlangen), que captura uma combinação de direção “para cima, para o alto” (hinauf) e sentimento, (“Verlangen”, desejo, anseio) tornando-a uma expressão rica e evocativa que pode ser traduzida como "anseio de subir" ou "desejo de ascender" em português. Assim, optamos pelo uso do *decalque*, que conforme Barbosa (1990, p. 76) consiste na tradução literal de sintagmas ou tipos frasais da língua original na língua de tradução, dessa forma, ao traduzir o vocábulo como “desejo ascendente” buscamos que este ficasse de melhor compreensão ao leitor em Língua Portuguesa.

No final da década de 1930, a poetisa e filósofa francesa Raïssa Maritain⁸² também publicaria seu belíssimo poema em resposta à pintura de Brueghel:

***La chute d'Ícare: D'après Breughel [A queda de Ícaro: Segundo Breughel],
1939, Raïssa Maritain***

Um ramo florido emoldura o mar
Os navios sonham com o universo
Na margem, as ovelhas adormecem
Ícaro caiu do zênite
Como uma gaivota que mergulha
Tudo repousa sob o sol do meio-dia
Nada perturba a beleza do mundo.⁸³

⁸² Raïssa Maritain (1883 -1960), escritora, poetisa e também reconhecida por sua contribuição para a filosofia, especialmente por seu trabalho em conjunto com seu marido, o filósofo francês Jacques Maritain. Juntos, eles se converteram ao catolicismo em 1906, o que influenciou profundamente o pensamento filosófico e as obras poéticas posteriores de Raïssa Maritain. Ela publicou obras que abrangem uma variedade de gêneros, incluindo poesia, ensaios filosóficos, memórias e correspondências. Conhecida por sua poesia lírica e contemplativa, bem como por sua profundidade filosófica e espiritualidade. Além de suas próprias obras, Raïssa desempenhou um papel fundamental no trabalho intelectual de seu marido, Jacques Maritain, servindo como sua colaboradora e inspiração. Sua influência foi especialmente evidente em seu interesse pelo pensamento místico e pela teologia.

⁸³ Na versão em francês: Un rameau fleuri encadre la mer/ Des navires songent l'univers/ Au rivage des moutons s'endorment/ Icare est tombé du zénith/ Comme une mouette qui plonge/ Tout repose au soleil de midi/ Rien ne trouble la beauté du monde.

Nos sete versos de seu poema *La Chute d'Icare*, Raïssa Maritain reinterpreta descritivamente, focando em alguns detalhes, como o título sugere, o que aconteceu após a cena retratada por Pieter Brueghel: menciona a vegetação emoldurando o mar, os navios navegando reflexivamente, e as ovelhas adormecidas, antes de concluir que "Tudo repousa sob o sol do meio-dia / Nada perturba a beleza do mundo." Essa observação sugere uma aceitação resignada do destino de Ícaro e uma apreciação pela tranquilidade e harmonia da natureza.

O poema é estruturado em duas estrofes, cada uma composta por dois versos longos, seguidos por um versículo curto. Essa estrutura simétrica e repetitiva cria um ritmo cadenciado que ecoa a serenidade e a harmonia descritas no poema.

A linguagem do poema é marcada por uma serenidade contemplativa, refletindo a atmosfera calma e atemporal da pintura de Brueghel. Sua descrição detalhada dos elementos da cena, juntamente com a conclusão enigmática sobre a beleza do mundo, evoca uma sensação de transcendência e aceitação do destino humano.

Observamos dois temas centrais no poema: a transitoriedade da vida, visto que o poema evoca uma sensação de efemeridade e impermanência, sugerindo que, apesar das tragédias e dos eventos perturbadores, a beleza e a ordem do mundo permanecem inabaladas; e a tragédia e a redenção, pois no poema a queda de Ícaro é apresentada como um elemento central, mas sua importância é atenuada pela descrição da paisagem circundante e da vida cotidiana, sugerindo uma aceitação resignada do destino humano e a possibilidade de redenção através da contemplação da beleza e da harmonia do mundo.

A personificação da natureza, sugerida pela descrição da paisagem que "repousa sob o sol do meio-dia" (*repose au soleil de midi*), cria uma sensação de

harmonia e tranquilidade que contrasta com a tragédia de Ícaro.

Para essa tradução, nossa preocupação foi acerca das imagens sugeridas pelos versos em francês — fazê-los compreendidos pelo leitor, um desafio; principalmente o segundo verso; “Os navios sonham com o universo” (Des navires songent l'univers), que na nossa interpretação se refere à tática náutica de se observar as estrelas à noite (daí o “sonhar”), como forma de se navegar com rumo e segurança. No restante do poema a tradução se deu de forma mais literal, que conforme Barbosa (1990, p.64-65) é a tradução em que determinado segmento textual (palavra, frase, oração) é expresso na língua de tradução mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja (aproximativamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes na tradução oblíqua.

Passamos ao mais famoso poema efrástico sobre a queda de Ícaro, escrito pelo poeta austríaco W.H. Auden⁸⁴, *Musée des Beaux Arts* (1940) e que foi um marco sobre a pintura de Pieter Brueghel:

***Musée des Beaux Arts* [Museu das Belas Artes], 1940 — W.H. Auden**

Sobre o sofrimento, eles nunca se enganaram
 Os Velhos Mestres: quão bem entenderam
 A condição humana; que está presente
 Enquanto alguém se alimenta ou abre uma janela ou monotonamente segue a
 [caminhar;
 Como, quando os velhos esperam apaixonadamente, reverentemente
 Pelo milagroso nascimento, sempre deve haver

⁸⁴ Wystan Hugh Auden (1907–1973), poeta austriaco, cujo legado marcou a literatura inglesa e mundial. Tendo estudado no Christ Church College, em Oxford, onde desenvolveu suas habilidades literárias, tornando-se membro do grupo literário Oxford Poetry e publicando *Poems*, em 1930, quando emergiu como uma voz proeminente na poesia britânica, colaborando com outros escritores, como Christopher Isherwood, e publicando, posteriormente, obras como "Look, Stranger!" (1936) e "Another Time" (1940). Seu estilo combinava habilidade técnica com uma abordagem moderna e perspicaz de temas sociais e políticos, que renderam-lhe o reconhecimento crítico. Em 1946, tornou-se cidadão americano, continuando a escrever poesia influente e a se envolver em debates intelectuais, ao mesmo tempo em que lecionava nas Universidades de Michigan e de Princeton. Dentre suas obras notáveis incluem-se *The Age of Anxiety* (1947), que ganhou o Prêmio Pulitzer de Poesia, *For the Time Being* (1944), e *The Shield of Achilles* (1955).

Crianças que não queriam especialmente que isso acontecesse, patinando
 Num lago no limite da floresta:
 Nunca esqueceram
 Que até o mais terrível martírio deve seguir o seu curso,
 Custe o que custar, a um canto, nalgum lugar descuidado
 Onde os cães continuam suas vidas de cão, e o cavalo do torturador
 Coça seu inocente traseiro em uma árvore.
 No Ícaro de Brueghel, por exemplo: como tudo se desvia
 Tranquilamente do desastre; o lavrador poderá
 Ter ouvido o splash, o grito desamparado,
 Mas para ele não era um importante fracasso; o sol brilhava
 Como tinha que brilhar sobre as pernas brancas que desapareceram na verde
 [água;
 e o frágil e grandioso navio que deve ter avistado
 Algo incrível, um garoto caindo do céu,
 Tinha um destino para ir e afastou-se calmamente em frente.⁸⁵

Conhecido por sua habilidade versátil, que abrangia desde poemas líricos e introspectivos, até trabalhos mais políticos e satíricos, a poesia de Auden é marcada por uma linguagem precisa e imagética, combinada com uma profundidade de pensamento e uma consciência social aguçada.

Ao longo de sua carreira, Auden exerceu uma influência duradoura sobre gerações de poetas e escritores, tanto pela sua obra literária quanto pelos seus ensaios e críticas. Sua capacidade de capturar as preocupações e ansiedades de sua época, combinada com sua maestria técnica e sua profundidade intelectual,

⁸⁵ Na versão em inglês: 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 must always 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 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.

solidificaram seu lugar como uma das figuras literárias mais importantes do século XX. Seu trabalho continua a ser estudado e apreciado até os dias de hoje, refletindo uma rica demonstração da experiência humana.

Seu poema *Musée des Beaux Arts* (1940), o mais conhecido sobre a pintura de Pieter Brueghel, nasceu a partir de uma visita ao Museu de Belas Artes de Bruxelas, em 1938, quando Auden contemplou três obras de Pieter Brueghel, que lhe inspiraram: *Massacre dos inocentes* (1564), *O censo em Belém* (1566) e *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558).

Em *The Problem of Evil: a Reader* (2001), Mark Larrimore aborda o poema de Auden:

(...) o famoso poema do católico poeta inglês W.H. Auden (1907-1973), composto enquanto a Europa se dirigia para a guerra em setembro de 1938, é um dos vários poemas que exploram a indiferença do mundo para sua falta de vontade para reconhecer o sofrimento⁸⁶ (LARRIMORE, 2001, p.327).

Auden utiliza a pintura de Brueghel para exemplificar sua tese de que os “Velhos Mestres” compreendiam que o sofrimento individual ocorre dentro de um contexto maior de indiferença humana. Retirando seus exemplos do relato de Ovídio em *Metamorfoses*, Auden menciona o camponês arando seu campo e o navio que passa enquanto as pernas brancas do menino desaparecem na água verde.

Porém, seu poema refere-se à *O censo em Belém*, nos versos 5 a 8 (“Como, enquanto os velhos esperam apaixonados e reverentemente / Pelo miraculoso nascimento, deve sempre haver / Crianças que não queriam especialmente que acontecesse, patinando / Num lago na orla da floresta”) e *Paisagem com a queda de Ícaro*, somente nos versos 14 a 21:

⁸⁶ Na versão em inglês: (...) the famous poem by the Catholic English poet W. H. Auden (1907-1973), composed as Europe headed toward war in September 1938, is one of several poems which explore the world's indifference to and unwillingness to recognize suffering.

No Ícaro de Brueghel, por exemplo: como tudo se afasta / tranquilamente do desastre; o lavrador poderá / Ter ouvido o splash, o grito desamparado, / Mas para ele não era um importante fracasso; o sol brilhou / Como tinha que brilhar sobre as pernas brancas que desapareceram na verde / Água; e o frágil e grandioso navio que deve ter avistado / Algo espantoso, um rapaz caindo do céu, / Tinha um destino para ir e afastou-se calmamente.

O poeta interpreta os quadros de Brueghel, aliado a uma descrição que reflete sobre a falta de compaixão para com nossos semelhantes. O sofrimento de Ícaro (afogando-se diante de várias pessoas que, alheias à sua morte, continuam seus afazeres) é utilizado como exemplo da falta de solidariedade e traz a reflexão sobre se aqueles que presenciaram a sua morte poderiam tê-lo socorrido e se nós também podemos fazer algo por nossos semelhantes. Não foi a queda em si que ceifou a vida de Ícaro, mas sim – como faz entender o poeta – o agricultor, o pescador e o pastor estarem alheios à sua morte.

Como afirma o professor Marcel Sarot, da Escola de Teologia Católica da Universidade de Tilburg, Holanda, em seu artigo *Transformative poetry. A case study of W. H. Auden's Musée des Beaux Arts and general conclusions* (2016):

Uma análise mais próxima revela uma mudança sutil (uma inversão). Normalmente, você diria que “Sobre o sofrimento, nunca se enganaram os Velhos Mestres”. Mas o poema não é sobre os antigos mestres, e Auden usou o princípio, também encontrado nas encíclicas papais, que as primeiras palavras do texto sempre revelam seu assunto (*Fides et ratio, Populorum progressio*), e a primeira frase é construída de forma a garantir que a maioria das palavras importantes são as primeiras: este é um poema sobre o sofrimento.⁸⁷

⁸⁷ No original em inglês: Closer analysis reveals a subtle shift (an inversion). Normally you would say ‘the Old Masters were never wrong about suffering’. But the poem is not about the old masters, and Auden has used the principle, also found in papal encyclicals, that the first words of the text always reveal its subject (*Fides et ratio, Populorum progressio*), and the first sentence is constructed in such a way as to ensure that the most important words come first: this is a poem ‘about suffering’

Auden mostra que, se mesmo um jovem como Ícaro, capaz de ter voado pelos céus, fora deixado morrer sem socorro, quem dirá aqueles que não são tão importantes assim. Montando uma imagem de opostos, percebe tudo nos mínimos detalhes (“alguém [que] se alimenta ou abre uma janela ou monotonamente segue a caminhar”; [...] “velhos que esperam apaixonados e reverentemente”; “Crianças [...] patinando num lago na orla da floresta”; “os canídeos acorrem em suas vidas de cão, e o cavalo do torturador” [que] coça seu inocente traseiro por detrás de uma árvore”); e os homens comuns que não se importam com seus pares, muito menos com um rapaz que despenca do céu em asas derretidas de cera e penas: “o lavrador poderá/ Ter ouvido o splash, o grito desamparado,/ Mas para ele não era um importante fracasso; o sol brilhou/ Como tinha que brilhar sobre as pernas brancas que desapareceram na verde/ Água; e o frágil e grandioso navio que deve ter avistado/ Algo espantoso, um rapaz caindo do céu,/ Tinha um destino para ir e afastou-se calmamente”.

O sofrimento fazia parte da vida comum, da vida cotidiana, no quadro de Brueghel não foi dramático, foi ignorado. Alexander Nemerov, professor de História da arte, da Universidade de Yale, Estados Unidos, em seu artigo *The Flight of Form: Auden, Bruegel, and the Turn to Abstraction in the 1940s* (2005) afirma que a inspiração de Auden fora, além da obra de Brueghel, também os conflitos que antecederam a Segunda Guerra Mundial:

Com sua última estrofe dedicada à imagem de Bruegel (...) o poema, torna-se um comentário sobre os acontecimentos nos meses que antecederam o inevitável conflito mundial. Mais precisamente, o poema transforma a pintura de Bruegel em um diagrama surrealista sobre o lugar do intelectual em tempos violentos. O que os artistas e poetas e críticos fazem diante da catástrofe? Como eles o registram em seu trabalho, ou eles devem tentar fazê-lo? Auden faz com que a pintura de Bruegel aborde essas questões com uma urgência especial, com o poder suficiente que esta

imagem pintada em torno de 1560 se torna um modelo para a compreensão da literatura e da arte visual no final dos anos trinta e nos anos quarenta⁸⁸ (NEMEROV, 2005, p.780).

Brueghel utiliza uma variedade de cores naturais, com predominância de verdes, marrons e azuis, criando um ambiente pastoral realista. A cor verde é dominante na paisagem e na água, e as pernas de Ícaro contrastam, pintadas com um tom branco pálido, quase imperceptível contra o fundo verde. O artista emprega pinceladas detalhadas para capturar a textura da terra e da água, criando um contraste sutil entre a vitalidade da paisagem e a tragédia de Ícaro. Auden, ao comentar essa pintura, reflete sobre a maneira como a tragédia é tratada como um detalhe insignificante em um cenário de vida cotidiana, ressaltando que "o lavrador poderá / Ter ouvido o splash, o grito desamparado", mas para ele, o evento não tem importância significativa.

A densidade da cor na pintura varia, com áreas de cor intensa no céu e no mar contrastando com áreas mais suaves na terra e nas figuras. Brueghel usa essa variação para reforçar a ideia de que a tragédia é um detalhe menor dentro de um panorama maior. O poema de Auden captura essa sensação ao mencionar que a pintura retrata o evento de forma periférica, como algo que passa quase despercebido no grande esquema da vida cotidiana.

A ampla perspectiva na pintura utiliza múltiplos pontos de fuga para criar uma sensação de profundidade, levando o olhar do espectador da cena em primeiro plano para o fundo vasto. Auden destaca como essa perspectiva amplia a indiferença em

⁸⁸ No original em inglês: (...) with its last stanza devoted to Bruegel's picture, the poem becomes a commentary about events in the months leading up to inevitable world conflict. More precisely, the poem transforms Bruegel's painting into a surrealist diagram concerning the place of the intellectual in violent times. What do artists and poets and critics do in the face of catastrophe? How do they register it in their work, or should they even try to do so? Auden makes Bruegel's painting address these questions with a special urgency, indeed with enough power that this picture painted around 1560 becomes a template for understanding literature and visual art at the end of the nineteen thirties and into the forties.

relação à tragédia, sugerindo que, apesar da queda de Ícaro ser um evento notável, ele é tratado com uma perspectiva de pouca importância na pintura, refletindo a continuidade e a indiferença da vida.

A luminosidade na pintura de Brueghel também é significativa. O sol ilumina a água e as figuras, mas as pernas de Ícaro estão localizadas em uma área relativamente menos iluminada, quase ofuscada pela luminosidade geral. Auden usa essa característica para enfatizar a banalidade da tragédia de Ícaro, observando que "o sol brilhava / Como tinha que brilhar sobre as pernas brancas", podendo sugerir que a luz continua sua trajetória indiferente ao sofrimento.

Nessa tradução, sabíamos, conforme Rónai (1975) ser “impossível salvar todos os valores do original e por isso consentimos em sacrificar alguma coisa” (p. 117-118), ou seja, optamos por, em alguns momentos, escolher certos vocábulos que nos pareciam mais adequados para a interpretação do poema, como, por exemplo, no segundo verso, na expressão “Old Masters”, em que o termo “velho” surge não como um quantificador da idade daqueles artistas — não são anciãos, mas sim os mestres consagrados que já na Antiguidade Clássica haviam percebido e retratado o sofrimento humano, tema da pintura de Brueghel, bem como do poema de Auden.

Já durante a Segunda Guerra Mundial, o poeta e dramaturgo inglês Ronald Bottrall⁸⁹ escreveria seu poema *Icarus* interpretando a consagrada pintura de Brueghel:

***Icarus*, 1942 — Ronald Bottrall**

No rosto do pai voando

Ele subiu até as cidades do Egeu

Aberto como vasos sanguíneos

⁸⁹ Ronald Bottrall (1906-1989), poeta e dramaturgo inglês cuja obra se destacou especialmente durante o século XX. Algumas de suas coleções de poesia incluem *Selected Poems* (1956) e *The Crowded Day* (1963). Suas peças de teatro também foram bem recebidas, incluindo "A Man Like That" (1946) e "Martyrs in Park Lane" (1952).

Sob um microscópio. Virando
Ele viu abaixo os troncos de árvores
Enquanto o espaço-tempo florescia em seus olhos ensolarados.
Seus braços emplumados, extensão
De pensamentos ágeis, orgulho da invenção,
Levantavam-no bem acima do homem.
"E se eu voar,"
Ele disse, "à fonte da energia mortal
Vou apreender a receita
Para administrar a luz e o calor."
Mas a luz solar para todos os olhos não é suportável
Ou o calor solar a todos os sangues.
Seu movimento voltou-se para a terra, incapaz
De sustentar seu humor presunçoso.
Caindo ele viu o balanço dos pássaros,
Seus grandes músculos humildes suportando-os
em seus amplos movimentos
Sobre as praias e detritos
Sobre as espadas e as palavras.
Como uma folha destacada, fraca
No vento, ele caiu,
Uma multidão de moléculas
Organizadas em iguais e paralelas
Velocidades (de acordo com as regras
De movimento) para buscar o chão.
E na encosta acima do mar
Os bravos camponeses aram
Transformando o solo, alheios para o corpo
Ambicioso e viável, cujo orgulho

Não deixará rastro no mergulho na maré.⁹⁰

No poema *Icarus*, de Bottrall, publicado em 1942, Claus Clüver vê “apenas uma breve referência à pintura, em sua descrição do voo e queda de Ícaro” (CLÜVER, 2006, p. 111). Porém, tendo em vista a categorização estabelecida por Kranz (1981, p.5; p. 173-234), podemos afirmar que este poema faz uma suplementação à obra de Brueghel, ou seja, o poeta amplia as imagens apresentadas pelo pintor, dando a elas maior ênfase, como que trazendo ao leitor a possibilidade de conhecer os pensamentos do jovem Ícaro durante o seu voo e queda. Seus versos expressam um sentimento profundo do pós-guerra, adicionando menções ao cientificismo: seu Ícaro desafiara as leis da física que regem a gravidade e a termodinâmica. Suas moléculas (organizadas e paralelas), despencaram do céu diante do olhar distraído dos camponeses que cultivavam o campo. Seu orgulhoso feito – ter atingido grandes alturas – não foi sequer notado e, ambos, o jovem Ícaro e sua inédita façanha, serão esquecidos nas águas do mar, levados pelas marés do espaço-tempo.

O poeta presta muita atenção às experiências, pensamentos e intenções de Ícaro, quando ele está voando e caindo, apesar de relativamente poucas palavras serem usadas para descrever as reações dos espectadores e o eventual impacto que o evento pudesse ter sobre a realidade.

É a arrogância de Ícaro que aqui aparece, sua ambição de "voar" (E se eu voar, verso 12) para descobrir como dominar aquela “fonte da energia mortal,

⁹⁰ Na versão em inglês: In his father's face flying / He soared until the cities of the Aegean / Opened like blood vessels lying / Under a microscope. End on/ He saw below the trunks of trees/ While space- time flowered in his sunward eyes./ His feathered arms, extension / Of nimble thoughts, pride of invention,/ Were lifting him high above man./ "And if I fly,"/ He said, "to the source of mortal energy/ I shall capture the receipt/ To administer light and heat."/ But sunlight to all eyes is not bearable/ Or sunheat to all blood./ His motion turned to earth, unable/ To sustain its presumptuous mood./ Falling he saw the cantilevered birds,/ Their great humerous muscles bearing/ Them in their spacious veering/ Over shores and sherds/ Over swords and words./ Like a detached leaf, feeble/ In the wind, he fell,/ A multitude of molecules/ Organized in equal and parallel/ Velocities (according to the rules/ Of motion) to seek the ground./ And on the slope above the sea/ The hard handed-peasants go their round/ Turning the soil, blind to the body/ Ambitious and viable, whose pride/ Will leave no trace in the quenching tide.

aprender a administrar a luz e o calor” (verso 14). O grande erro do jovem, pois a luz e o calor do sol parecem insuportáveis e ele cai como se fosse uma folha rasgada, fraco no vento e ninguém está atento. Considerando o orgulho de Ícaro e sua ambição, o poeta faz parecer mais doloroso que sua queda não tenha sido observada — um motivo dominante nos poemas efrásticos, em diálogo com a pintura de Brueghel.

No poema de Bottrall, a figura mitológica de Ícaro é reimaginada com uma abordagem que reflete a grandiosidade e a falibilidade do herói. Através de uma narrativa introspectiva, Bottrall oferece uma visão da ascensão e queda de Ícaro, destacando a conexão entre o mito e o cotidiano.

O poema não se foca diretamente em descrições visuais específicas, mas a linguagem poética de Bottrall sugere o uso de uma paleta de cores e um estilo narrativo que captura o esplendor do feito e a queda de Ícaro. A imagem dos "truncos de árvores" e dos "movimentos amplos" dos pássaros oferece uma sensação de vastidão, em contraste com a queda silenciosa e não observada de Ícaro.

Bottrall utiliza uma densidade descritiva para refletir a transição do estado exaltado de Ícaro para sua queda. As descrições detalhadas do voo e da visão de Ícaro contrastam com a simplicidade da sua queda e a indiferença dos camponeses. Essa densidade ajuda a enfatizar a diferença entre a ambição do herói e a realidade do seu destino.

A perspectiva no poema, como na pintura de Brueghel, é tanto vertical quanto horizontal. O voo de Ícaro é descrito em termos expansivos e elevados, enquanto sua queda é representada como uma descida inevitável em direção ao chão. A visão do herói se transforma da grandeza do céu para a humildade da terra, reforçando a ideia de que sua ambição é um contraste com a realidade mundana.

Nessa tradução, a novidade fica por conta da contemporaneidade do poema, pois Bottrall transporta Ícaro para o período da Segunda Guerra Mundial. Assim,

alguns vocábulos apresentaram certa dificuldade à tradução, principalmente aqueles que tratam de fenômenos relacionados às leis da física e da química, como, por exemplo, a aceleração e a termodinâmica: “Uma multidão de moléculas / Organizadas em iguais e paralelas / Velocidades (de acordo com as regras / De movimento)”; “Vou aprender a receita/ Para administrar a luz e o calor.”

Um ano depois, em 1943, o poeta neozelandês Allen Curnow⁹¹, inspirado na mesma pintura de Brueghel, escreveria seu poema *The fall of Icarus*:

The Fall of Icarus [A queda de Ícaro], 1943 — Allen Curnow

A pintura feita por Brueghel, o velho

A costa cintilante, o trabalho no campo e a navegação,
Estavam como um cristal transbordando de bom tempo;
Quando ele desceu em chamas, tudo se manteve unido,
Fiel ao antigo pacto da Terra contra a preocupação:

O sol que o queimou aqueceu as costas do lavrador,
O vento que o atordoou impulsionou o navio de carga
Através do alegre arquipélago onde ninguém
Sentiu pena ou mesmo notou sua má sorte.

Entre os pilotos precipitados, nenhuma vingança
Era selvagem o suficiente para aquela indiferença:
As asas açoitavam a rota, faziam a paisagem marinha estremecer;
Mas quando as chamas que sinalizavam cada mergulho orgulhoso
Se apagaram, uma simples brisa varreu a mancha.

Imediatamente, a paisagem voltou a ser ela novamente.⁹²

⁹¹ Allen Curnow (1911-2001) destacou-se como um dos poetas mais proeminentes e influentes da Nova Zelândia no século XX. Sua obra é caracterizada por uma profunda exploração da identidade nacional neozelandesa e por uma notável inovação poética, consolidando-o como uma figura central na literatura de seu país. Sua carreira literária teve início na década de 1930, quando começou a publicar poemas em revistas literárias locais. Seu primeiro livro de poesia, *Valley of Decision*, foi lançado em 1933, seguido por *Trees, Effigies, Moving Objects* (1955) e *An Incurable Music* (1980).

⁹² Na versão em inglês: The glistening coast, field-labour and sea-faring, /Stood like a crystal brimming with fine weather; /When he went down in flames all held together, /True to earth's ancient compact against caring: /The sun that flayed him warmed the ploughman's back,/ The wind that stunned him swept the carrack on Through the gay archipelago where none/ Pitied or even noticed his bad luck./ Among the headlong pilots no revenge/ Was wild enough for that indifference:/ Wings flogged the

Curnow foi um dos primeiros poetas de seu país a responder ao modernismo literário de Ezra Pound, T.S. Eliot e, mais tarde, de W.H. Auden e Wallace Stevens.

Seu poema, *The Fall of Icarus*, presente em sua coletânea *Whim-Wham*, de 1943, retrata o cenário tranquilo e sereno da costa, onde o trabalho agrícola e a navegação marítima fluem em harmonia com a natureza. No entanto, essa tranquilidade é interrompida pelo trágico destino de Ícaro, que cai em chamas no mar. Apesar da tragédia, a vida continua como se nada tivesse acontecido, refletindo a indiferença da natureza e da humanidade diante do sofrimento individual.

Curnow usa imagens poderosas para transmitir a sensação de desolação e indiferença que permeiam o poema. Ele explora temas como a efemeridade da vida, a insignificância humana diante da vastidão da natureza e a indiferença do mundo em face da tragédia individual.

Utiliza, ainda, o simbolismo poético para evocar a paisagem marítima e a queda do jovem alado. A "costa cintilante" (glistening coast) e o "bom tempo" (fine weather) inicialmente criam uma atmosfera serena e idílica, destacando a beleza natural que rodeia a tragédia iminente. No entanto, o contraste entre essa paisagem tranquila e as chamas ("flames") que consomem Ícaro marca a dualidade entre a serenidade aparente e a violência subjacente da natureza. A imagem do "cristal transbordando" (crystal brimming) sugere a fragilidade da ordem estabelecida, que é rompida pelo desastre de Ícaro.

O poema também faz comentários implícitos sobre a natureza humana e a sociedade. A indiferença dos pilotos e dos trabalhadores rurais diante da queda de Ícaro destaca a falta de empatia e solidariedade na sociedade moderna. A metáfora

fairway, made the seascape wince;/ But when the flames that flagged each prouder plunge/ Guttered, a mere breeze whisked off the stain./ At once the scenery was itself again.

da paisagem “Fiel ao antigo pacto da Terra contra a preocupação” (true to earth's ancient compact against caring) sugere uma resignação fatalista diante do sofrimento alheio, refletindo uma crítica à apatia moral e à alienação social.

Há certa ironia na forma como a natureza retoma sua serenidade após a queda de Ícaro, como se o evento fosse apenas uma nota de rodapé na história universal. A “mere breeze” (simples brisa) que limpa o cenário da tragédia contrasta com a intensidade do desastre, sugerindo uma indiferença em relação aos destinos individuais.

Dialoga com a tradição literária ao visitar o mito de Ícaro, incorporando elementos do mito clássico e reinterpretando-o à luz das preocupações contemporâneas. A referência ao “antigo pacto contra a preocupação” (ancient compact against caring) evoca temas recorrentes na literatura ocidental, como a relação entre o homem e o cosmos, a mortalidade e a busca pelo significado na vida. Transcende o mito clássico para explorar questões universais de destino, moralidade e indiferença humana. Através de sua linguagem evocativa e comentário social sutil, o poema ressoa com o leitor, convidando-o a refletir sobre o papel da humanidade no vasto panorama do universo.

É perceptível como o poema de Curnow oferece uma visão sobre a indiferença da vida cotidiana em relação ao mito de Ícaro, similar à maneira como Brueghel retratou a cena. O poema reflete sobre a cena que Brueghel pintou, destacando a aparente falta de preocupação das pessoas comuns com o evento trágico de Ícaro caindo do céu. Essa indiferença das atividades diárias em relação à tragédia de Ícaro ecoa a pintura de Brueghel, onde Ícaro está quase invisível, em um canto da cena, enquanto a vida dos camponeses continua sem interrupções: “Quando ele desceu em chamas, tudo se manteve unido, / Fiel ao antigo pacto da Terra contra a preocupação.”

Na pintura, a queda de Ícaro é um evento periférico, quase ignorado,

sublinhando a ideia de que a vida continua indiferente ao sofrimento individual, o poema denota a cena como “cristal transbordando de bom tempo,” o que reflete a paleta vibrante e a textura detalhada da pintura de Brueghel. A pintura é rica em detalhes visuais, com a paisagem e as atividades rurais sendo capturadas com minuciosidade, no poema: “A costa cintilante, o trabalho no campo e a navegação, / Estavam como um cristal transbordando de bom tempo.”

Como visto, Brueghel se utiliza de cores terrosas e uma textura detalhada para criar um cenário vibrante e realista, enfatizando a vida das pessoas comuns. O “cristal” e o “bom tempo” no poema podem ser vistos como uma referência ao realismo e à clareza visual que Brueghel captura na sua pintura.

Assim como na pintura de Brueghel, o poema destaca como a tragédia de Ícaro não afeta a vida ao seu redor: “O sol que o queimou aqueceu as costas do lavrador.” Este detalhe reflete a forma como Brueghel coloca Ícaro em uma posição onde sua tragédia é quase imperceptível para os personagens principais da cena.

Na pintura, o sofrimento de Ícaro é visualmente abafado pela vida em movimento ao fundo, semelhante à maneira como o poema demonstra a falta de reação à tragédia.

Quanto à perspectiva e o enquadramento, o poema destaca a natureza distante e periférica da tragédia, comparando com a forma como Brueghel utiliza a perspectiva para focar a vida cotidiana em detrimento da tragédia (“Mas quando as chamas que sinalizavam cada mergulho orgulhoso / Se apagaram, uma simples brisa varreu a mancha.”). A pintura de Brueghel faz o mesmo ao colocar Ícaro quase fora do campo de visão principal, enquanto a vida continua com normalidade. A “simples brisa” no poema pode ser vista como uma metáfora para o retorno à normalidade na pintura de Brueghel após o evento trágico.

O estilo adotado por Curnow é contemplativo e irônico, refletindo uma visão

crítica sobre a indiferença da sociedade em relação à tragédia pessoal, algo que Brueghel também explorava em seus quadros através da representação visual.

Alinhando-se com a representação de Brueghel na pintura. Ambos utilizam a indiferença para fazer um comentário sobre a natureza da vida humana e a percepção da tragédia. O poema e a pintura, juntos, exploram como eventos significativos podem ser ignorados pelo fluxo contínuo da vida diária, refletindo sobre a futilidade da ambição e a indiferença da natureza.

Nessa tradução do inglês, o desafio maior foram os termos inusuais para o cotidiano do idioma, como as palavras compostas por hífen *field-labour* e *sea-faring*, aqui traduzidas simplesmente como “trabalho no campo” e “navegação”, em um processo de compensação. Em Barbosa (1990, p.30-31) percebemos que a compensação inclui a aplicação de outros procedimentos, além de mudanças de ordem de palavras e outros ajustes, demonstrando assim que os procedimentos muitas vezes se sobrepõem, como já apontavam Vinay e Darbelnet.

Também em 1943, o romancista e poeta alemão Friedrich Bischoff⁹³ escreveria seu extenso e detalhado poema sobre o mito de Ícaro inspirado na pintura de Brueghel:

***Brueghel-Legende* [Brueghel-lenda], 1943 — Friedrich Bischoff**

De cantadores ele havia ouvido,
A lenda do herói alado Ícaro,
Como ele, semelhante às aves, um dia subiu aos céus
E caiu, queimado, do abraço solar.
Ele balançou a cabeça: tantas coisas acontecem,

⁹³Friedrich Bischoff (1896–1976) iniciou sua carreira literária em 1921 com o volume de poemas "Gottwanderer" (Andarilho de Deus). Publicou os romances "Ohnegesicht" (Sem face) em 1922 e "Alter" em 1925, além do volume de poesia "Die Gezeiten" (As marés). Como diretor artístico da "Hora da Rádio da Silésia", foi preso pela Gestapo, mas posteriormente absolvido. Em Berlim, tornou-se editor na Ullstein-Verlag e publicou os romances "Os castelos dourados" (1935) e "O aquário" (1937), e os volumes de poesia "Saltério da Silésia" (1936) e "A cornucópia" (1939). Continuou sua carreira com a coleção de contos "Gold about Danae" (1953) e os volumes de poesia "Sein uns Erde Wohlgesinnt" (Sê favorável a nós, Terra) em 1955 e "Rosenzauber" (Encanto das rosas) em 1964. Bischoff recebeu o Prémio Eichendorff de Literatura pela Wangener Kreis em 1976, ano de sua morte.

Quando alguém se aventura a voar!
Ícaro queria ver de perto o sol
E observar sua terra natal nos abismos do mundo.
Se isso não fosse suficiente para ele, uma abelha não era,
Que zumbia docemente na sombra do pessegueiro,
Com as asas dadas por Deus, leves e brilhantes,
Nunca um pássaro se satisfazia com sua simplicidade,
Quando ele levantava o peito delicado para o azul?
Pieter achava isso uma blasfêmia e resmungava.
Então, ele arrancou um pedaço de papel da pilha,
E desenhou primeiro o círculo do mundo aqui,
Através do qual Ícaro uma vez voara.
No entanto, enquanto usava seu pincel para a terra e o mar,
A terra ilustre florescia e crescia,
E Ícaro, que se atreveu,
Perdeu-se na abundância que brotava:

Primeiro, havia o pastor, que ele acrescentou antes,
Em seguida, o rebanho de ovelhas, pouco a pouco.
E também o agricultor não estava satisfeito.
Ele queria mais do que apenas o campo arável.
Ele queria cavalo e arado, e se incluiu neles.
O velho resmungou, com o pincel na mão.

O pedaço de papel se encheu com coisas boas da Terra,
Com cidades, golfos e asas de navegação -
Mas quanto a Ícaro,
Ninguém viu seu voo em lugar nenhum.

O sol ascendeu no horizonte,
A luz do céu fermentou seiva e jugo,
As montanhas se espelharam no mar,
As ondas brincaram para frente e para trás;
Um traço aqui e outro ali,
Nenhum deles era destinado a Ícaro!

Parecia divertir-se o velho,

Que ele esqueceu Ícaro
 Até que, por fim, com um riso amargo,
 Como um bobo ou um petisco de peixe,

Ele resmungou - à margem da imagem,
 Ele pintou, pequeno e desconhecido,
 Como ele, o herói alado, agora sem asas,
 Caindo fatalmente, pobre e nu,
 No seio azul das águas.
 Meses depois, quando a imagem foi concluída,
 Deveria ser entregue ao comprador,
 Um adiantamento foi pago,
 Para o desgosto amargo de Pieter,
 O comprador procurou por Ícaro.

E quando Brueghel tentou explicar a ele,
 Porque ele parecia tão pequeno:
 "Ele é grande o suficiente, senhor, — sem pagamento!"
 Ele finalmente aceitou.
 E ele pintou de forma sombria o homem na praia,
 Que nunca viu que Ícaro desapareceu,
 Mas segurava sua vara de pesca,
 Como se ele estivesse chamando o significado do mundo,
 Profundo do fundo de âmbar e coral.⁹⁴

⁹⁴ Na versão em alemão: Von Bänkelsängern hatte er sie wohl vernommen,/ Die Mär vom Flügelhelden Ikarus,/ Wie er, den Vögeln gleich, den Himmel einst erklommen/ Und stürzte, schwarz verbrannt, vom Sonnenkuß./ Er schüttelte den Kopf: Was alles doch geschah,/ Da federte sich einer, um zu fliegen!/ Ein Ikarus wollt' sonnennah/ Die Heimat schau'n im Weltabgrunde liegen./ War sie ihm nicht genug, war eine Biene nicht,/ Die hold im Pfirsichschatten summt,/ Von Gott geflügelt, leicht und licht,/ War nie ein Vogel seiner Einfalt Lust,/ Wenn er ins Blaue hob die zarte Flügelbrust?/ - Der Pieter fand es lästerlich und brummte./ Dann riß er aus dem Stoß Papier/ Mit harten Fäusten einen Bogen/ Und malte erst einmal den Weltkreis hier, /Den einst der Ikarus durchflogen./ Jedoch, da er den Stift für Land und Meer gebrauchte,/ Wuchs sie ihm trüchtig zu, die Erde, die erlauchte,/ Und Ikarus, der sich erkühnte, / Verlon sich vor der fülle, die da grünte: Da war der Hirte, den er gestern einzufügen,/ Sodann die Lämmerherde, nach und nach./ Und auch der Bauer kannte kein Genügen./ Er wollte mehr als nur das Ackerfeld./ Er wollte Pferd und Pflug und sich dazu gestellt/ Der Alte knurrie, in der Hand den Stift./ Der Bogen füllte sich mit guten Erdedingen,/ Mit Städten, Golf und Segelschwingen-/ Doch was den Ikarus betrifft,/ Man sah ihn nirgends seinen Flug vollbringen./ Die Sonne glomm am Horizont empor,/ Das Himmelslicht, das Saft und Seime gor,/ Die Berge spiegelten ins Meer,/ Die Wellen spielten hin und her;/ Hier noch ein Strich und dort noch einer,/ Nur diesem Ikarus galt keiner! - / Es schien dem Alten Spaß zu machen,/ Daß er des Ikarus vergaß/ Bis er ihn doch zuletzt mit bösem Lachen/ Als Hanswurst oder Fischefraß/ - So brummte er - am Bildesrand/ Hin malte, klein und unbekannt,/ Wie er, der Flügelheld, nun flügellos,/ Hinstürzend tödlich, arm und bloß,/ Im blauen Wasserschoß verschwand// Nach Monden, da das Bild gemalt,/ Zu seinem Käufer finden sollte,/ Ein Vorschuß war darauf gezahlt,/ Geschah's, zu Pieters

Em seu poema *Brueghel-Legende* (1943), Friedrich Bischoff demonstra o processo de execução da pintura, desde a lenda, que lhe fora transmitida pela oralidade (“De cantadores ele havia ouvido,/ A lenda do herói alado Ícaro), ao processo de esboço (Primeiro, havia o pastor, que ele acrescentou antes,/ Em seguida, o rebanho de ovelhas, pouco a pouco./ E também o agricultor não estava satisfeito”), até a finalização (“Até que, por fim, com um riso amargo,/ Como um bobo ou um petisco de peixe,/ Ele resmungou - à margem da imagem,/ Ele pintou, pequeno e desconhecido,/ Como ele, o herói alado, agora sem asas,/ Caindo fatalmente, pobre e nu,/ No seio azul das águas) e a confusa comercialização da pintura (Meses depois, quando a imagem foi concluída,/ Deveria ser entregue ao comprador,/ Um adiantamento foi pago,/ Para o desgosto amargo de Pieter,/ O comprador procurou por Ícaro.// E quando Brueghel tentou explicar a ele,/ Por que ele parecia tão pequeno:/ "Ele é grande o suficiente, senhor, - sem pagamento!").

É interessante perceber que nesses versos, Bischoff, de certa maneira, acrescenta uma importantíssima informação biográfica de Brueghel: ele teria tomado um prejuízo financeiro ao retratar, em sua pintura, a figura de Ícaro tão pequena e escondida na porção inferior esquerda do quadro. O comprador não teria aceitado aquela representação tão irreverente, mas ao mesmo tempo inovadora do relato mítico da queda de Ícaro e, assim, desconsiderando todos os elementos em primeiro plano, bem como a intenção do pintor ao retratar tal cena desta maneira, deixou de pagar pela encomenda. Conjeturamos que, possivelmente, Brueghel ainda não detinha tamanho prestígio artístico para tal intento, pois se assim fosse, o

bitterem Verdruß,/ Daß jener suchte nach dem Ikarus./ Und als es Brueghel ihm erklären wollte,/ Warum so winzig er erscheinen muß:/ "Er ist doch groß genug, der Ikarus,/ Für dreißig Gulden, Herr, - kein Geld!"/ Ließ er sichs doch am End gefallen/ Und malte grimmig noch den Mann am Strand,/ Der niemals sah, daß Ikarus verschwand,/ Vielmehr die Angelrute hält,/ Als locke er den Sinn der Welt/ Tief aus dem Grund von Bernstein und Korallen.

inconformado mecenas teria ficado com a obra, afinal, era resultado da genialidade do artista, quem seria ele para a renegar? Mas não, segundo os versos de Bischof, Brueghel aceitou resignado a negativa do pagamento. Há ainda uma explicação histórica, conforme Maddalena Spagnolo, em “Arte: um guia visual definitivo” (consultor editorial Grahan-Dixon, 2013):

A Reforma afetou profundamente o Renascimento norte-europeu no século XVI. Muitos protestantes faziam objeção a representações de santos, considerando-as idolatria papista. As encomendas de retábulos cessaram. Ilustrações de livros e retratos tornaram-se as maiores fontes de renda. Pieter Brueghel, o Velho, o mais famoso artista flamengo da época, pintou cenas camponesas e encontrou clientes entre os banqueiros de Antuérpia e na corte de Bruxelas. Os Países-Baixos ficaram mais instáveis no final do século, e as condições não estimulavam o consumo de arte. Em 1556, diversos quadros foram destruídos por levantes iconoclastas protestantes. (GRAHAM-DIXON, 2013, p. 139)

O poema discute a frustração de Brueghel ao retratar Ícaro e a reação do comprador ao encontrar Ícaro em um lugar insignificante. Brueghel representa a queda de Ícaro com um olhar de indiferença: sua pintura ilustra como a vida cotidiana continua imperturbável, um tema central também no poema de Bischoff, que detalha o processo de criação de Brueghel, onde a figura de Ícaro é progressivamente reduzida até se tornar um elemento quase invisível na cena rica em detalhes: “O pedaço de papel se encheu com coisas boas da Terra, / Com cidades, golfos e asas de navegação - / Mas quanto a Ícaro, / Ninguém viu seu voo em lugar nenhum.”

Brueghel inclui Ícaro quase como uma nota de rodapé em uma cena rica e complexa. O processo descrito no poema destaca a dificuldade de dar destaque a um tema tão pequeno em comparação com o cenário maior.

Brueghel usa a perspectiva para destacar a vida cotidiana e minimizar a tragédia de Ícaro, um reflexo da crítica do poema à forma como o artista lida com o

mito. Na pintura, os personagens principais continuam suas atividades sem notar a tragédia de Ícaro, o que é uma extensão da ironia e crítica descritas no poema.

Para essa tradução, servimo-nos do já mencionado processo de tradução, que aqui chamaremos “por semelhança”, ou seja, para traduzir um texto de um idioma que o tradutor tenha pouco domínio, pode se utilizar de outro idioma do qual se possua maior conhecimento vocabular e semântico. Dessa forma, nas traduções dos poemas em alemão optamos por traduzi-los antes para o inglês, devido a semelhança entre os dois idiomas, e posteriormente para o português brasileiro, no que entendemos ser mais proveitoso para essa pesquisa. Compreendemos que essa estratégia não é inédita, nem sequer há esse desejo, pois assim como nos pareceu de maior ganho, a outros também pode ter ocorrido tal estratégia. Tanto Heloisa Barbosa, quanto Paulo Rónai não abordam essa possibilidade de uso de um segundo idioma, porém nos parece uma estratégia que mereceria ser estudada com mais intensidade, devido a sua praticidade e aos ganhos quanto à tradução.

Mais para o final da década de 1940, o escritor e tradutor alemão Stephan Hermlin⁹⁵ publicaria seu poema homônimo à pintura de Brueghel:

***Landschaft Mit Dem Sturz Des Ikarus* [Paisagem com a queda de Ícaro], 1947 —
Stephan Hermlin**

Olhos para os quais sempre o mundo exterior
Parece distante e frio com estrelas tão pálidas
Sobre o mar suave e infinitamente amplo
Em si mesmos, satisfazendo eternamente:

⁹⁵ Stephan Hermlin (1915-1997), reconhecido escritor e tradutor de textos franceses, e também manteve estreitos contatos com o Círculo de Surrealistas de Paris durante as décadas de trinta e quarenta. Em 1952, sua tradução do romance de Louis Aragon, *Les beaux quartiers* (1936), o segundo volume do ciclo *Le monde réel*, foi publicada. Hermlin publicou em 1946, pela editora Oberbadischer Verlag em Singen, sua própria coletânea de poemas intitulada *Die Straßen der Furcht* (As ruas do medo, 1947). Esta obra, dividida em cinco seções, contém três poemas sobre Ícaro. O primeiro, *Der Flug des Ikarus* (O voo de Ícaro), encerra a primeira seção, que leva o título de toda a obra, *Die Straßen der Furcht*. Há ainda reminiscências autobiográficas, como no poema político *Nike von Samothrake* (Louvre, Paris 1942), e *Landschaft Mit Dem Sturz Des Ikarus* contido na mesma seção.

Saudações! Com seu olhar infinito inclinado,
 Até o pensativo agricultor coloca o pé no arado,
 E o corpo esquecido no mato é protegido
 Pelas sombras invisíveis de pombas.

O dia que nos foi preparado guarda segredos
 Sobre o mar e a cidade distante? Também a vela
 Se ajusta lindamente às ondas. Não há ninguém
 Para lamentar por Ícaro?

Dédalo sobe
 Algum lugar nos céus, onde ele, vazio para nós,
 Leva-nos indiferente em seus braços luminosos.⁹⁶

O poema *Landschaft Mit Dem Sturz Des Ikarus* nos parece transpor a versão *Van Buuren* (ver Fig. 1) do quadro pintado por Pieter Brueghel, principalmente devido a figura de Dédalo em destaque nos versos (“Dédalo sobe/ Algum lugar nos céus”) voando para longe do lugar da tragédia de seu filho Ícaro “(Não há ninguém/ Para lamentar por Ícaro?”). Há ainda o já mencionado cadáver escondido em meio à vegetação (“E o corpo esquecido no mato é protegido/ Pelas sombras invisíveis de pombas.”) em comunhão com a natureza.

Tudo aparenta estar em plena ordem, mais um dia se inicia e há questionamentos pontuais sobre a rotina que aquele momento lhes trará (“O dia que nos foi preparado guarda segredos/ Sobre o mar e a cidade distante? Também a vela/ Se ajusta lindamente às ondas”). Hermlin atém-se a uma descrição meditativa, em

⁹⁶ Na versão em alemão: Augen denen immer die äußere Welt/ Fern und kühl mit dem Gestirn so fahl/
 Über der sanften See mannigfach und tatal/ In sich ewig genügender Weite gefällt: / Gruß euch! Eurem
 unendlichen Aufschlag geneigt Stellt auch der sinnende Bauer den Fuß zum Pflug/ Und der vergessene
 Leichnam im Busch ist vom Flug/ Unsichtbarer Tauben beschattet Verschweigt/ Uns der bereitete Tag
 denn gar nichts vor Meer/ Und fernwogender Stadt? Auch das Segel stimmt/ Heftig-schön sich zur Welle.
 Ist niemand der/ Ikarus dich bejammert? Dädalus klimmt/ Irgendwo im Azur wo er uns leer /Leuchtend-
 gleichgültig in die Umarmung nimmt.

que ninguém se preocupa com a morte de Ícaro, ninguém deixa seus afazeres em virtude de sua queda e morte por afogamento — nem mesmo o agricultor, que descansa o pé no arado parece se importar. Dédalo se afasta cada vez mais, e o sol brilha alto no céu. Percebemos que o poeta enfoca, principalmente, em descrever a comunhão existente entre os elementos da natureza, que mantém a ordem cósmica / terrena em total harmonia, como se a fatalidade de Ícaro não alterasse nada, tanto no céu quanto na terra. Ícaro voou, é verdade. Ele venceu uma lei natural, a da gravidade, porém isso não durou mais do que alguns minutos; sua morte (seu castigo) foi morrer no esquecimento escuro das águas. No fim, o poeta restaura a ordem dos elementos, tudo volta a ser como sempre foi, e a morte do jovem alado um mero detalhe, como na pintura de Brueghel, esquecida.

O poema explora a ideia da indiferença da natureza diante das tragédias humanas, particularmente aqui a morte de Ícaro. Os "olhos" mencionados no início do poema podem se referir tanto ao olhar humano quanto ao olhar cósmico ou universal representado pelo céu estrelado. A descrição do mundo exterior como "remoto e frio" e das estrelas como "tão pálidas" sugere uma certa distância e indiferença em relação aos eventos humanos.

A referência ao fazendeiro que continua seu trabalho, apesar do desastre iminente, e ao corpo esquecido no arbusto, que é obscurecido por pombos invisíveis, parece sugerir a natureza implacável e indiferente da vida e da morte. O fazendeiro representa a continuidade da vida cotidiana, enquanto o corpo esquecido simboliza a mortalidade e o esquecimento. Porém, a pergunta final, "Será que ninguém lamenta por você, Ícaro?" (Ist niemand der Ikarus dich bejammert?) parece sugerir que, apesar da aparente indiferença da natureza, há uma sensação de lamento ou reconhecimento pela tragédia humana, simbolizada pela figura de Ícaro.

Os versos evocam uma atmosfera de melancolia e contemplação diante da

vastidão e da indiferença do cosmos. A imagem da natureza como "remota e fria" contrasta com a sensação de calor e humanidade evocada pela figura de Ícaro, cujo destino trágico é lamentado mesmo diante da indiferença do universo.

Considerando a categorização proposta por Kranz (1981), trata-se, quanto ao objetivo, de um poema efrástico descritivo; e quanto a sua realização em relação a pintura de Brueghel ocorre uma transposição, visto que o poeta explora as nuances do quadro, transpondo seus aspectos visuais para os versos, pois conforme Kranz “o que é crucial na transposição é que as estruturas essenciais da obra visual sejam preservadas no poema visual e sejam reconhecidas pelo leitor.” (Kranz, 1981, p. 33). A intenção do autor e do artista nos parece ser a mesma, porém, se pode afirmar que o reconhecimento só pode ser alcançado se o destinatário do poema estiver familiarizado com a obra de arte correspondente, o título do quadro pode levar o leitor a procurar o jovem rapaz alado no céu, para somente depois o encontrar afogando-se no mar, enquanto que nos versos do poema a indiferença à sua morte, parece se afastar de seu título, pois a queda já ocorreu, o momento retratado, tanto no quadro de Brueghel, quanto no poema de Hermlin são um pouco posteriores à queda — ambos retratam a morte por afogamento.

O poema de Hermlin reflete sobre a indiferença do mundo diante da tragédia de Ícaro, semelhante ao tema da pintura "Paisagem com a Queda de Ícaro" de Brueghel. O poeta ilustra um mundo exterior que parece distante e frio, com estrelas pálidas sobre o mar suave e infinitamente amplo. Esta visão poética capta a vastidão e a frieza do mundo em contraste com a indiferença dos personagens envolvidos, ecoando a representação de Brueghel, onde a queda de Ícaro é um evento pequeno e distante em meio a uma paisagem ampla e detalhada, refletindo a ideia de um mundo exterior que permanece indiferente à tragédia pessoal.

No poema, há uma saudação ao "olhar infinito inclinado" que até o pensativo

agricultor coloca o pé no arado, enquanto o corpo esquecido nos arbustos é protegido pelas sombras invisíveis de pombas. Esta imagem evoca uma sensação de paz e proteção invisível, apesar da tragédia, semelhante à forma como Ícaro na pintura está quase oculto na água, protegido pela vastidão da paisagem e a indiferença dos personagens. Hermlin questiona se o dia preparado guarda segredos sobre o mar e a cidade distante, e menciona que a vela se ajusta lindamente às ondas, perguntando se não há ninguém para lamentar por Ícaro. Isso ressoa com a forma como Brueghel detalha a vida cotidiana ao redor da queda de Ícaro, onde os personagens continuam suas atividades diárias, refletindo a mesma indiferença e continuidade descritas no poema.

Hermlin menciona Dédalo subindo aos céus, indiferente, levando-nos em seus braços luminosos, o que pode ser visto como uma referência ao afastamento e à indiferença divina ou superior em relação à tragédia humana. Embora Dédalo não esteja presente na pintura de Brueghel, a ideia de uma indiferença superior é refletida na maneira como a natureza e os personagens continuam indiferentes ao sofrimento de Ícaro.

O estilo de Hermlin é contemplativo, refletindo sobre a indiferença e a continuidade da vida diante da tragédia, similar ao tom observacional e detalhado de Brueghel. Na pintura, a tranquilidade do mar e a continuidade das atividades diárias refletem a mesma falta de lamento e a continuidade da vida descritas no poema. Através de uma visão contemplativa e reflexiva, Hermlin captura a vastidão e a continuidade do mundo exterior, destacando a insignificância do evento trágico de Ícaro em contraste com a grandiosidade do cenário ao redor.

O poema explora a indiferença e a frieza do mundo diante da tragédia de Ícaro, alinhando-se com a representação de Brueghel na pintura. Tanto o poema quanto a pintura oferecem uma meditação sobre a indiferença da vida cotidiana e a futilidade

da ambição humana.

Este é outro poema escrito em alemão em que nos valem da já mencionada estratégia de usar a língua inglesa como suporte para uma primeira tradução e, assim, realizar a tradução dos versos para a língua portuguesa.

Um exemplo de sintaxe complexa na língua alemã pode ser encontrado no verso "Saudações! Inclinando-se ao vosso olhar infinito, também o camponês pensativo coloca o pé no arado" (Gruß euch! Eurem unendlichen Aufschlag geneigt Stellt auch der sinnende Bauer den Fuß zum Pflug). Aqui, a ordem das palavras e a estrutura da frase são invertidas, sendo bastante desafiador manter na tradução enquanto se preserva a fluidez e o significado.

O poema é repleto de figuras de linguagem e metáforas que apresentam certa dificuldade à sua tradução. Por exemplo, "o corpo esquecido no bosque é sombreado pelo voo de pombas invisíveis" (der vergessene Leichnam im Busch ist vom Flug / Unsichtbarer Tauben beschattet) usa a metáfora das pombas para criar uma imagem da morte e da passagem do tempo. Outro exemplo é "Não há ninguém que lamente por ti, Ícaro?" (Ist niemand der / Ikarus dich bejammert?), que faz referência à história mitológica de Ícaro para transmitir um sentimento de solidão e indiferença.

Outra descrição meditativa, segundo Clüver (2006, p. 112) é o poema *Lines on Breughel's Icarus* (1951), do poeta judeu-alemão Michael Hamburger⁹⁷:

***Lines on Breughel's Icarus* [Versos sobre o Ícaro de Breughel], 1951 — Michael Hamburger (1924-2007)**

O lavrador ara, o pescador sonha com peixes;

Nos mastros, o marinheiro, através de um mundo de cordas

⁹⁷ Michael Hamburger (1924–2007), notável tradutor, poeta, crítico literário, memorialista e acadêmico alemão-britânico. Quando criança emigrou de Berlim para Londres em 1933. Depois de servir na guerra e estudar em Oxford, trabalhou inicialmente no University College London a partir de 1951. Além de seu trabalho acadêmico, se destacou especialmente como tradutor das obras de Hölderlin, Benn e Celan. Os *Poèmes en prose*, de Charles Baudelaire, apareceram como tradução de Hamburger já em 1946. Em 1952, publicou seu primeiro livro de poemas, com um título de bastante simplicidade: *Poemas 1950–1951*.

guia meditações emaranhadas, febris
 Com lembranças de meninas abandonadas, esperanças
 De breves reencontros, novas descobertas,
 O rum velho consumido, o rum prometido, a possibilidade do rum.
 Ovelhas pastam, levantam a cabeça e olham
 Em um ovino presente: a essencial,
 A ilimitável suculência das coisas,
 Verdes, amarelas, marrons são o que veem.
 Rude e lento, o pastor, ouvindo asas –
 Talvez uma águia – bocejando não tem certeza;
 Muito tarde. O pior já aconteceu: perda do homem,
 O anjo, Ícaro, para sempre falhou,
 Caído com asas derretidas quando, perto do sol
 Ele desprezou a ordem planetária, que prevaleceu
 E, indefeso, agora escorrega, para se levantar mais uma vez.
 Mas ele – seu objetivo falho o arrasta para baixo –
 Muito longe de seus meios-irmãos na praia,
 Quase inconcebível, é deixado para se afogar.⁹⁸

Versos sobre o Ícaro de Brueghel é dividido em duas estrofes; exceto por uma linha encurtada por um pé, há iâmbicos pentâmetros⁹⁹ com rima cruzada no estilo de versos comuns. Comparado ao simbolismo carregado em Auden e Hermlin, o poema de Hamburger se destaca por uma narrativa mais forte dos eventos sob a forma de sátira. Depois de esboçar breves retratos do camponês e do pescador logo no primeiro

⁹⁸ Na versão em inglês: The ploughman ploughs, the fisherman dreams of fish;/ Aloft, the sailor, through a world of ropes/ Guides tangled meditations, feverish/ With memories of girls forsaken, hopes/ Of brief reunions, new discoveries,/ Past rum consumed, rum promised, rum potential./ Sheep crop the grass, lift up their heads and gaze/ Into a sheepish present: the essential,/ Illimitable juiciness of things,/ Greens, yellows, browns are what they see./ Churlish and slow, the shepherd, hearing wings --/ Perhaps an eagle's – gapes uncertainly;/ Too late. The worst has happened: lost to man, / The angel, Icarus, for ever failed, / Fallen with melted wings when, near the sun/ He scorned the ordering planet, which prevailed/ And, jeering, now slinks off, to rise once more. / But he – his damaged purpose drags him down --/ Too far from his half-brothers on the shore, / Hardly conceivable, is left to drown.

⁹⁹ Padrão métrico comum em poesia, especialmente na poesia em inglês. Iâmbico se refere a um tipo de pé métrico na poesia. Um "pé" é uma unidade métrica básica composta por uma combinação de sílabas estressadas e não estressadas. No caso do iâmbico, um pé é composto por duas sílabas, sendo a primeira sílaba não estressada e a segunda sílaba estressada. Pentâmetro significa que cada linha do poema tem cinco desses pés iâmbicos. Portanto, "pentâmetros" sugere que cada linha possui cinco pés, cada um seguindo o padrão iâmbico.

verso, que através da repetição semântica detalha o curso ordinário das coisas ("O lavrador lavra, o pescador sonha com peixes"), o poema elabora detalhadamente sobre a vida livre do marinheiro em seus relacionamentos profissionais, privados e eróticos. A bela metáfora de um "mundo de cordas" que ilustra a vida cotidiana do marinheiro corresponde a essas "meditações emaranhadas" febris pulsando dentro dele. A repetição tripla da palavra "rum" (O rum velho consumido, o rum prometido, a possibilidade do rum) se encaixa na crítica social satírica — o consolo para o trabalho pesado é o prazer de beber o rum. A impressão geral da paisagem ("um presente envergonhado") é dada da perspectiva das ovelhas: "a essencial,/Suculência ilimitada das coisas." Essa "suculência" corresponde ao espectro de cores limitado: "Verdes, amarelos, marrons são o que veem." O poema imagina o momento antes da queda: o pastor olha incerto para cima porque acredita ter ouvido algo como um bater de asas, talvez de uma águia. Assim, Hamburger provavelmente tinha a pintura autêntica em mente. O olhar em direção ao firmamento não é dirigido ao Dédalo da cópia, mas ao – agora caído – Ícaro. O poema incorpora a imaginação de um "presente passado" na imagem. Isso marca o início da segunda estrofe: É "tarde demais". Uma interpretação cristã contida dos mitologemas¹⁰⁰ de Ícaro no sentido de uma queda de um anjo também está contida na justificativa; Ícaro cai ("O anjo, Ícaro, para sempre falhou") porque sucumbiu ao seu orgulho.

Em seus versos, o poeta apresenta mais do que retratou Brueghel em sua pintura, ou seja, temos novamente uma suplementação, segundo a categorização de Kranz (1981): "o marinheiro febril com lembranças de meninas abandonadas, as

¹⁰⁰ Termo cunhado pelo crítico literário Northrop Frye para se referir a elementos recorrentes e arquetípicos encontrados em mitos e narrativas. Frye usou esse termo para descrever elementos fundamentais e universais da mitologia que permeiam as obras literárias. Esses mitologemas são temas, motivos, símbolos ou personagens que aparecem repetidamente em diferentes mitos, contos de fadas, lendas e obras literárias. Eles são frequentemente considerados como parte do inconsciente coletivo da humanidade e têm o poder de evocar respostas emocionais profundas nos leitores.

ovelhas que cortam a grama e o pastor, ouvindo asas e que bocejando não têm certeza do que viram.”

Apesar disso, contrariando Clüver, compreendemos que o poema é uma écfrase descritiva, uma transposição intersemiótica, visto que é uma tentativa verbal de retratar o que fora pintado por Brueghel – temos os camponeses, as embarcações, os animais, a vegetação descrita nas cores (“Verdes, amarelos, marrons são o que veem”) com um acréscimo: o poeta busca retratar as sensações que estes sentiam no momento da queda.

Michael Hamburger, assim como Pieter Brueghel, também se atém ao momento exato da queda de Ícaro, quando já não há muito a ser feito para salvá-lo: “Muito tarde. O pior já aconteceu: perdição do homem,/ O anjo, Ícaro, para sempre falhou,/ Caído com asas derretidas”.

No poema de Hamburger, a vida cotidiana continua indiferente à tragédia de Ícaro, semelhante à representação na pintura de Brueghel. Hamburger narra sobre um cenário onde o lavrador ara a terra, o pescador sonha com peixes, e o marinheiro guia seu navio: “O lavrador ara, o pescador sonha com peixes; / Nos mastros, o marinheiro, através de um mundo de cordas / guia meditações emaranhadas, febris”. Na pintura de Brueghel, o lavrador, o pastor e o pescador continuam suas atividades cotidianas, ignorando a queda de Ícaro, que é um detalhe pequeno na paisagem vasta. Esta indiferença é central tanto no poema quanto na pintura.

Quanto a materialidade, Hamburger menciona as cores que as ovelhas veem: “verdes, amarelas, marrons”. Essas cores refletem a riqueza cromática apresentada na pintura de Brueghel: “Ovelhas pastam, levantam a cabeça e olham / Em um ovino presente: a essencial, / A ilimitável suculência das coisas, / Verdes, amarelas, marrons são o que veem.” Brueghel utiliza uma paleta variada para retratar a paisagem natural, capturando a vivacidade da cena com cores que refletem a fertilidade e a vida rural.

O enquadramento na pintura mostra a figura de Ícaro pequena e quase imperceptível, afogando-se no mar enquanto a vida continua ao redor. Isso sublinha a insignificância do evento no contexto maior da paisagem. No poema, Hamburger reflete a indiferença e a continuidade da vida diante da tragédia de Ícaro, assim como a pintura de Brueghel. As descrições de Hamburger dos personagens absortos em suas rotinas, as cores vivas da paisagem e a pequena figura de Ícaro afogando-se alinham-se estreitamente com a representação visual de Brueghel. Tanto o poema quanto a pintura oferecem uma meditação sobre a futilidade da ambição humana e a indiferença da vida cotidiana em face da tragédia.

Nesta tradução optamos pela técnica descrita por Barbosa (1990) como palavra-por-palavra, em que determinado segmento textual (palavra, frase, oração) é expresso na língua de tradução mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo fosse (aproximativamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes na tradução oblíqua, esta, como explanado anteriormente, envolve reordenar a estrutura da frase original para se adequar à gramática e à estrutura da língua de destino, preservando o significado e a intenção do texto original, mesmo com mudanças na ordem das palavras.

Alguns anos depois, em 1957, a poetisa Constance Carrier¹⁰¹ também transporia a pintura de Brueghel, em forma de versos, em seu poema *Brueghel: The Fall of Icarus*:

¹⁰¹ Constance Carrier (1896-1990), poetisa americana nascida em Brookfield, Massachusetts, onde desenvolveu desde cedo uma profunda conexão com a natureza, tema recorrente em sua poesia. Após frequentar a Universidade de Boston, onde cultivou seu amor pela literatura, mudou-se para Nova York, emergindo no círculo literário da cidade. A década de 1920 marcou o início de sua carreira literária, com poemas sendo publicados em revistas renomadas como "The New Yorker" e "The Atlantic Monthly". Carrier publicou diversos livros de poesia ao longo de sua vida, incluindo *Parallel Paths* (1939) e *From This Hill, My Hand* (1953).

Brueghel: *The Fall of Icarus* [Brueghel: A queda de Ícaro], 1957 — Constance Carrier

Estes camponeses, com os pés firmes no chão —
suponha que eles tenham encontrado
Ícaro afogado,
o corpo ferido e fraturado na praia,
e as grandes asas de fios e cera derretida
e as penas encharcadas que não voariam mais.
Indiferentes, alheios
a um velho morto na floresta, ou a um menino na baía
ocupados, sem intenção: nem cegos, nem surdos:
focados em peixes e rebanhos
e sulcos, Eles
estavam lidando com os afazeres de seu dia.
E quando o sol da morte de Ícaro tinha se posto,
se as asas perdidas, emaranhadas,
foram puxadas para a areia
nada mais natural do que não adivinhar
o significado de uma maravilha tão próxima.
Confrontados e confundidos por mistérios
Descendo como meteoros sobre eles, por que
Suas mentes não rejeitam o inexplicável, se recusam
até mesmo a perguntar? Olharam-se
boquiabertos aquela visão,
Se o terror os dominou durante a noite,
Sem dúvida, a luz da manhã trouxe alívio
e os deixou exorcizar, com arado ou linha ou cajado,
esta quebra de rotina,
esse vislumbre de mundos afora, de mundos invisíveis.
Tão profundo como a morte, mais profundo do que todas as águas
que separam as ilhas na baía,
um abismo entre o mundo de Ícaro
e o mundo deles existia.
Dois mundos - mas qual deles
Brueghel nos faria louvar ou condenar,
ou se nenhum deles - isso ele não diz.

Um julgamento nestas questões
 é nosso para fazer: apesar de toda a sua eloquência,
 a escolha do centro, da circunferência,
 ele deixa para nós.¹⁰²

Brueghel: The Fall of Icarus levanta questões sobre a compreensibilidade da pintura, de maneira semelhante ao poema *Lines on Brueghel's Icarus*, de Michael Hamburger, que também desmonta as estruturas mediáticas¹⁰³ da pintura, libertando os personagens da moldura e dramatizando-os. O poema de Carrier começa com o dispositivo da classe trabalhadora com os pés firmes no chão ("esses camponeses"), que poderia sugerir uma experiência no museu, em Bruxelas, mas após a frase de abertura terminar com um travessão, imediatamente passa à cena representada na pintura de Brueghel, e até além do cenário nas *Metamorfoses*. Posteriormente, a sugestão é levantada sobre o que aconteceria se os camponeses encontrassem o corpo desfalecido de Ícaro na praia ou se encontrassem suas asas perdidas nas linhas da rede de pesca.

Assim, no primeiro verso, Carrier se afasta claramente do tema declarado no título do poema e, em vez de recriar a pintura, ela reveste os personagens com atividade e dinamismo, de certa forma continuando e desenvolvendo não apenas a

¹⁰² Na versão em inglês: These countryfolk, their feet on solid ground —/ suppose that they had found/ Icarus drowned,/ the bruised and broken body on the shore,/ and the great wings of wire and melted wax/ and sodden feathers that would fly no more./ Incurious, unaware/ of an old man dead in the woods, or a boy in the bay —/ busy, not wilful: neither blind nor deaf:/ intent on fish and flocks/ and furrows, they/ had moved within the habit of their day./ And when the sun of Icarus' death had set,/ if the lost wings, entangled in the net,/ were drawn in on the sand —/ nothing more natural than not to guess/ the meaning of a marvel close at hand./ Confronted and confused by mysteries/ come down like meteors on them, why should not/ their minds reject the unexplained, refuse/ even to wonder? If they looked/ slack-mouthed upon the sight, / if terror overcame them in the night, / no doubt the light of morning brought relief/ and let them exorcise, with plow or line or crook, / this shattering of routine, / this glimpse of worlds outside, of worlds unseen. / As deep as death, deeper than all the Waters/ that separate the islands in the bay, / a gulf between the world of Icarus/ and their world lay. Two worlds-but which of them/ Brueghel would have us praise and which condemn, / or whether neither-this he does not say. / A judgment in these matters/ is ours to make: for all his eloquence, / the choice of center, of circumference, / he leaves to us.

¹⁰³ Elementos visuais e narrativos presentes em uma obra de arte, como uma pintura, que são usados para transmitir uma mensagem ou contar uma história. Essas estruturas mediáticas incluem elementos como composição, cores, personagens e a maneira como são representados na obra.

cena representada na pintura, mas também o famoso poema *Musée des Beaux Arts* (1940), de W.H. Auden. Enquanto o poema de Auden julga eticamente a indiferença dos personagens da pintura, Carrier os chama de "indiferentes", os ocupados em seus assuntos terrenos, tão comuns que nem mesmo os vestígios da "maravilha" sobre-humana de Ícaro – de acordo com a interpretação sugerida pelo poema – realmente os levam à reflexão ou admiração, não os afastando de suas tarefas diárias. Aproveitando o forte contraste da pintura de Brueghel, Carrier contrasta a vida de Ícaro com a dos camponeses, "profundamente", efetivamente retratando a diferença entre ambições / ações excepcionais e a rotina cotidiana.

O poema volta-se novamente para a pintura, considerando indeciso qual mundo, o de Ícaro ou o dos camponeses, deveria ser mais valorizado pelo espectador da obra do pintor. Em outras palavras, o verso, embora de maneira um tanto didática, relata precisamente uma das dilemas relacionados à pintura, ou seja, que a obra *Paisagem com a queda de Ícaro* pode ser interpretada como condenando a ambição desmedida, enquanto valoriza mais a visão de mundo e o estilo de vida simples (ou talvez exatamente o contrário). O sujeito lírico, por fim, de forma bastante sentenciosa, conclui que a decisão sobre as possibilidades de interpretação da obra e a escolha entre os dois mundos pertence ao espectador de cada época ("um julgamento nestas questões / é nosso para fazer"), já que o pintor delega a escolha entre o "centro" e as "circunstâncias periféricas". A declaração final ("por toda sua eloquência,/a escolha do centro, da circunferência,/ele nos deixa") revela uma admiração total pela arte eloquente de Brueghel, ao mesmo tempo em que aponta para a indecisão frequentemente discutida na sintaxe da pintura (a questão do tema central, dos personagens principais ou secundários e das cenas), que também é atribuída ao espectador.

A densidade das cores em Brueghel varia, com tons mais escuros e densos na

terra e nos elementos naturais, e mais leves e luminosos no céu. O ponto de fuga leva o olhar do observador através do horizonte, enquanto que o poema de Carrier, em contrapartida, utiliza palavras para evocar imagens vívidas, como "asas de fios e cera derretida" e "penas encharcadas", assim, a linguagem poética cria um contraste textual que complementa a visualidade da pintura.

Brueghel enquadra a cena de modo que a queda de Ícaro é quase um detalhe, um enigma na composição. O ponto de fuga dirige o olhar para o horizonte distante, próximo ao sol poente, ignorando a tragédia pessoal de Ícaro, mencionada no título da obra. Carrier captura essa sensação de enquadramento e desinteresse no poema, destacando como os camponeses continuam "ocupados, sem intenção" com suas tarefas diárias, alheios ao "corpo ferido e fraturado na praia".

A luminosidade em Brughel cria um contraste entre a vitalidade da terra e a tragédia de Ícaro. A luz do sol brilha sobre a paisagem, mas não ilumina a queda de Ícaro, que permanece na sombra da indiferença humana. Carrier reflete isso em versos como "E quando o sol da morte de Ícaro tinha se posto", sugerindo que a luz da tragédia não alcança a percepção dos camponeses.

Ambas as obras abordam a questão da indiferença humana diante do sofrimento alheio. No entanto, Carrier vai além ao questionar a reação das pessoas ao inexplicável e ao misterioso: "por que / Suas mentes não rejeitam o inexplicável, se recusam / até mesmo a perguntar?". Brueghel, através de sua pintura, deixa a questão aberta, mostrando a indiferença como um fato consumado. Carrier, no entanto, explora a psicologia dos camponeses, sugerindo que eles optam por não questionar o inexplicável para manter suas rotinas.

Carrier utiliza a linguagem poética para expandir e explorar a narrativa visual de Brueghel. Através da materialidade das palavras, ela traz à tona a indiferença humana e a capacidade de ignorar o inexplicável. A pintura de Brueghel, com suas

cores, traços, luminosidade e enquadramento, oferece uma base visual que Carrier expande em uma reflexão profunda sobre a condição humana. A fricção entre a materialidade das duas mídias enriquece a interpretação, permitindo uma compreensão mais ampla da mensagem subjacente em ambas as obras.

Para o poema de Constance Carrier a estratégia de tradução que utilizamos foi a equivalência, que consiste em substituir um segmento do texto original por outro que não o traduz literalmente, mas lhe é funcionalmente equivalente. Esta estratégia é aplicada a elementos cristalizados da língua, como clichês, expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares etc.

No poema em questão, alguns verbete necessitaram ser adaptados na tradução, como no caso de "incurious", que significa "desinteressado" ou "sem curiosidade". Encontrar uma palavra em português que capturasse precisamente esse estado de indiferença apresentou-se como uma dificuldade, especialmente em um contexto poético onde a concisão é importante. Outro exemplo fora "willful", significando "intencional" ou "deliberado". Em português, a tradução direta nos pareceu não capturar o sentido exato de falta de intenção intencional, no sentido de não se importar. "Circumference" refere-se ao perímetro de um círculo, mas no poema é usado de forma metafórica para discutir a abrangência de uma escolha ou visão. "Slack-mouthed" descreve uma expressão de boca aberta, muitas vezes associada à surpresa ou falta de compreensão. Traduzir essa expressão de forma que mantenha a mesma imagem visual e sentido em português pareceu-nos complicado, assim, optamos pelo adjetivo "boquiabertos".

Quando tratamos da transposição intersemiótica do quadro *Paisagem com a*

queda de Ícaro, de Brueghel, um poema bastante citado e objeto de inúmeros estudos é *Landscape with the Fall of Icarus* (1962) de William Carlos Williams:¹⁰⁴

***Landscape with the Fall of Icarus* [Paisagem com a queda de Ícaro], 1962 —
William Carlos Williams**

Segundo Brueghel
quando Ícaro caiu
era primavera
um fazendeiro arava
seu campo todo o esplendor
do ano estava
desperto, vibrando
perto
da beira do mar
preocupado
consigo mesmo
suando ao sol
que derreteu
a cera das asas
insignificantemente
ao longo da costa
houve
um estrondo quase despercebido
era
Ícaro afogando-se.¹⁰⁵

¹⁰⁴ William Carlos Williams (1883-1963), poeta e médico norte-americano, e uma das figuras centrais do modernismo literário do século XX. Sua obra é conhecida pela inovação formal e pelo foco em temas cotidianos, explorando a vida e a experiência americana com uma linguagem simples e direta. Sua carreira literária começou ainda quando jovem, publicando seu primeiro livro de poemas, "Poems", em 1909. No entanto, foi com a publicação de "Spring and All" (1923) que ele começou a ganhar reconhecimento mais amplo. Esta obra é frequentemente citada como um ponto de virada em sua carreira, destacando-se por sua combinação de prosa e poesia e pela introdução de sua famosa ideia de "no ideas but in things" ("nenhuma ideia além das coisas"), que enfatiza a concretude e a especificidade da experiência sensorial. Williams é muitas vezes associado ao movimento imagista, que buscava uma linguagem clara e precisa, mas ele desenvolveu um estilo próprio que se distanciava da rigidez formal do imagismo. Recebeu o Prêmio Pulitzer de Poesia póstumo em 1963 por sua obra "Pictures from Brueghel and Other Poems" (1962).

¹⁰⁵ 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/ it was/ Icarus drowning.

O poema faz referência direta à pintura de Brueghel. Williams compõe seu poema como se fosse uma descrição da obra somada a comentários mais detalhados sobre a paisagem e aos sentimentos das personagens. Cria uma imagem vívida da paisagem circundante. Isso atenua a morte trágica de Ícaro, e a substitui por algo tão comum como a paisagem.

Nota-se o uso de aliteração em – "suando no sol" e "asas de cera", (sweating in the sun / wings wax). Williams narra ainda a paisagem e a comunidade circunvizinha como "formigando acordada", ou seja, cheia de vida, de movimento, em seus afazeres — o que é irônico, pois o poema é supostamente sobre a morte.

As rimas são compostas livremente e não há nenhum esquema de rima específico. O poeta cria estrofes curtas de três linhas, cada uma incluindo *enjambements* (sem uma pausa além do fim de uma linha, dístico ou estrofe). O poema parece ser uma sentença longa e não usa pontuação ou letras maiúsculas.

Há simbologia em "um mergulho completamente despercebido", traduzida em uma morte que passa despercebida. No título, a morte de Ícaro passa quase despercebida e não recebe tanta atenção como a paisagem circundante e as ações das outras personagens. Williams escreve que o mundo em que Ícaro cai é "preocupado consigo mesmo". As pessoas em terra estão indiferentes em relação a esta tragédia.

Em seu artigo "Ekphrastic Reimaginings of Landscape with The Fall Of Icarus: Revisiting Butor Through Auden And Williams"¹⁰⁶ (2015), Elizabeth Geary Keohane nota algo diferente na disposição das estrofes. Segundo ela, o poeta teria as disposto de tal forma que lembrassem a queda, pois o poema se inicia com "De acordo com

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://goo.gl/BAU5hg>>. Acesso em: 27 maio. 2024.

Brueghel / quando Ícaro caiu” e termina com “Ícaro afogando-se”. A autora percebe que há um

(...) impulso vertical das estrofes ultra breves de Williams que reflete os rápidos mecanismos que causam o inescapável mergulho de Ícaro no mar e oferece ao leitor uma trajetória de visão alternativa – uma que se move diretamente do céu para a água abaixo.¹⁰⁷

Irene R. Fairley em seu artigo “On Reading Poems: Visual & Verbal Icons In William Carlos Williams' Landscape with the fall of Icarus”¹⁰⁸ (1981) também enxerga esse movimento de queda indicado pela disposição dos versos no poema:

O poema Icarus foi projetado para enfatizar as características gráficas, para incentivar a sua leitura como paisagem. Olhando para o impresso na página como um todo, o leitor recebe uma impressão global e muito provável que perceba uma imagem vertical. Ao entender a imagem geral não estamos necessariamente conscientes dos detalhes abstratos que fornecem sugestões (...). De acordo com Hellerstein, “A direção das linhas na página pode evocar arquétipos, gestos ou atitudes primordiais: o vertical como descida ou subida (...)”. Ao ler o poema, o olho da mente avança rapidamente pela página, em um movimento de queda complacente com a atração gravitacional sobre Ícaro, cuja queda é sinalizada pelo texto semântico: “Cair” no título, “caiu” na primeira estrofe e, finalmente, “afogamento”.¹⁰⁹ (FAIRLEY, 1981, p.10)

Em geral, o tom do poema é alegre, visto que as pessoas aparentam estarem entretidas com seus afazeres, é primavera, o sol brilha forte no horizonte,

¹⁰⁷ No original em inglês: (...) the vertical thrust of Williams's ultra-brief stanzas reflects the quickly failing mechanisms that cause Icarus's inescapable dive into the sea, and offers his reader an alternative viewing trajectory – one that moves directly from the sky to the water below.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/VwvMrm>>. Acesso em 27 maio 2024.

¹⁰⁹ Na versão em inglês: The Icarus poem was designed to emphasize graphic features, to encourage its reading as a landscape. Looking at the printed page as a whole, the reader receives a global impression and will very likely perceive a vertical image. In grasping the overall image we are not necessarily aware of the abstract details that provide cues (...). According to Hellerstein, “The direction of lines on the page can evoke primordial archetypes, estures or attitudes: the vertical as descent or ascent...” In reading the poem, the mind's eye progresses rapidly down the page, in a plummeting movement sympathetic with the gravitational pull on Icarus, whose fall is signalled by the semantic text: “Fall” in the title, “fell” in the first stanza, and finally “drowning”.

aparentemente tudo em plena harmonia – o que parece ser irônico considerando a virada dos acontecimentos para o final do poema, visto que seu tema é, na realidade, sobre a morte. No entanto, mesmo tratando deste tema, o tom não é deprimente ou sombrio, conforme expressa o clima de alegria que parece transparecer na maioria dos versos (com exceção do último). A natureza e os homens parecem estar em consonância. A natureza seguindo seus ciclos, florescendo na primavera com o clima ensolarado; os homens cuidando de seu sustento (lavrando a terra, pescando, pastoreando). O tema do poema pode ser visto como universal – a maioria dos seres humanos vive para si. Às vezes, a dor e a tragédia que uma pessoa está enfrentando passam despercebidas para o resto do mundo, assim como a morte de Ícaro na obra de Brueghel e no poema de W.C. Williams.

Brueghel utiliza cores naturais para descrever a paisagem e a vida diária dos camponeses, com traços precisos e detalhados que dão vida à cena. Williams, por meio de sua linguagem econômica, não utiliza diretamente as cores, mas evoca a vitalidade da primavera com vocábulos como "esplendor" e "vibrando". A economia de palavras de Williams contrasta com a densidade visual da pintura, criando uma fricção interessante entre a visualidade rica de Brueghel e a simplicidade verbal de Williams.

Se o ponto de fuga na pintura de Brueghel está no horizonte, no poema, Williams concentra a atenção no fazendeiro e na primavera, antes de mencionar quase casualmente a queda de Ícaro. Esse enquadramento verbal espelha a forma como Brueghel enquadra Ícaro quase despercebido.

Williams faz uso da luminosidade da pintura de Brueghel ao mencionar o sol que derreteu a cera das asas de Ícaro, mas que não ilumina diretamente a tragédia, mantendo-a quase imperceptível na narrativa do poema.

Ambas as obras destacam a indiferença dos camponeses diante da tragédia de Ícaro. Williams sublinha essa indiferença no verso "preocupado / consigo mesmo",

ecoando a forma como Brueghel retrata os camponeses completamente absortos em suas tarefas. O poema termina com o verso "Ícaro afogando-se", destacando a insignificância do evento diante da vida cotidiana, de maneira semelhante à pintura.

A materialidade do poema – sua forma breve, ritmo e escolha de palavras – oferece uma interpretação complementar à pintura, ressaltando a coexistência da tragédia individual e a continuidade da vida cotidiana. A fricção entre a densidade visual da pintura e a economia verbal do poema enriquece a compreensão do observador/leitor, permitindo uma reflexão mais profunda sobre a indiferença humana e a insignificância da tragédia individual diante da vastidão da vida diária.

Para esta tradução o enfoque escolhido foi semântico, ou seja, a atenção esteve voltada para a escolha vocabular visando que os versos ficassem mais acessíveis ao leitor, mas, ao mesmo tempo, buscamos trazer um ar de frescor para esta nova tradução, uma vez que existem inúmeras traduções para o poema de Williams — é bem possível que, como mencionado, depois de *Musée des Beaux Art*, de W. H. Auden, este seja o mais conhecido poema sobre a famosa pintura de Brueghel.

Alguns termos apresentaram-se como desafios vocabulares à tradução devido às nuances e conotações específicas das palavras escolhidas pelo poeta. "Pageantry", no quinto verso, por exemplo, refere-se a uma exibição elaborada e espetacular, muitas vezes associada a festividades ou cerimônias. Capturar esse sentido em português, especialmente no contexto de um campo durante a primavera, demonstrou certa apreensão. Nossa escolha, nesse caso, foi pela aproximação com o substantivo abstrato "esplendor".

Outro vocábulo que, mantendo sua conotação física e emocional, nos exigiu atenção foi "tingling", sugerindo uma sensação de formigamento ou excitação. Neste

caso, na tradução, a escolha recaiu sobre "vibrando", mas nos ocorreu outras possibilidades, como "formigando" ou "pulsando".

A onomatopeia "splash", que evoca o som de algo caindo na água, pareceu, em um primeiro momento, exigir que se mantivesse essa qualidade sonora e visual apresentadas no idioma original. Porém, nossa escolha foi por um vocábulo mais simples, o "estrondo". Entendemos que assim se evita o estrangeirismo desnecessário e foca-se mais no conteúdo global do poema.

Na sequência cronológica dos poemas efrásticos baseados na pintura de Brueghel temos *Painter of Antwerp* (1963), da poetisa australiana Rosemary Dobson¹¹⁰:

***Painter of Antwerp* [Pintor da Antuérpia], 1963 — Rosemary Dobson**

Caminha lentamente para casa, camponês, rumo ao norte a partir da Itália
 Com a cabeça cheia de contemplação, refletindo
 Sobre os afrescos em Veneza e todas as aventuras incomuns
 O urso no caminho, o pintor de Pádua
 Com um grande chapéu de plumas,
 cheio de ideias incomuns,
 Navios no porto em Nápoles com um novo tipo de amarra –
 Estranheza suficiente para esvaziar muitas canecas.
 Caminha lentamente para casa, Brueghel, pintor da Antuérpia.
 No topo dos Alpes talvez ele tenha parado, olhado para trás,

¹¹⁰ Rosemary Dobson (1920 - 2012), publicou vários volumes de poesia, ganhando reconhecimento por sua obra que refletia uma influência do modernismo, explorando temas como a natureza, a memória e a experiência humana. Seus poemas eram frequentemente marcados por uma linguagem precisa e imagética, que evocava uma sensação de contemplação e introspecção. Ao longo de sua vida, Dobson recebeu numerosos prêmios e honrarias por sua contribuição para a literatura australiana, incluindo o Prêmio Grace Leven, o Prêmio Patrick White e a Medalha de Ordem da Austrália. Ela também foi indicada várias vezes para o Prêmio Nobel de Literatura, em reconhecimento à sua maestria poética e sua capacidade de capturar a essência da vida australiana em suas obras. Além de sua produção poética, Dobson também trabalhou como editora, crítica literária e professora, influenciando várias gerações de escritores australianos. Sua poesia continua a ser estudada e apreciada por sua beleza, profundidade e *insight* sobre a condição humana e o mundo que a rodeia. Alguns de seus principais trabalhos incluem *In a Convex Mirror* (1944), sua primeira coleção de poesia, que estabeleceu sua reputação como uma voz poética significativa na Austrália. *Cock Crow* (1951), outra coleção influente que explorava temas como a passagem do tempo e a natureza efêmera da vida. *The Ship of Ice* (1968), uma coleção que reflete a maturidade artística de Dobson, com poemas que exploram questões filosóficas e existenciais. *Collected Poems: 1948-1984* (1985), uma compilação abrangente de sua obra, que inclui muitos de seus poemas mais conhecidos.

Rejeitando a fantasioso, e escolheu para uma pintura
 Um lavrador, um pescador, e o pastor de cara redonda,
 O sulco cortado com precisão, as ovelhas arrebanhadas;
 Colocou o polegar no nariz¹¹¹ com nenhum orgulho nem inveja
 Nas asas que se erguiam – uma invenção sulista –
 Ícaro se estatelando, com os dois pés fora do mar.¹¹²

Painter of Antwerp, publicado na coletânea *Cock Crow*, possui uma evocação lírica e detalhada da cidade de Antuérpia e seu retrato do pintor flamengo Pieter Brueghel. O poema é uma homenagem à habilidade do pintor em capturar a vida e a emoção em suas obras, enquanto também explora temas de arte, história e criatividade.

Segundo a crítica literária, muitos dos poemas de Dobson sobre pinturas europeias estão entre os melhores experimentos modernos do modo efrástico — *Pintor da Antuérpia* (1963) evoca *Paisagem com a Queda de Ícaro* (c. 1558), de Pieter Brueghel, obra também tratada pelos poetas W.H. Auden e William Carlos Williams, como já mencionamos.

Dobson interpreta a pintura *Paisagem com a Queda de Ícaro* do ponto de vista terreno flamenco do artista Brueghel, enquanto este retorna para o norte, mais confuso do que impressionado com as glórias da Renascença italiana, simbolizadas pela figura clássica de Ícaro caído do céu, um pequeno detalhe no poema: “No topo dos Alpes ele fez uma pausa, talvez, olhou para trás,/ Rejeitando a fantasioso, e levou para uma

¹¹¹ Forma figurativa de descrever um gesto específico em que alguém coloca o polegar sobre o nariz, estendendo os dedos para fora, frequentemente acompanhado de esticar os dedos da outra mão para fora também. Este gesto é comumente associado a um sinal de desafio, zombaria ou desdém em algumas culturas para provocar alguém de forma brincalhona ou desrespeitosa.

¹¹² Na versão em inglês: Plod homeward, peasant, north-bound from Italy/ With head full of slow wonder, pondering/ On frescoes at Venice and all the odd adventures – / The bear in the way, the painter at Padua/ In a great plumed hat, full of queer notions,/ Ships in the harbour at Naples with a new rigging – / Strangeness enough to empty many tankards./ Plod homeward, Breughel, Painter of Antwerp./ At the top of the Alps he paused perhaps, looked backwards, / Rejecting the fanciful, and took for a painting/ Ploughman, fisherman, and moon-faced shepherd,/ The furrow cut cleanly, the sheep contented;/ Put thumb to nose with neither pride nor envy/ At soaring wings – a Southerner’s invention –/ Icarus sprawling, two feet out of the sea.

pintura/ Um lavrador, um pescador, e o pastor com cara de lua,/ O sulco cortado de forma limpa, as ovelhas arrebanhadas;/ Coloque o polegar no nariz com nenhum orgulho nem inveja/ No planar das asas – uma invenção sulista –/ Ícaro se estatelando, dois pés fora do mar.”

O poema trata-se de uma interpretação, visto que a poetisa interpreta certos motivos da imagem com a ajuda de conhecimentos prévios sobre a pintura, como o seu simbolismo, sua história e mitos nela reconhecidos. O conhecimento prévio que a poetisa tem das minúcias da pintura é ativado durante a interpretação, chegando ao ponto de levar o leitor a imaginar como teriam sido os momentos anteriores a confecção da pintura: a observação, a reflexão, a inspiração que tivera Brueghel na execução da obra.

Conforme Kranz (1981), o poema visual épico conta uma história em torno da obra de arte. Uma subforma disso é o poema genético, que recria a criação da obra e seu significado na vida do artista — o que consideramos ser o caso de *Painter of Antwerp*, um poema panegírico em homenagem ao artista Brueghel.

Dobson situa Pieter Brueghel no contexto de sua jornada pela Itália, onde ele teria sido exposto a uma variedade de influências artísticas, como os afrescos venezianos e as técnicas inovadoras que ele encontrou ao longo do caminho. Este contexto histórico é crucial para entendermos as escolhas artísticas de Brueghel, que, ao retornar à Antuérpia, decide retratar cenas da vida cotidiana com um olhar desinteressado sobre as tragédias heroicas da mitologia clássica. Este contraste cultural e artístico é uma camada adicional que Dobson introduz no poema.

Os traços de Brueghel são detalhados, especialmente na representação das figuras humanas e da natureza, criando uma sensação de realismo e movimento. Dobson, através de sua poesia, não detalha explicitamente as cores, mas evoca a

textura e a densidade dos traços de Brueghel ao mencionar a precisão do "sulco cortado" e a "ovelhas arrebanhadas", capturando a meticulosidade do pintor.

Sendo o ponto de fuga na pintura de Brueghel a vastidão da paisagem, desde o primeiro plano, onde os camponeses estão imersos em suas tarefas, até o horizonte distante. O enquadramento da cena coloca a queda de Ícaro em um canto quase imperceptível, sublinhando a insignificância do evento. Dobson espelha essa técnica ao mencionar como Brueghel rejeita "a fantasioso" e escolhe pintar "um lavrador, um pescador, e o pastor de cara redonda", enfatizando a vida cotidiana sobre o drama mitológico. A fricção entre a narrativa grandiosa da mitologia e a simplicidade da vida camponesa é um tema central em ambas as obras.

Dobson não apenas recria, mas também interpreta e contextualiza a pintura de Brueghel, oferecendo uma visão profunda das escolhas artísticas e das implicações culturais subjacentes.

Nesta tradução buscamos equilibrar a tradução em relação ao texto primordial em língua inglesa, com a naturalidade e fluidez no idioma de destino, garantindo que o poema traduza a mesma experiência emocional. Três expressões idiomáticas, em particular, requereram certo cuidado: "Queer notions" significando estranho ou excêntrico, assim a tradução recaiu por "Ideias excêntricas" ou "ideias esquisitas". "Strangeness enough to empty many tankards", em especial o termo "tankards", que nomeia canecos grandes, geralmente usados para beber cerveja. A expressão completa evoca uma sensação de experiências tão estranhas que merecem ser discutidas ao longo de muitas bebidas, dessa forma, optamos por "Estranheza suficiente para esvaziar muitos canecos". Por fim, "Put thumb to nose", expressão idiomática que significa mostrar desdém ou desprezo de maneira jocosa, optamos por "Colocou o polegar no nariz". Alternativamente, "Fez pouco caso" ou "Desdenhou" poderia ser usado para uma interpretação mais livre. O procedimento tradutório aqui

adotado foi a modulação, que consiste em reproduzir a mensagem original na tradução sob um ponto de vista diverso, refletindo uma diferença na maneira como as línguas interpretam a realidade (BARBOSA, 1990).

Outro poeta que transpôs as imagens da famosa pintura de Brueghel para a palavra em forma de poesia foi o americano Joseph Langland¹¹³:

Seu poema *Fall of Icarus: Brueghel*, publicado em *The Wheel of Summer* (1963) é um interessante exemplo de poema efrástico em que sua realização se dá a partir da suplementação, visto que Langland acrescenta elementos à pintura de Brueghel:

***Fall of Icarus: Brueghel* [Queda de Ícaro: Brueghel], 1963 — Joseph Langland**

Piscando através da fraca luz solar

Uma perna frenética emergindo tardiamente de sua estranha condição

Agitando em ondas sombrias

Próximo a essas águas arrasadas –

O respingo, sem dúvida, atinge a margem – Um

pastor sem sonhos e seu velho cão pastor

Demonstra paciência ultrajante

Apoiado no cajado e nos quadris,

Sem nenhuma intenção, volta-se, curvando-se para o mar,

Enquanto os rebanhos de ovelhas lentamente roem a grama fina da costa

Ajoelhado em tecido escarlate entrelaçado em casa, um camponês indiferente

Guia seu arado bruscamente através de chão de cascalho,

Cortando sulcos planos nessa terra ondulada.

Uma perdiz fica imóvel em seu galho

¹¹³ Joseph Langland (1917- 2007) recebeu o título de Mestre em Belas Artes em 1941 pela Universidade de Iowa. Tendo servido no exército americano, como soldado de infantaria durante a Segunda Guerra Mundial, dedicou sua primeira coleção de poemas, *For Harold* (1945), para seu irmão mais novo, que morrera em combate nas Filipinas. Após a guerra, Langland lecionou na Universidade de Iowa e depois ingressou no corpo docente da Universidade de Wyoming. Ele então se mudou para a Universidade de Massachusetts Amherst, onde fundou o Programa MFA para Poetas e Escritoras. Sua vida literária fora bastante profícua, tendo publicado diversas obras poéticas em mais de cinquenta anos de carreira: *The Green Town* (1956); *The Wheel of Summer* (1963); *An Interview and Fourteen Poems* (1973); *The Sacrifice Poems* (1975); *Any Body's Song* (1980); *A Dream of Love (A poem with etchings)*, 1986); *Twelve Preludes and Postludes* (1988) e *Selected Poems* (1992).

Assistindo a um pescador
 Flamenco procurar
 Peixes na sombria baía;
 Sua quietude zomba das ondas rudes subindo e revolvendo.
 No entanto, isso foi um impressionante cumprimento,
 Para qualquer velho pescador, camponês, ou o capitão do grande navio,
 Embora enviada por um simples menino
 Confundido no ar gravitacional,
 Piscando os braços brancos selvagens no impressionante marejado sol
 Agora, apenas ventos costeiros
 Agitam as penas da perdiz,
 Silenciando o rumar suave de ovelhas de corte
 O sussurro pesado
 De sulcos abaixando, navio partindo,
 marulhar da água.
 Embalado na correnteza solta e pelo zumbido da loucura infame,
 Sombrio, tão silenciosamente, o mar frio o amamenta.¹¹⁴

Langland dá vida ao quadro de Brueghel de uma forma cativante. Mesmo não participando diretamente na ação, somos transportados para dentro dele, observando os acontecimentos com grande detalhe. O autor nos coloca no cenário descrito de forma tão vívida que podemos sentir os sons, os movimentos e a atmosfera física imaginada, como se estivéssemos lá, tudo isso através de uma descrição presente que nos aproxima dos eventos no mesmo plano temporal. Ele começa focando nos detalhes, como a perna de Ícaro fora d'água ("A frantic leg plunging from its strange/

¹¹⁴ Na versão em inglês: Flashing through failing 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 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 impressive 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.

Communicating moment”), criando uma sensação de estranheza e inquietação. A partir desse ponto, constrói uma narrativa que se estende por diferentes momentos temporais: o instante da queda (“The spray, no doubt, struck shore”), a descrição propriamente dita (“Yet that was a stunning greeting (...) Though sent by a mere boy”) e o momento da morte de Ícaro (“Now only coastal winds”). A agitação inicial no texto é prolongada pela mudança frequente de foco entre os vários elementos do quadro, destacada pelo uso sistemático de aliteração e assonância, como se expressasse uma angústia diante da imobilidade da paisagem diante da 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”). Essa agitação só encontra paralelo na agitação das águas causada pela queda de Ícaro (“Close by those shattered waters – / The spray, no doubt, struck shore”).

O poema é minucioso e detalhado em relação aos elementos presentes no quadro, chegando a utilizar-se de detalhes bastante específicos, como a perdiz, a posição do sol ou mesmo a nacionalidade do pescador. No entanto, isso não visa apenas uma proximidade ao quadro, mas sim certa autonomia do poema, preenchendo um cenário completo que dispensa a necessidade de se ver o quadro para entendê-lo. O poema de Langland não busca explicar a pintura de Brueghel ou o mito por trás dele, mas sim capturar um momento em que o cotidiano é interrompido por algo incomum, seguido pelo retorno à normalidade. Há uma clara intenção de explorar as possibilidades da linguagem para criar uma experiência sensorial e imediata desse momento.

Langland inicia seu poema com uma imagem poderosa: "Piscando através da fraca luz solar / Uma perna frenética emergindo tardiamente". Aqui, ele focaliza na cena da queda de Ícaro, destacando a desesperada luta do jovem no mar. Langland

intensifica o drama ao contrastar a tragédia com a indiferença dos observadores, como o pastor e seu cão, que demonstram "paciência ultrajante". A narração poética avança lentamente, refletindo a calma pastoral e a indiferença metódica dos personagens, enquanto Ícaro continua a lutar e, finalmente, se afogar.

Na pintura de Brueghel, a queda de Ícaro é um detalhe quase imperceptível na vasta cena pastoral. Brueghel deliberadamente posiciona Ícaro em uma pequena área da tela, fora do foco principal. O ponto de interesse do observador é inicialmente atraído para os camponeses, o pastor e o pescador, que estão profundamente imersos em suas atividades diárias, alheios à tragédia que se desenrola. A narrativa visual é uma justaposição da rotina diária com o drama mitológico, evidenciando a insignificância da queda de Ícaro no contexto da vida cotidiana.

Langland utiliza uma linguagem rica em imagens que sugere cores e luminosidade sem descrevê-las diretamente. A "fraca luz solar" e o "impressionante marejado sol" evocam uma atmosfera visual que captura a tensão entre a claridade da cena pastoral e a escuridão do destino de Ícaro. A perna frenética de Ícaro e a imagem da "perdiz imobilizada" proporcionam contrastes visuais poderosos.

Brueghel enfatiza a serenidade da paisagem e as atividades dos camponeses, deixando a queda de Ícaro em uma área de menor destaque, quase oculta na luminosidade geral. Brueghel utiliza a luz para criar uma sensação de continuidade, alinhando a paisagem com o ritmo da vida diária, sem interrupções pela tragédia.

Como vimos, Langland apresenta os personagens com uma precisão quase pictórica: o pastor e seu cão, o camponês arando e o pescador procurando peixes. Cada personagem está profundamente imerso em sua própria tarefa, demonstrando uma indiferença intencional. Langland destaca a naturalidade de suas ações, mesmo diante do evento extraordinário da queda de Ícaro, criando uma tensão entre a rotina diária e a tragédia mítica. Brueghel também foca nas atividades dos personagens,

com um detalhamento minucioso dos camponeses arando, do pastor com suas ovelhas, do pescador e dos objetos em cena.

Langland termina seu poema refletindo sobre a insignificância de Ícaro: "o mar frio o amamenta". Esta linha final encapsula a aceitação da natureza frente à tragédia, sugerindo uma indiferença universal e inevitável. Langland não apenas descreve, mas também interpreta a cena, oferecendo uma visão poética que ecoa a abordagem de Brueghel, este deixa a interpretação da cena para o observador, utilizando a composição e os detalhes para sugerir a indiferença da vida cotidiana diante da tragédia, símbolo, como vimos, de mudanças sociais, políticas e estéticas — com Ícaro caem, metaforicamente na pintura, a Idade Média, o Império Greco-Romano (simbolizado na figura de Filipe II, da Espanha) e as técnicas pictóricas renascentistas.

Conforme descrito por Barbosa (1990) a equivalência consiste em substituir um segmento do texto original por outro que não o traduz literalmente, mas lhe é funcionalmente equivalente. É aplicado a elementos cristalizados da língua, como clichês, expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares etc. Newmark (1988) considera como procedimentos independentes o equivalente cultural, o equivalente funcional e o equivalente descritivo, englobados por Heloísa Barbosa em equivalência.

A tradução de "Piscando através da fraca luz solar" apresenta diversos desafios vocabulares, nuances e imagens específicas, por exemplo, em inglês "flashing through falling sunlight" tem uma conotação dinâmica e brilhante que tentamos preservar do poema original. A expressão "Uma perna frenética emergindo tardiamente de sua estranha condição" busca manter o sentido de urgência de "frantic leg late plunging", mas acreditamos que a tradução de "strange condition" pode não transmitir totalmente a estranheza implícita na cena da queda de Ícaro. "Águas arrasadas" tenta preservar a imagem de "shattered waters", embora "arrasadas"

possa não ter a mesma força de "shattered" do idioma original.

"A paciência ultrajante" é uma tradução eficaz de "outrageous patience", mantendo a dicotomia paradoxal entre "extremo" e "paciência". Traduzir "roem a grama fina da costa" mantém a imagem de "gnaw on the grass-thin coast", embora "grama fina" possa suavizar a ideia de uma costa escassa. "Arado bruscamente através de chão de cascalho" tenta capturar a resistência de "blunt plow through gravelled ground", mas percebemos que "bruscamente" pode não transmitir completamente a ideia de um arado desgastado.

"Assistindo a um pescador/ Flamenco procurar Peixes na sombria baía" demonstra o desafio de traduzir "Flemish fisherman" e manter a especificidade cultural. No verso "sua quietude zomba das ondas rudes subindo e revolvendo" procuramos manter o contraste de "stillness mocks rude ripples". Já em "Piscando os braços brancos selvagens no impressionante marejado sol" há uma tentativa de traduzir "flashing his wild white arms at the impassive sea-drowned sun", preservando a interação dinâmica e desafiadora do original.

Finalmente, em "Silenciando o rumar suave de ovelhas de corte/ O sussurro pesado", e em "Sombrio, tão silenciosamente, o mar frio o amamenta", tentamos manter a atmosfera serena e sombria do original, mas capturar a densidade de "lulled in the loose furl and hum of infamous folly" necessitou de certo apuro técnico relacionado à equivalência.

Novamente, agora em 1966, o poeta alemão Friedrich Bischoff publicaria mais um poema (ver p. 114, nesta pesquisa) tendo Brueghel como tema e transpondo sua conhecida pintura:

Der Sturz des Ikarus [A queda de Ícaro], 1966 — Friedrich Bischoff

À margem sombria emerge
De um lago, a superfície da água,

As faixas de rochas e
 No ponto mais alto as coloridas
 Penas do dragão, Ícaro,
 Navegando no meio das correntezas
 de luz. Abaixo dele divide-se
 O tempo, a Geleira do Reno
 Em dois braços poderosos,
 Erguem-se as Churfirsten ,
 Surge o maciço de Sântis,
 Ilhas de giz, brilhando
 Na maré de gelo.
 Se seu olho se inclinasse,
 Ele agora cairia,
 Dentro do lago,
 Haveria, como na pintura de
 Brueghel, o navio bonito, o agricultor arando, toda a
 Natureza de alguma forma evitando
 A desgraça do filho?
 As perguntas levam-me
 Através da fronteira. No Arlberg
 uma tempestade se aproxima.
 Eu olho para o vale,
 E minha alma sente-se tonta.
 Mais um verão passou.
 E como a hera escala, Hölderlin escreveu:
 Sem a chuva. Musgos
 Crescem nos Alpes. o Avignon fica arborizado.
 O cavalo relincha sobre o Gotthard.¹¹⁵

¹¹⁵ Na versão em alemão: Das schattige Ufer taucht auf/ eines Sees, die Fläche des Wassers, / die Bänder der Felsen und/ in der obersten Höhe das bunte/ Gefieder des Drachens, Ikarus, / segelnd inmitten der Ströme/ des Lichts. Unter ihm teilt sich/ die Zeit, der Rheingletscher/ in zwei mächtige Arme, / ragen die Churfirsten auf, / erhebt sich das Sântisgebirge, / Kreideinseln, hell/ in der Eisflut glühend. / Neigt sich sein Aug denn, / stürzt er jetzt ab, / hinein in den See, / wird sich, wie auf Brueghels/ Gemälde, das schöne Schiff, / der pflügende Landmann, die ganze/ Natur irgendwie abwenden/ vom Unglück des Sohns? / Mich führen die Fragen/ über die Grenze. Am Arlberg/ ziehet ein Wetter herauf. / Ich seh hinab in das Tal, / und mir schwindelt die Seele. / Wieder ein Sommer vergangen. /Und wie Efeu hänget, schrieb Hölderlin, / astlos der Regen herunter. Moosrosen/ wachsen auf den Alpen. Avignon waldig. Über den Gotthard tastet das Roß.

Conforme Clüver (1989, p. 57, citado em ARBEX, p.112), Bischoff “faz uma extensa interpretação da gênese imaginária da pintura”, ou seja, o poeta pretende descrever, de forma bastante criativa, o processo de produção da *pintura Paisagem com a queda de Ícaro*, pelo seu artista, Pieter Brueghel.

Percebemos uma interessante exaltação à natureza, pois Bischoff opta por transportar Ícaro para outras localidades, as paisagens montanhosas da Alemanha, da Áustria, da Suíça e da França: o Rheingletscher (o Glaciar de Rhein ou a Geleira do Reno), uma grande massa de gelo na região dos Alpes Suíços; o Churfirsten, uma cadeia montanhosa na região de St. Gallen, na Suíça Oriental, conhecida por suas formas distintas e imponentes; os Säntisgebirge (maciço do Säntis), uma montanha proeminente nos Alpes Suíços, que é visível de várias áreas circundantes; as Kreideinseln (Ilhas de giz). O termo "Kreide" em alemão se refere a giz, então no poema pode estar se referindo a ilhas que têm formações de rochas brancas semelhante ao giz; a Arlberg, uma passagem de montanha nos Alpes que se estende entre as regiões austríacas de Vorarlberg e Tirol; o Gotthard (Passo de São Gotardo), uma importante rota de passagem nas montanhas dos Alpes suíços, atravessando as províncias de Uri e Ticino; o Avignon, cidade no sudeste da França, famosa pelo Palácio dos Papas e sua rica história. O poema retrata, portanto, uma paisagem natural majestosa e contemplativa, onde elementos como um lago, montanhas, geleiras e ilhas de giz são descritos de forma poética.

Essas localidades contribuem para a atmosfera lírica do texto, descrevendo a paisagem circundante e evocando uma sensação de majestade natural. Bischoff escolhe retratar contemporaneamente a fatalidade da queda de Ícaro.

A figura de Ícaro é utilizada como um ponto de conexão entre o mundo natural e o humano, demonstrando uma reflexão sobre a relação entre a ambição humana e a fragilidade diante da natureza. A imagem de Ícaro navegando como um dragão com

suas plumas coloridas nos céus, enquanto as montanhas se erguem abaixo dele, sugere uma interessante metáfora visual.

O poema também sugere uma reflexão sobre o ciclo da vida e a passagem do tempo. A menção de que "outro verão passou", e a observação melancólica sobre o tempo que voa, evocam um sentimento de nostalgia e transitoriedade.

Além disso, há uma sensação de incerteza e inquietação, especialmente na última estrofe, onde o poeta contempla o destino de Ícaro e questiona se algum evento trágico pode desviar a atenção da natureza do desastre iminente. Essa preocupação leva o leitor a refletir sobre temas como destino, livre arbítrio e a relação entre humanidade e natureza.

Através do Ecocríticismo percebemos a interação entre os seres humanos, a cultura e o meio ambiente. Ela surgiu em resposta à crescente preocupação com a crise ecológica e busca compreender como as representações culturais influenciam nossa percepção e relação com a natureza.

Os ecocríticos analisam textos literários, filmes, a arte visual e outras formas de expressão cultural para explorar como estas refletem, perpetuam ou desafiam as atitudes em relação à natureza e ao meio ambiente. Seus teóricos¹¹⁶ procuram entender como essas obras contribuem para a construção de narrativas sobre a relação entre humanos e o ambiente natural, bem como podem promover a

¹¹⁶ Podemos citar: Lawrence Buell, autor de "The Environmental Imagination" (1995), considerado um dos pioneiros do ecocríticismo. Seu trabalho examina a interseção entre literatura, cultura e ambiente; Cheryll Glotfelty, co-editora de "The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology" (1996), figura proeminente no estabelecimento do ecocríticismo como um campo de estudo reconhecido; Timothy Morton, autor de "Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics" (2007) e "Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence" (2016), conhecido por suas contribuições teóricas ao ecocríticismo, explorando temas como a relação entre humanos e não humanos e a "ecologia sombria"; Donna Haraway, mais conhecida por seu trabalho em estudos culturais e teoria feminista, também aborda questões ambientais em suas obras, como em "Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene" (2016), onde discute a interconexão entre humanos e outros seres vivos e Wangari Maathai, conhecida por seu ativismo ambiental, também é autora de livros como "The Green Belt Movement: Sharing the Approach and the Experience" (2003), nos quais explora as conexões entre meio ambiente, justiça social e políticas de desenvolvimento.

conscientização e a ação ambiental.

Além de examinar a representação da natureza na cultura, o ecocríticismo também pode abordar temas como justiça ambiental, sustentabilidade, mudança climática e a relação entre ecologia e outros aspectos da identidade humana, como gênero, raça e classe social.

No poema de Bischoff, destaca-se a beleza e a majestade da natureza, enquanto também se sugere a fragilidade e a vulnerabilidade da humanidade diante dela. A queda de Ícaro serve como uma metáfora para a presunção humana e os limites de nossa habilidade de controlar e dominar a natureza. Essa abordagem crítica nos leva a refletir sobre nossas relações com o mundo natural e as consequências de nossas ações sobre ele.

Bischoff no início do seu poema evoca uma imagem poderosa: "À margem sombria emerge / De um lago, a superfície da água", que estabelece um cenário sombrio e misterioso. Rapidamente transporta o leitor para o voo de Ícaro, onde "as coloridas / Penas do dragão" sugerem a beleza e a fragilidade das asas de Ícaro. A narrativa do poema é mais introspectiva e pessoal, refletindo sobre a queda de Ícaro enquanto o eu lírico contempla a paisagem alpina. Bischoff funde a mitologia grega com a geografia europeia, criando uma conexão entre o passado mítico e o presente geográfico.

Na pintura de Brueghel, a cena da queda de Ícaro é retratada de maneira quase incidental, com Ícaro mal visível na água, enquanto a vida cotidiana dos camponeses continua inabalável. A narrativa visual de Brueghel enfoca a indiferença da natureza e das pessoas ao redor de Ícaro, criando um contraste poderoso entre a tragédia pessoal e a continuidade da vida comum.

Bischoff utiliza imagens coloridas e vivas como as "Ilhas de giz, brilhando", que evocam a vivacidade e a intensidade do voo de Ícaro. A descrição das

"correntezas de luz" e "maré de gelo" adiciona uma camada de dinamismo e contraste ao cenário. A luminosidade no poema é usada para destacar tanto a beleza quanto o perigo iminente da queda de Ícaro.

Em Brueghel, as cores suaves e a luz dispersa criam uma sensação de realismo pastoral, onde o drama de Ícaro é quase imperceptível. O uso sutil de cores para destacar os personagens principais e a paisagem circundante contribui para a indiferença visual ao evento trágico.

Bischoff não foca diretamente nos personagens do cenário de Brueghel, mas menciona "o navio bonito, o agricultor arando, toda a / Natureza de alguma forma evitando / A desgraça do filho". Isso sugere uma observação periférica dos personagens que continuam suas atividades, alheios à queda de Ícaro. O foco no poema está mais na conexão pessoal do eu lírico com a cena e na reflexão sobre a tragédia.

Bischoff termina seu poema com uma reflexão pessoal: "Eu olho para o vale, / E minha alma sente-se tonta". Esta introspecção conecta o leitor com a sensação de vertigem e a fragilidade humana diante da natureza e do tempo. A menção a Hölderlin e a referências geográficas europeias trazem uma dimensão histórica e cultural à reflexão, expandindo, como já mencionado, o significado da queda de Ícaro.

Brueghel deixa a interpretação da cena aberta ao observador, utilizando a composição e os detalhes para sugerir a indiferença da vida cotidiana diante da tragédia individual. A pintura convida o espectador a refletir sobre a relação entre a rotina diária e os eventos extraordinários, sem impor uma interpretação específica.

Na tradução deste poema de Bischoff fizemos uso de uma combinação de técnicas apontadas por Barbosa (1990), como a transposição para ajustar estruturas sintáticas complexas, a modulação para preservar metáforas e imagens, e a compensação para manter o tom poético. Buscamos, assim, equilibrar a fidelidade ao

original com a fluidez e naturalidade na língua de chegada, utilizando diferentes procedimentos conforme nos pareceu necessário para superar as dificuldades inerentes ao texto poético.

Quanto à transposição, podemos citar o verbo reflexivo "divide-se" (teilt sich) que está no meio do verso no original, mas na tradução foi antecipado para o início desse mesmo verso, mantendo o verbo reflexivo em português. Além disso, a expressão "geleira do Reno" (Rheingletscher) foi adaptada para seguir a ordem mais natural do português, resultando em um verso mais compreensível.

A modulação ocorre na mudança de perspectiva e expressão. "Neigt sich sein Aug denn" foi traduzido de forma mais natural para "Se seus olhos se inclinam", mudando a construção original para algo que soasse mais natural em português. "Stürzt er jetzt ab" foi traduzido diretamente para "ele cai agora", mas a estrutura do verso no português foi ajustada para manter a naturalidade.

Quanto à compensação, para preservar o ritmo poético e a coesão da imagem, foram feitos ajustes ao longo dos versos. A tradução do poema original mantém a sequência de imagens, mas adaptamos a ordem e a escolha das palavras para garantir a fluidez e o impacto visual no português. A frase "segelnd inmitten der Ströme / des Lichts" foi traduzida como "navegando no meio das correntezas / de luz", preservando a imagem, mas ajustando a estrutura para melhor se adequar ao português.

Outro poeta a tratar da queda de Ícaro, tendo a pintura de Brueghel como inspiração, foi o polonês Ernest Bryll¹¹⁷, que em seu poema *Wciąż o Ikarach głośzą*

¹¹⁷ Ernest Bryll (1935-2024), poeta, prosador, dramaturgo, jornalista, crítico de cinema, diplomata, embaixador da República da Polónia na Irlanda (1991-1995), bem como tradutor de irlandês, tcheco e iídiche, cavaleiro da Ordem da Casa Real da Irlanda O'Connor (1995) e Cruz de Comandante da Ordem da Polónia Restituta (2006), Bryll recebeu diversos prêmios literários, como o W. Broniewski na área da poesia (1964), e o Prêmio da Capital Varsóvia (2009). Ainda jovem, em 1956, formou-se em estudos poloneses pela Universidade de Varsóvia. Estreou como poeta com *Wigiliami wariata* (1958), mas só se tornou conhecido graças ao seu terceiro volume, *Twarz nieodstona* (A face descoberta, 1963).

(1966) aborda o tema do idealismo e do pragmatismo, utilizando o motivo mitológico de Ícaro para refletir sobre a natureza humana:

***Wciąż o Ikarach głoszą* [Ainda falam sobre Ícaro], 1966 — Ernest Bryll**

Ainda falam sobre Ícaro - embora Dédalo tenha alcançado o solo como se fossem penas insignificantes caídas das asas, perna magra de menino apontando para o céu - tudo tinha um significado. Como se nos fosse dado coragem suficiente para nos defender, como as mariposas reunidas zumbindo em torno da lâmpada revelam...

Se, ao conhecer a suavidade da cera, somos capazes de alcançar as margens escolhidas - eles nos passam na canção. Assim como passam pelo camponês ou se surpreendem que ele não olhe para Ícaro.

Brueghel, que envelheceu entendendo as pessoas, desviava os olhos de seus dramas celestiais.

Ele sabia que não deveríamos nos fixar em Ícaro, não nos entristecer com sua queda - mesmo a mais alta...

E expressar o nosso. Será que Dédalo, para salvar Ícaro, voltou?¹¹⁸

O destaque literário para Bryll foi determinado pelos temas das suas obras, pois estava interessado na história de seu povo, e em reflexões sobre o papel da Polónia na Europa, ou seja, questões sociais e cívicas tradicionalmente compreendidas, já abordadas pela antiga literatura polonesa.

Em seu poema *Eles ainda falam de Ícaro*, Bryll utilizou-se da tradição linguística, não hesitando em usar termos rudes originados da língua antiga ou da fala popular (ucapić, dopatać się, schnotić). Referindo-se à pintura de Brueghel, em que ninguém presta atenção ao afogamento de Ícaro após a queda, Bryll admite a validade desta atitude. O que deve ser destacado é Dédalo, que alcançou seu objetivo, voando e se salvando.

¹¹⁸ Na versão em polonês: *Wciąż o Ikarach głoszą* - choć doleciał Dedal jakby to/ ikłe ierze krzydłom uronione, chuda chłopięca noga / zadarta do nieba - znaczyła wszystko. Jakby na obronę / dano nam tyle męstwa, co je ćmy gromadą skwiercząc u/ lampy objawiają...// Jeśli poznawszy miękkość wosku umiemy dopadać/ wybranych brzegów - mijają nas w pieśni. Tak jak mijają / chłopca albo mu się dziwią, że nie patrzy w Ikary// Breughel, co osiwił pojmując ludzi, oczy im odwracał od / podniebnych dramatów. Wiedział, że nie gapić trzeba się / am w Ikary, nie upadkiem smucić - choćby najwyższy ...// A swoje ucapić. Czy Dedal, by ratować Ikara, powrócił?

O idealismo de Ícaro e o pragmatismo de Dédalo são componentes inerentes à natureza humana. O final trágico da fuga do jovem rapaz é um alerta contra o idealismo excessivo, que pode levar à destruição. Dédalo, que sobreviveu à catástrofe, encarna o triunfo do planejamento inteligente, mas também levanta questões sobre o significado e os custos emocionais de uma vida em que os sonhos estão completamente subordinados às limitações práticas.

A tragédia de Ícaro não atrai a atenção do entorno — as figuras em primeiro plano da pintura estão imersas nas atividades cotidianas. Bryll usa esta metáfora para mostrar que a busca de realizações extraordinárias por parte de um indivíduo pode não ser registrada por historiadores ou testemunhas, enquanto ações silenciosas e pragmáticas, embora discretas, também possam ser significativas.

A história moral contida no poema obriga o leitor a refletir sobre o significado do sucesso e do fracasso na vida cotidiana. O poeta pergunta: o que é mais importante - a realização de sonhos, mesmo com maior risco, ou a busca racional, mas segura, do objetivo? O verso final do poema que pergunta sobre o retorno de Dédalo parece deixar essa questão em aberto, o que reforça a sensação de que a resposta deve partir do próprio leitor, dependendo de suas experiências e valores de vida.

O poema indica a universalidade do problema do equilíbrio — a *hubrys* — entre idealismo e pragmatismo. As mensagens do mito antigo – na versão moderna de Bryll – ainda são válidas e inspiram os leitores a pensar sobre seus próprios objetivos e métodos para alcançá-los: vale a pena ser Ícaro ou é melhor agir como Dédalo?

Bryll aborda o mito de Ícaro através de uma perspectiva contemplativa e reflexiva. Ele começa lembrando que "ainda falamos sobre Ícaro" e rapidamente insere a figura de Dédalo, cujo pouso seguro é ofuscado pela queda de Ícaro. A "perna magra de menino apontando para o céu" se torna uma imagem potente de vulnerabilidade e

fracasso. Bryll questiona o valor e o significado da tentativa de Ícaro, sugerindo que o verdadeiro mérito está na coragem de tentar e não necessariamente no resultado. O poema reflete sobre como a sociedade se relaciona com a tragédia e o heroísmo, e critica a tendência de focar na falha ao invés de celebrar a coragem de tentar.

Da mesma forma, na pintura de Brueghel, a queda de Ícaro é minimizada, quase invisível na vastidão da paisagem rural. A pintura dá destaque aos camponeses, pastores e pescadores, todos envolvidos em suas tarefas diárias, alheios à tragédia de Ícaro. Brueghel parece desviar o olhar do drama celestial, focando na continuidade da vida cotidiana. Essa escolha composicional reflete uma compreensão profunda das prioridades humanas e da inevitável indiferença da natureza e da sociedade em relação a eventos trágicos individuais.

Bryll evoca imagens de "penas insignificantes" e "mariposas zumbindo em torno da lâmpada", sugerindo cores suaves e luzes difusas que contrastam com a intensidade do sol que derreteu a cera das asas de Ícaro. A suavidade da cera e a luminosidade da lâmpada criam uma atmosfera de fragilidade e efemeridade, que ecoa a breve ascensão e queda de Ícaro. A linguagem de Bryll, com sua ênfase em luz e suavidade, sublinha a natureza transitória e bela do voo de Ícaro.

Brueghel adota uma variedade de cores discretas, conferindo à cena um caráter pastoral autêntico e imersivo. As tonalidades sutis e a iluminação difusa que permeiam a pintura conferem um efeito quase fotográfico, em que a luz se distribui suavemente por toda a paisagem, criando uma sensação de calma e continuidade ininterrupta. Este tratamento da luz e da cor resulta em uma representação que realça a vida cotidiana dos camponeses enquanto oculta a gravidade do evento trágico. A queda de Ícaro é quase eclipsada por esse ambiente sereno, sublinhando a indiferença da natureza e da rotina humana perante a tragédia pessoal. Em vez de chamar a atenção para o drama, Brueghel reforça a ideia de que a vida continua seu

curso normal, indiferente às tragédias individuais que se desenrolam ao fundo.

Bryll, que também menciona o camponês que "não olha para Ícaro", destacando a indiferença dos personagens terrenos ao drama celeste. Ele sugere que a vida continua, independentemente das tragédias que ocorrem. Essa indiferença é uma escolha deliberada de Brueghel, que "entendendo as pessoas", opta por desviar os olhos dos dramas celestiais. Bryll explora a desconexão entre o heroísmo individual e a percepção social, criticando a falta de atenção aos esforços corajosos e às tentativas falhas.

Na pintura, Brueghel detalha os personagens e suas atividades com precisão meticulosa: o camponês arando, o pastor cuidando de suas ovelhas e o pescador trabalhando. Esses personagens são representados de maneira a enfatizar a continuidade da vida cotidiana, sem interrupção pelo evento trágico de Ícaro. O foco nos detalhes da vida diária sublinha a indiferença da humanidade frente aos dramas individuais, refletindo uma compreensão profunda das prioridades e percepções humanas.

No poema, Bryll reflete sobre a capacidade humana de "alcançar as margens escolhidas" e a maneira como os feitos heroicos são lembrados ou esquecidos. Ele sugere que, como Brueghel, não devemos nos fixar nas falhas (como a queda de Ícaro), mas sim expressar e valorizar nossos próprios dramas e tentativas. A reflexão de Bryll pode ser vista como uma crítica à sociedade que celebra apenas o sucesso e ignora a coragem e a tentativa, explorando a complexidade da experiência humana e a interpretação da tragédia.

Nesta tradução, a técnica mais utilizada foi a modulação, pois nos permitiu ajustar a expressão das ideias para refletir as diferenças das duas línguas (polonês e português). Através da modulação, buscamos manter a mensagem, o tom e a beleza do poema original, enquanto adaptamos as expressões para que soassem naturais e

fluidas na língua de chegada. A transposição e a compensação também foram utilizadas, mas em menor grau, para ajustar a sintaxe e manter o tom poético.

Já o poema *De val van Icarus*, do holandês Jan Kal¹¹⁹, sobre o Ícaro de Brueghel, incluído em *Cycling on Mont Ventoux* (1971), mostra que o poeta mergulhou na literatura secundária sobre a pintura:

De val van Icarus [A queda de Ícaro], 1967 — Jan Kal

Esta paisagem se desenrola diante dos nossos olhos:

um navio ao longe/ nenhum homem a bordo,

A pancada de Ícaro na água não é ouvida

e Dédalo voou da vista.

O agricultor está em seu domingo de aragem,

O pescador está se curvando para frente,

o pastor (leva) suas ovelhas para a terra seca

seu cão está amarrado a uma corda dupla.

Curioso que ao sol

o derretimento foi durante a fria primavera,

a perdiz não bate suas asas.

Há um corpo sob os arbustos.

Quatro séculos depois de sua morte eles viram passar,

como se fosse uma explosão, mas na fazenda de Breughel.¹²⁰

Jan Kal apresenta um retrato irônico e desolador da cena de Ícaro. O poema começa observando a paisagem com uma frieza quase documental: "um navio ao longe/ nenhum homem a bordo" e "a pancada de Ícaro na água não é ouvida". A

¹¹⁹ Jan Kal (1946 -) é conhecido por sua poesia minimalista e acessível, muitas vezes caracterizada por sua simplicidade e humor. Kal se tornou uma figura proeminente na poesia holandesa contemporânea e é considerado um dos principais representantes do movimento da "Nova Observação" (De Nieuwe Zakelijkheid), que surgiu na década de 1970. O artista publicou numerosas coleções de poesia ao longo de sua carreira, incluindo *Voor wie er niet bij was* (1974), *Met de hand geschreven* (1977), *Het eeuwige leven* (1999) e muitos outros. Além de sua obra poética, também é conhecido por suas traduções de poesia russa e por sua colaboração com outros artistas, incluindo músicos e artistas visuais.

¹²⁰ Na versão em holandês: Dit landschap wordt ontvouwd voor onze ogen:/ een schip vaart weg, geen man is overboord,/ de plons van Icarus wordt niet gehoord/ en Daedalus is uit de lijst gevlogen./ De boer is op z'n zondags en ploegt voort,/ de visser zit naar voren toe gebogen,/ de herder heeft z'n schaapjes op het droge,/ zijn hond zit vast aan een tweedubbel koord./ Merkwaardig dat de ondergaande zon/ de was tussen de veren smelten kon,/ dat de patrijs niet klapwiekt met zijn vleugels./ Er ligt een lijk onder het struikgewas./ Vier eeuwen na zijn dood zag men het pas,/ als in Blow Up, maar op z'n Boeren-Breughels.

descrição de Dédalo desaparecendo e a presença das figuras rurais em sua rotina dominam o poema, criando um contraste marcante com a tragédia que é quase invisível. A visão de um "corpo sob os arbustos" sublinha a indiferença e a desconexão entre o drama celestial e a vida cotidiana. O tom de Kal reflete uma visão pessimista sobre a percepção humana de eventos extraordinários, sugerindo que a vida continua sem se desviar para considerar tais tragédias.

Brueghel, na pintura, destaca a tranquilidade da vida rural e o desprezo pelas ocorrências fora do cotidiano. Ícaro, reduzido a um mero detalhe, simboliza a indiferença da existência comum frente ao desastre pessoal. A pintura de Brueghel também foca nos aspectos comuns da vida diária, destacando como a tragédia se torna quase irrelevante no grande esquema de fatos no mundo.

Kal usa uma abordagem descritiva que capta a frieza e a apatia do cenário: "Curioso que ao sol / o derretimento foi durante a fria primavera". A escolha de palavras como "fria primavera" e a referência à "perdiz não bate suas asas" introduz um contraste entre o clima e o evento trágico, sugerindo uma indiferença até no ambiente natural. A descrição do corpo sob os arbustos é prosaica e direta, enfatizando a negligência e a obscuridade de outra tragédia.

Conforme visto, Brueghel utiliza uma gama de cores neutras e apagadas, refletindo a serenidade da paisagem. A luz é distribuída de maneira uniforme, sem destacar nenhuma parte específica da cena, criando uma sensação de continuidade e estabilidade. As cores não são vibrantes ou dramáticas, mas sim moderadas e naturais, reforçando a ideia de que a vida rural segue seu curso sem interrupções. A falta de contraste dramático entre o evento e o ambiente reforça a indiferença da paisagem e dos personagens em relação ao evento trágico.

Kal cita os personagens de forma quase mecânica: "O agricultor está em seu domingo de aragem", "O pescador está se curvando para frente" e "o pastor (leva)

suas ovelhas para a terra seca". Esses detalhes retratam a rotina ininterrupta e incessante dos indivíduos, destacando sua imersão nas tarefas diárias. A imagem do "corpo sob os arbustos" oferece uma visão nua e crua da pintura: um ser humano em *rigor mortis*, sem um devido sepultamento, quase como um detalhe esquecido no meio da paisagem.

Na pintura, Brueghel detalha com precisão as atividades dos personagens: o camponês arando, o pescador curvado e o pastor conduzindo suas ovelhas. Essa representação minuciosa das atividades diárias serve para contrastar a insignificância do evento trágico no contexto da vida comum.

Em *A queda de Ícaro*, todas as observações de Kal têm origem em tratados de história da arte sobre a pintura. Isso fica explícito na última estrofe. A descoberta do especialista em Brueghel, De Tolnay, de que há um homem morto debaixo dos arbustos (como já mencionamos) ocorre quatro séculos após a morte do artista. Isto é aproximadamente correto, porque *Paisagem com a queda de Ícaro* é geralmente datada por volta de 1560, e De Tolnay viu o cadáver¹²¹ em 1934. Esse detalhe no quadro, desde então, passou a desempenhar um papel na interpretação da pintura, em conexão com o, também aqui já mencionado provérbio: "nenhum arado fica parado quando um homem morre". Na pintura, este provérbio aplica-se à queda de Ícaro, que não incomoda o lavrador, nem os outros na cena retratada, porém o cadáver nos arbustos reforça essa interpretação proverbial. Em terra, ele (o cadáver nos arbustos) é o sócio de Ícaro, que passou despercebido durante quatro séculos, mas igualmente morto.

Kal, ao contrário de Verwey e Hawinkels, sabe que a perdiz desempenha um papel no drama. Seu espanto, pelo fato de o pássaro não bater as asas, só pode ter

¹²¹ Ver fig. 05.

surgido após a leitura da versão de Ovídio. Qualquer espectador/leitor, que não compartilhe esse conhecimento com o poeta, não compreenderá a passagem sobre a perdiz empoleirada.

É possível que Kal, além da própria tela de Brueghel, tenha se inspirado na segunda parte de *The Human Body*¹²² (1961), de J.H. Van den Berg, que começa com uma extensa explicação sobre a queda de Ícaro. Kal se beneficiou disso ao ler sobre o Dédalo de Van den Berg, bem como sobre as roupas de domingo do fazendeiro, a corda dupla do cachorro, a questão do sol poente, a perdiz parada e o cadáver nos arbustos.

Isso não desmerece o poema de Kal, pelo contrário. Seus versos demonstram que poemas que apelam a conhecimentos específicos através da escolha do tema - e é o caso aqui - obtêm esse conhecimento de algum lugar. Em suma, um poema visual é frequentemente precedido por alguma documentação, seja ela pictórica ou visual.

Há ainda uma interessante alusão de Kal ao filme “Blow-Up”¹²³ (1966), de Michelangelo Antonioni, que, como o livro de Van den Berg, lograva grande reputação na época em que ele escreveu seu poema, e aqui requer alguma explicação: em “Blow-Up”, a ampliação de um fragmento de foto deve revelar se um homem armado está escondido na folhagem. A questão da imaginação e da realidade — o assassinato foi cometido ou não? — é difícil colocar isso no caso da pintura de Brueghel, por isso não se pode afirmar muito mais do que uma referência à ampliação e à atmosfera do assassinato. Kal foi o primeiro no *corpus* de poemas de Ícaro a incorporar o cadáver

¹²² Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/2103870?origin=crossref>>. Acesso em 29 jun. 2024.

¹²³ O filme é um drama psicológico e um marco do cinema moderno, explorando temas como a alienação urbana, a natureza da realidade e a busca pela verdade. A história gira em torno de um fotógrafo de moda londrino, interpretado por David Hemmings, que acidentalmente fotografa um assassinato enquanto fazia fotos em um parque. À medida que ele investiga mais sobre o incidente, ele se vê cada vez mais obcecado pela imagem e pela verdade por trás dela. O filme é conhecido por sua narrativa não convencional, seu estilo visual distinto e sua reflexão sobre a natureza da percepção e da realidade.

em seu texto.

No poema traduzido, a modulação se destaca como a técnica principal utilizada. Por exemplo, no verso "Dédalo voou para fora da moldura" a modulação é usada para transmitir visualmente a ideia de sair do quadro de maneira impactante na língua de chegada.

Além da modulação, a transposição foi utilizada para adaptar a sintaxe e a estrutura do poema original ao português, garantindo que o significado e a mensagem sejam preservados. Por fim, a compensação também foi empregada para ajustar referências culturais e artísticas específicas que podem não ter um equivalente direto no português. Por exemplo, a referência a "Blow Up" e "Boeren-Breughels" foi compensada para que os leitores em português compreendam a associação artística e cultural presente no poema original. Outro holandês a transpor a película de Brueghel para a poesia foi Pé Hawinkels¹²⁴ em seu *De val van Icarus* (1968):

De val van Icarus [A queda de Ícaro], 1968 — Pé Hawinkels

Como estão os camponeses?

"Os camponeses", dizem eles, "arando"

há algo dentro. O agricultor olha para o

campo, isto apareceu como uma medusa, que ele esculpe e transforma em tiras;

O que lhe difere? Os agricultores aguardam ansiosos,

em seguida, eles veem o burro adoecido, e mais

nada. Mas quem era esse aborrecido com eles,

que está errado: com graça desajeitada

¹²⁴ Pierre Henri "Pé" Hawinkels (1942-1977) escritor, poeta, tradutor e crítico literário holandês. Estudou literatura romana e eslava na Universidade de Leiden e completou seu doutorado em 1971, sendo um talentoso estudioso e poliglota, dominando várias línguas estrangeiras, incluindo russo, polonês, francês, italiano, espanhol e latim. Como poeta, Hawinkels foi influenciado por diversas correntes literárias e movimentos culturais, como a contracultura dos anos 60 e o experimentalismo literário. Sua poesia é conhecida por sua intensidade emocional, imagética vívida e experimentação formal. Além de sua própria produção poética, Hawinkels também foi um tradutor prolífico, traduzindo para o holandês obras de renomados escritores estrangeiros, como Aleksandr Pushkin, Ivan Turgenev, e Czesław Miłosz, o que contribuiu significativamente para a divulgação da literatura russa e polonesa nos Países Baixos. Como crítico literário, Hawinkels foi uma voz perspicaz e influente, contribuindo para o debate literário em seu país.

concentra o ritmo do fazendeiro. Ele quer ser da terra

não mais do que um ferimento necessário, ele
está satisfeito porque o seu campo está cheio.

Como estão os pastores nos campos?

O rebanho, o que mantém o cão de olho,
Isso é conhecido. ovelha negra, ovelha brava,
toda a clorofila babando pela respiração da terra,
e modelos mitológicos que eles permitem às ovelhas
e ao pastor ao seu destino histórico.

Tempo ele tem em abundância: o seu trabalho é admirado,

Horas olhos no olhos com o cálculo

A mais insignificante parte coberta com o azul
do céu. Suas suspeitas estão sem sistema nem método,
mas ele

emprega uma maior objetividade do que o seu cão.

E o transporte? Olhe, à velas cheias,

todo o navio bate seu arco de perseguição. Brincalhão na aparência
escalando homens e meninos à causa e no ninho do corvo, é verdade
para continuar o curso para a cidade de marfim esculpido,

como na língua estendida alegre convidativa na boca
de iscas noturnas. Os navios vão, os potros

Ainda brincam como brincavam antes

reconhecendo o abafado e estável do porto e o sono,

e, ainda ofegante dos avanços frenéticos

de tarde brisa, deitar-se com sua respiração,
silenciosamente e lentamente caindo.

Quem, então, tem o terceiro olho

Para aquelas pernas brancas do indivíduo
que apenas nesta hora calma cai bem na água?

Em todos os lugares sombrios ao redor corredores oficiais são rolados para fora,
eles esperaram pela noite; e, apesar de um plano

em sua queda conhece os olhos mais afiados do universo

– Olhos de falcão, os olhos de pesca – há uma dúvida justa

ou da mesa de ardósia uma migalha caiu
 por seu mergulho na morte. Ou é o sol de hoje
 um olho, uma íris, uma simples íris, que mais abaixo
 está flutuando em um banho da lágrima mais pura?¹²⁵

No seu poema *De val van Icarus*, o oitavo da coleção Bosch & Brueghel (1968), inteiramente repleto de poemas pictóricos, Hawinkels também negligencia a história de Talo (o sobrinho de Dédalo, metamorfoseado pela deusa Minerva) e identifica a perdiz como um falcão.

Assim como as “gaivotas” de Verwey provocam aqueles que conhecem a pintura de Brueghel, o mesmo acontece com os “olhos de falcão” de Hawinkel, que confundem o leitor.

Segundo Hawinkels, ninguém na pintura percebe a queda, apenas “terceiros” veem “aquelas pernas brancas do indivíduo”. Esses terceiros somos nós, espectadores da pintura que Hawinkels interpreta aqui em poesia. Verwey também nos envolveu na cena ao escrever “ali” no verso: “O vento sopra as velas da fragata ali” — como se nos convidasse a enxergar o que é mostrado.

¹²⁵ Na versão em holandês: Hoe staat 't met de boerenstand?/ 'De boeren', zo zegt men, 'ploegen voort',/ daar zit iets in. De boer kijkt naar de/ akker, zo bleek als 'n kwal, die hij kerft & omlegt in repen;/ wat zou hij anders? Kijken boeren vooruit, / dan zien zij de kont van hun knol, en verder/ niets. Maar wie hiermee op hen is uitgekeken, / heeft 't mis: met onbeholpen gratie/ spitst de boer zijn tred. Hij wil zijn aarde/ niet meer dan nodig pijn doen, hij/ is tevreden, want zijn blikveld is gevuld. / Hoe staan de herders in 't veld?/ De kudde, die houdt de hond in 't oog,/ dat is bekend. Zwarte schapen, brave schapen, / alles lebbert aan de chlorophyle adem van de aarde, / en, mythologische paradepaardjes dat ze zijn laten de schapen/ de herder over aan zijn historische bestemming. / Tijd heeft hij in overvloed: zijn taak wordt staren,/ uren oog aan oog staan met uitgerekend/ 't meest nietszeggend segment van 't beslagen azuur/ der hemelen. Zijn vermoedens zijn onzakelijk: maar hij heeft/ ook geen emplooi voor groter zakelijkheid dan z'n hond. / En de zeevaart? Joho, op volle zeilen scheert, / klapwiekt ieder schip zijn steven achterna. Speels in schijn/ klauteren mannen als jongens 't want en het kraaiennest in, 't geldt/ de koers te bestendigen naar de uit ivoor gesneden stad, / die als op uitgestoken tong vrolijk inviterend in de mond/ van 's avonds lokt. Eerst zullen de schepen, de veulens/ nog dartelen en stoeien voordat ze/ de zoele stal van haven & nachtrust erkennen./ en, nahijgend nog van de dolle avances/ van de late bries, zich neerleggen bij hun adem,/ die stil & langzaam liggen gaat./ Wie dan derden heeft er oog/ voor die blanke beentjes van de enkeling/ die net op dit uur in vredestijd pardoes in 't water valt?/ Overall in 't rond worden de officiële schaduwlopers uitgerold,/ verbeidt men de avond; en hoewel men vlak/ bij zijn val de scherpste ogen van dit universum weet/ – haviksogen, vissersogen – bestaat er gerechte twijfel/ of er van de schemertafel 'n kruimel aandacht tuimelt/ voor zijn duik in de dood. Of is de zon tegenwoordig/ een oog, een gele, elementaire iris, welks onder/ drijft in een bad van de zuiverste traan?

O que é fascinante no poema de Hawinkels é o final, onde o sol é visto como uma testemunha possível, que tudo vê e que tudo lamenta. (O sol na pintura de Brueghel é um problema: a maioria dos comentaristas concorda que o sol está se pondo, mas como isso pode ser conciliado com a queda de Ícaro? Ícaro às vezes demorava horas para chegar onde o vemos agora? Desaparecer?).

A imagem prosopopéica com a qual Hawinkels conclui é certamente inovadora. Ele se pergunta se o sol, que finalmente causou a queda de Ícaro, pode estar chorando por sua morte ao mesmo tempo. O mar em que Ícaro cai para a morte é então também, de forma paradoxal, a prova da piedade que os deuses têm pelo sofrimento humano. Em Hawinkels, o sol, que determina tão fortemente o clima na tela de Brueghel, torna-se um olho que olha o mundo, não imóvel. A pergunta que Hawinkels faz na verdade reforça a mensagem que o seu poema e a pintura de Brueghel transmitem, de que a queda não foi vista, de que passou despercebida.

Hawinkels explora uma abordagem irônica e detalhada ao descrever a cena de Ícaro, contrastando a percepção dos camponeses com o evento celestial. O poema começa com uma referência aos camponeses, da pintura de Brueghel, e suas atividades rotineiras, destacando a sua indiferença e desconexão com o evento trágico. A imagem do agricultor transformando "uma medusa" em "tiras" e a descrição do burro adoecido enfatizam a banalidade e o desinteresse pela tragédia.

Hawinkels também explora os pastores e suas ovelhas com uma linguagem rica e poética, revelando como suas preocupações e tarefas são tão absorventes que eles permanecem alheios ao que acontece fora de seu mundo imediato. A narrativa culmina na imagem do navio e dos potros, que seguem sua rotina, enquanto a tragédia de Ícaro é relegada a uma pequena nota de profundidade: "Quem, então, tem o terceiro olho / Para aquelas pernas brancas do indivíduo". A indiferença da cena é destacada por uma reflexão sobre o evento como uma "migalha" que se perde na

vastidão do universo.

Na pintura de Brueghel, a atenção é direcionada também para a vida cotidiana do camponês, do pastor e do pescador que estão totalmente imersos em suas atividades diárias. A queda de Ícaro, reduzida a um pequeno detalhe quase invisível. A pintura de Brueghel “capta” a desatenção dos personagens (e a atenção do espectador) para a tragédia, que é quase absorvida pela paisagem extensa e ininterrupta.

Hawinkels usa uma linguagem evocativa para descrever o ambiente, incluindo termos como "o azul do céu" e "a respiração da terra". Essas descrições sugerem uma o uso de uma paleta de cores suaves e naturais, refletindo a tranquilidade e a estabilidade do cenário. A referência ao "sol de hoje" como um "olho, uma íris, uma simples íris" sugere uma percepção etérea e distante da tragédia, reforçando a ideia de que o evento de Ícaro é quase invisível no contexto da paisagem mais ampla da pintura de Brueghel.

No poema traduzido, nos atemos a aplicação de técnicas como modulação e ajustes na estrutura das frases para preservar o sentido poético e a coerência no texto em português. Um exemplo de modulação pode ser visto no verso "Os camponeses", dizem eles, arando”, que corresponde ao original "'De boeren', zo zegt men, 'ploegen voort'" em holandês. Aqui, a modulação serviu para adaptar a expressão idiomática holandesa para uma forma natural em português, mantendo o sentido de que os agricultores continuam seu trabalho sem interrupção.

Na sequência, apresentamos o poeta alemão Erich Arendt¹²⁶ e seu poema

¹²⁶ Erich Arendt (1903-1984) teve sua vida e obra marcadas por eventos significativos da história alemã do século XX, testemunhando os horrores da Primeira Guerra Mundial e vivenciando as dificuldades econômicas e políticas do período entre guerras, sendo mais conhecido por sua poesia, que muitas vezes reflete suas preocupações com a condição humana, a natureza efêmera da vida e as questões existenciais. Sua poesia é caracterizada por uma linguagem lírica, por vezes melancólica, e por uma profunda reflexão sobre temas universais. Tendo escrito também ensaios, contos e romances, sua prosa muitas vezes explorava questões sociais e políticas, refletindo sobre o estado da Alemanha e do

ecfrástico panegírico *Pieter Brueghel III* (1968):

Pieter Breughel III, 1968 — Erich Arendt

O cego não enxerga. – Porque no mundo
Nenhum milagre acontece, a imagem não deve mentir.
Assim, ele pintou Ícaro, que caiu invisível.

Apenas o agricultor continua a ser importante, sua lavoura permanece.
Ele puxa os sulcos abertos. Em sua trilha
Realiza uma vida inteira.
Floresta, neve e sol, terra arada, a paisagem
Completada com um rebanho de animais: todos eles dão
Para ele, no trabalho diurno de suas mãos. Esta é a harmonia, os louvores na tela.
No amarelo do grão, no verde que é para ser medida,

Quão grande a felicidade é. Mas a sorte desapareceu
Com o nosso suor na testa e no corpo. Os ciclos da Terra –
Oh os louvores pintados! – Quando o seu povo se alimentar.¹²⁷

O poema *Pieter Brueghel III* (1968), como o título sugere, é a terceira e última parte dos poemas sobre Pieter Brueghel. Nas duas partes anteriores, outras pinturas de Brueghel também são transpostas em forma de soneto, de modo que no geral é um poema visual cumulativo. A primeira parte trata do quadro *A Dança dos camponeses*¹²⁸, concluído por volta de 1568, e a segunda é a obra *A pega na forca*¹²⁹, pintada nesse mesmo ano. Porém, apenas o terceiro soneto se refere à pintura

mundo em meio às turbulências do século XX.

¹²⁷ Na versão em alemão: Der Blinde wird nicht sehend. - Da die Welt/ kein Wunder wirkt, darf auch das Bild nicht lügen./ So malt er Ikarus, der ungesehen fällt./ Wichtig bleibt nur der Bauer, bleibt sein Pflügen./ Der zieht die Furchen auf. In deren Spur/ vollendet mühend sich ein ganzes Leben. / Wald, Schnee und Sonne, Ackergrund, die Flur/ besät mit viel Getier: sie alle geben/ sich ihm nur ganz beim Tagwerk seiner Hände./ Dies ist der Einklang, den die Leinwand preist./ Am Gelb des Kornes, am Grün ist zu ermessen,/ wie groß das Glück ist. Doch das Glück verschwände/ mit unserem Schweiß auf Stirn und Leib. Die Erde kreist —/ o ernst gemaltes Lob! - wenn deine Menschen essen.

¹²⁸ Disponível em: < <https://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-danca-dos-camponeses/>>. Acesso em 12 abr. 2024.

¹²⁹ Disponível em:< <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Pieter-Bruegel-the-Elder/652549/A-pega-na-forca.html>> Acesso em 12 abr. 2024.

Paisagem com a queda de Ícaro. Pode-se supor que Arendt presumiu que *A dança dos camponeses* foi criada como a primeira dessas três pinturas. Então, o seu arranjo das partes individuais seria uma imitação da criação cronológica e, portanto, por um lado, uma forma ampliada de transposição e, por outro lado, a terceira parte seria uma forma da suplementação, pois ao fornecer informações sobre as circunstâncias da criação da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, Arendt vê o agricultor como personagem principal: “Apenas o agricultor permanece importante. permanece sua lavoura”, seu trabalho é retratado na segunda estrofe e no primeiro verso da terceira. Isso significa que ele também é o centro das atenções em termos de disposição do poema. Essa posição é muito semelhante à da pintura de Brueghel, para que se possa falar aqui de uma performance transposta. Na obra de Arendt, o foco principal está no trabalho do fazendeiro. Enquanto que na pintura de Brueghel o fazendeiro se destaca principalmente por sua posição no quadro e seu impressionante manto vermelho. Em Arendt o trabalho linguístico se concentra através de uma representação precisa do sinal do sulco do arado no solo e da influência que tem esse trabalho. A posição central do agricultor no poema é, portanto, representada por meios significativamente diferentes dos da imagem pictórica. Mas este é precisamente o ponto central da transposição, o efeito continua a ser o mesmo: o agricultor é percebido como o centro da situação. Arendt organizou, portanto, a disposição desta figura na imagem dentro dos meios e possibilidades linguísticas do poema.

Mais adiante o poema acrescenta mais algumas imagens: “Floresta, neve e sol.” Olhando para a pintura de Brueghel e seguindo a direção ocidental trivial de leitura (da esquerda para a direita), o que é comum para a maioria das pessoas, mesmo em se tratando de pinturas, a primeira coisa que se nota é a árvore verde à esquerda, na sequência os arbustos igualmente verdes aparecem, embora a interpretação “neve” possa parecer rebuscada, é bastante comum que os picos das

altas montanhas fiquem cobertos de neve e gelo.

O sol na pintura se põe à direita dessas montanhas, então a sequência (árvore, arbusto, neve e sol) corresponde ao poema. Isso significa que Arendt também transpôs parte da paisagem de fundo em seu poema usando meios linguísticos, sem proceder de forma puramente descritiva. Esse tema da paisagem continua na segunda parte do verso com "campo de terra", a primeira parte se destaca por uma elevação entre "floresta e neve".

Da mesma forma, a primeira referência a Ícaro é "assim ele pinta Ícaro, que caiu invisível" (Verso 3). Ícaro é representado apenas por pernas molhadas saindo da água, enquanto já não corresponde ao arranjo da pintura de Brueghel. A queda em si não é mostrada na imagem, apenas o resultado dela. Isso não apenas completa o componente temporal do poema, mas também fornece uma explicação de por que duas pernas saem da água.

Há também outra suplementação: o adjetivo "trabalhoso" implica que o trabalho é extenuante para o agricultor. Esta é uma experiência sensorial que não é retratada na pintura (mesmo que fosse possível, de forma puramente teórica, uma expressão facial tensa.)

Arendt menciona a harmonia e a felicidade no contexto do trabalho camponês, destacando as cores associadas à vida diária: "No amarelo do grão, no verde que é para ser medida". Esses detalhes cromáticos refletem as cores naturais da pintura, que enfatiza a vida cotidiana em vez da tragédia. A descrição das cores sugere uma visão idealizada e positiva do trabalho agrícola, contrastando com a indiferença ao evento trágico de Ícaro.

O poeta enfatiza a precisão e a continuidade do trabalho agrícola, semelhante à representação detalhada dos camponeses na pintura de Brueghel, que retrata o trabalho dos camponeses com minúcia, criando uma textura rica que reflete a vida

cotidiana. A atenção aos detalhes, como o sulco aberto pelo agricultor, é um reflexo da dedicação e da realidade do trabalho agrícola, que é central para a composição e o tema da pintura.

Arendt focaliza a centralidade do camponês e o trabalho contínuo, utilizando a narrativa do poema para destacar a importância da vida diária. O agricultor é descrito como o elemento essencial, refletindo a estrutura da pintura onde a vida cotidiana prevalece sobre a tragédia de Ícaro. A narrativa do poema direciona o foco para o trabalho e a harmonia do camponês, em contraste com a invisibilidade de Ícaro.

Da mesma forma, Brueghel utiliza o ponto de fuga para guiar o olhar do espectador da esquerda para a direita, e finalmente, para o detalhe quase invisível da queda de Ícaro. A estrutura da pintura também enfatiza a centralidade da vida cotidiana e o trabalho agrícola, ofuscando a tragédia.

Em Arendt a imagem sugerida "Floresta, neve e sol, terra arada," detalha a harmonia e o equilíbrio do trabalho agrícola, enquanto a tragédia de Ícaro é ignorada. O poema sugere que a verdadeira essência da vida está na continuidade do trabalho e na harmonia encontrada na terra.

O enquadramento em Brueghel é mais amplo, pois enquadra a cena para incluir múltiplas atividades e personagens, criando uma composição rica onde o trabalho dos camponeses é o foco principal. Ícaro é uma figura marginal, e a composição enfatiza a continuidade da vida cotidiana sobre a tragédia.

Em sua versão em alemão, o poema apresenta imagens e metáforas que exigiram uma abordagem cuidadosa na sua tradução para preservar não apenas o significado denotativo, mas também o sentido poético e estilístico. Expressões como "O cego não vê" (Der Blinde wird nicht sehend) necessitou de modulação para capturar a nuance poética e filosófica do verso. "Não realiza milagres" (kein Wunder wirkt) e "a imagem não deve mentir" (das Bild nicht lügen) necessitaram passar pelo processo

de equivalência para manter o tom original e a coerência na tradução. Também o contexto agrícola, com termos como "campo arado" (Ackergrund) e "sulcos" (Furchen), precisou ser contextualizado para o leitor.

O próximo poema efrástico sobre a obra de Brueghel é *Ikarus* (1972), do escritor, ilustrador e pintor romeno Alexander Fhares, pseudônimo de Alexander L. Czoppelt¹³⁰:

Ikarus, 1972 — Alexander Fhares

Quando Ícaro caiu
 Um lavrador estava arando calmamente e
 Cuspiu o fumo num largo
 Arco mestre não cai
 Do céu você colhe o que semeou
 E uma mulher estava de pé na sacada
 Quando Ícaro caiu
 E cantava com voz alta
 E viu pelo canto dos seus olhos uma
 perna branca desaparecer no mar
 um golfinho ela pensou e
 pendurou as roupas lavadas de seu marido
 E uma vaca deixou-se montar
 Quando Ícaro caiu

No quintal porcos chafurdavam
 Um boi grunhiu na lama e
 Galos brigavam pelas galinhas um
 Turista rapidamente fez um instantâneo
 As penas coloridas o mar azul
 e nele um veleiro orgulhoso
 quando Ícaro caiu
 Cruzou com passageiros barulhentos

¹³⁰ Alexander L. Czoppelt (1936-) estudou filologia germânica e história da arte nas universidades de Munique, Innsbruck, Freiburg, Glasgow (Escócia) e Würzburg. Após o exame estatal em 1966, trabalhou como professor de línguas nos Institutos Goethe em Salónica (Grécia) e Rio de Janeiro (Brasil) até 1972. Recebeu reconhecimento por seu romance histórico *Wo bleibt Hitler, Mathilda?* (Onde está Hitler, Mathilda?), inspirado na vida de seu pai, Helmut Friedrich Eduard Czoppelt, um guarda florestal de Reghin, que, em 1943, foi convocado como soldado do exército alemão.

Elegantemente sobre o ponto da queda e
 Rostos atrás de óculos escuros
 sorvete entre os dentes
 não olhavam para o sol
 e ninguém ouviu o grito
 Quando Ícaro caiu.¹³¹

Em *Ikarus*, o poeta omite muitos itens da pintura de Brueghel e os substitui por elementos (muitas vezes anacrônicos) não encontrados na obra, pois Ícaro cai em nosso mundo contemporâneo, uma recriação ampla da pintura de Brueghel, quase flertando com a pós-modernidade, como se a queda de Ícaro também passasse despercebida no nosso mundo contemporâneo: há galos brigando pelas galinhas, turistas alheios com seus óculos escuros (que protegem os olhos do sol — protegeriam os olhos de Ícaro?), fazendo fotografias rivalizando com a pintura) — talvez uma *selfie* para as redes sociais? —, sorvete, tudo em um tom futurista.

Esse anacronismo, para Claus Clüver, não é algo que desabone a relação entre o poema de Alexander Fhares e a pintura de Pieter Brueghel, visto que “[...] representa outro caso de transposição intersemiótica, apesar de, ou justamente, por causa de seus anacronismos” (CLÜVER, 2006, p. 132).

Em sua análise, Clüver comenta que

Cada uma das quatro estrofes contém uma referência precisa aos objetos representados na pintura: o lavrador empurrando o seu arado, uma única perna branca desaparecendo no mar, as penas coloridas, e o “veleiro orgulhoso” que “cruzou.../ elegantemente sobre o ponto da queda”. A alusão visual e frequentemente

¹³¹ Na versão em alemão: Als Ikarus fiel/ Pflügte gelassen ein Bauer und/ spuckte in hohem Bogen seinen/ Priem Von sich es ist noch kein/ Korn wächst wie man´s Sat/ Und eine Frau stand am Blakon/ als Ikarus fiel/ Und trällerte laut vor sich hin/ Und sah aus den Augenwinkeln ein/ weißes Bein verschwinden im/ Meer ein Delphin dachte sie und/ Knüpfte die Wäsche des Mannes/ Und eine Kuh ließ sich bespringen/ als Ikarus fiel/ Im Hofe wälzten sich Schweine ein/ Büffel grunzte im Schlamm und/ Hähne kämpften um Hennen ein/ Tourist machte rasch einen Schnappschub/ Die bunten Federn das blaue Meer/ Und auf ihm ein stolzer Segler/ als Ikarus fiel / Der Fuhr mit lärmenden Menschen/ schnittig über den Sturzpunkt und/ Gesichter hinter dunklen Brillen/ Zwischen den Zähnen Eiskrem/ Blickten nicht auf zur Sonne/ und niemand hörte den Schrei/ als Ikarus fiel.

irônica de Brueghel aos provérbios é imitada na citação adequada: “mestre não cai do céu você / colhe o que semeou”. (CLÜVER, 2006, p. 133).

Chama-lhe a atenção, e a nossa também, a substituição de alguns elementos da pintura, como os animais (cachorro, cavalo, ovelhas e a significativa perdiz) por outros (vaca, porcos, um boi, galos e galinhas), usados para reforçar o tempo da sementeira introduzido na figura do agricultor. Ou seja, Fhares aproxima sua descrição muito mais de uma paisagem campestre, de lavoura e trabalho do que de uma paisagem litorânea como na obra de Brueghel. Há ainda a figura de uma mulher que, trabalhando, interpreta erroneamente o que vê (“é / um golfinho ela pensou”), que olha para a direção errada, ou talvez para Dédalo no céu (WEISSTEIN, 1978, p.15).

O pescador de Brueghel e Ovídio é substituído por um turista e sua máquina fotográfica. Segundo Clüver, há ainda no poema um grande salto na perspectiva temporal:

O fazendeiro masca tabaco, a mulher está na sacada (no “Balkon”, palavra inexistente na época de Brueghel), o turista tira fotografias e o “Segler” carrega pessoas que usam óculos escuros e tomam sorvete. São nossos contemporâneos. Ícaro cai em nosso mundo, da mesma forma que na pintura ele cai na obra de Brueghel. Ao ser tão consistentemente anacrônico como o artista do século XVI, Fhares imita Brueghel, mas com efeito diferente. (CLÜVER, 2006, p. 135)

Quanto a pictoricidade através da éfrase, percebemos que poema de Fhares, em consonância com a pintura de Brueghel, recria a queda de Ícaro com um foco agudo na indiferença da vida cotidiana e na falta de percepção da tragédia pelos personagens ao redor. Esta abordagem oferece um contraste vívido com a pintura de Brueghel, que também explora a desatenção em relação à queda de Ícaro, mas com uma perspectiva visual e composicional própria.

Na pintura de Brueghel, a variedade de cores, dominada por tons terrosos e

naturais, criam uma sensação de realismo pastoral. No poema de Fhares, essa paleta é refletida de maneira mais abstrata. As imagens de "uma vaca deixou-se montar", "porcos chafurdavam" e "galos brigavam pelas galinhas" evocam uma cena vibrante e cheia de vida, onde a cor é descrita através da vida cotidiana em sua riqueza sensorial. O "mar azul" e "as penas coloridas" no poema imitam a paleta da pintura, mas sem o mesmo detalhe visual, apresentando uma cena rica em imagens vivas, embora a tragédia de Ícaro seja minimizada entre esses elementos.

Brueghel é conhecido por sua representação minuciosa dos detalhes, como as ações humanas, a movimentação dos animais e as paisagens, em especial as rurais. Em *Paisagem com a queda de Ícaro*, esta textura detalhada dá uma sensação de densidade e realidade ao cotidiano pastoral, onde a queda de Ícaro é um evento quase imperceptível. O poema de Fhares, por outro lado, usa descrições diretas e rápidas para criar um panorama de indiferença. Frases como "um lavrador estava arando calmamente" e "uma mulher estava de pé na sacada" oferecem uma visão de como a tragédia é tratada através da rotina. A textura do poema é construída através da multiplicidade de atividades descritas, desde a lavagem das roupas até o comportamento dos animais, refletindo a maneira como a vida cotidiana continua imperturbada pela queda de Ícaro. Fhares adota uma estrutura semelhante à pintura, onde a queda de Ícaro é repetidamente representada em um contexto de atividades cotidianas variadas. A repetição da frase "Quando Ícaro caiu" no final de cada estrofe reflete a tentativa de destacar a tragédia em meio ao fluxo constante de eventos, mas a descrição rápida e quase superficial das atividades dos outros personagens ecoa a maneira como Brueghel posiciona Ícaro como um detalhe quase invisível na paisagem. Como vimos, no poema, a atmosfera é igualmente marcada pela indiferença. A descrição dos "galos brigando pelas galinhas", o "boi grunhindo na lama" e o "turista rapidamente fez um instantâneo" todos contribuem para uma

sensação de vida que continua sem interrupções. O contraste entre a presença do "sol" e a falta de atenção ao grito de Ícaro reflete a maneira como a tragédia é eclipsada pela rotina e pela distração dos personagens.

No poema, a ausência de atenção ao evento trágico por parte de personagens como a mulher na sacada e o turista com o "sorvete entre os dentes" sublinha a desconexão e a superficialidade da resposta humana à tragédia. O poema reforça a ideia de que, mesmo diante de eventos significativos, a vida continua imperturbada, refletindo a indiferença que Brueghel captura em sua pintura.

Na tradução desse poema o primeiro desafio foram as expressões idiomáticas, como " cuspiu em um arco alto" (spuckte in hohem Bogen), que exigiram não apenas uma tradução literal, mas também a captura da intenção emocional e física por trás do ato descrito. Além disso, percebemos a repetição de " quando Ícaro caiu" (als Ikarus fiel) ao longo do poema. Adicionalmente, elementos sonoros como aliterações e assonâncias contribuem para a musicalidade do texto original, por exemplo, "Sobre o ponto de queda" (Schnittig über den Sturzpunkt), cuja sonoridade nos pareceu difícil de replicar.

Se Jan Kal fora o primeiro a incorporar o cadáver em meio aos arbustos em seu poema, o também holandês Willy Spillebeen¹³² foi o primeiro a aproveitar o provérbio ao qual está associado o lavrador de Brueghel em seu poema *Geen ploeg staat still*, publicado em *Yang 53/54* (1974):

¹³² Willy Spillebeen (1932–2019), poeta belga conhecido por sua versatilidade e habilidade em uma variedade de gêneros literários. Escreveu romances, contos, poesias, peças de teatro, ensaios e obras para crianças, demonstrando sua habilidade em explorar uma ampla gama de temas e estilos. Ao longo de sua carreira, Spillebeen recebeu vários prêmios e reconhecimentos por sua contribuição para a literatura, incluindo o Prêmio Maurice Gilliams em 1987 e o Prêmio Literário do Estado Flamengo em 1991.

Geen ploeg staat stil [Nenhum arado fica parado], 1973 — Willy Spillebeen

Nenhum arado fica parado
 para um homem que morre.
 Embora o cavalo bufe
 O cheiro da polpa
 da folhagem das batatas e do solo.
 Embora o homem
 às vezes pergunte
 sobre um pássaro próximo
 voando em direção ao mar.
 Ele não tem espelho
 à mão
 mas ele sabe que
 sob sua pele
 O crânio da morte está frio.
 O cavalo com o tilintar
 dos sinos avança
 e o homem teimoso segue
 Atrás
 – O rosto da mãe
 estava terrivelmente branco
 como a luz na água –
 Mas em breve não existem mais
 luz e água.
 Eu sou cego e seguro
 com os fochos de lenha
 o chicote de madeira
 Oh, meu cavalo.¹³³

Spillebeen concentra-se no agricultor, uma possibilidade quando se trata de poema efrásticos, visto que o poeta não precisa se sentir obrigado a representar todo

¹³³ Na versão em holandês: Geen ploeg staat stil/ voor een mens die sterft./ Al snuift het paard/ de pulpen geur/ van aardappelloof en grond./ Al staart de man/ soms vragend om/ een vogel volgend/ die naar zee vliegt./ Hij heeft geen spiegel/ bij de hand/ maar hij wéét het wel/ onder zijn vel/ staat de doodskop kil./ Het paard in gerinkel/ van bellen stapt voort/ en de man gaat weerbarstig/ achterna/–moeders gezicht/ was verschrikkelijk wit/ als licht in water –/ Maar dra bestaan licht/ en water niet meer./ Ik kijk blind en omvat/ met vingers van brandhout/ het houten handvat./ Ju mijn paard.

o quadro em linguagem, mesmo uma parte ou um único personagem entre muitos pode fornecer o material para um poema. Este ainda não foi o caso nos poemas de Ícaro aqui discutidos, embora Hawinkels, por exemplo, tenha feito mais justiça à imagem geral do que Auden, mas no gênero de poema visual tal limitação é muito comum.

Spillebeen faz do agricultor a figura central, brevemente mesclada com o pastor olhando para cima. O agricultor “sabe” que é mortal; ele não precisa de espelho para isso, nem mesmo para olhar pelas costas e ver Ícaro tristemente se afogando. O agricultor tem uma imagem interior de uma queda semelhante – a morte de sua mãe – e isso lhe diz o suficiente sobre seu próprio destino futuro. Inicialmente o agricultor é descrito na terceira pessoa, mas nos últimos quatro versos surge subitamente uma primeira pessoa. Isso faz com que o poema trate do medo da morte universalmente. Poeta e leitor – “eu”- entraram na pintura e agora colocam as próprias mãos no arado.

Este envolvimento pessoal com o que é retratado, ou pelo menos a introdução de um “eu” com quem nos identificamos, altera até o provérbio: “um homem que morre” não tem de se referir apenas a Ícaro, mas também pode referir-se ao próprio agricultor, e por extensão para o “eu”.

Hawinkels também notou a forma estranha como o agricultor caminha pelas suas terras — “ele afasta a terra dele”, mas Spillebeen vê nele algo de medo pela primeira vez. O agricultor pode ter dado as costas à queda de Ícaro, mas sente como se ele próprio estivesse caindo também.

O poema de Spillebeen oferece uma meditação sobre a morte e a indiferença da vida cotidiana, temas que ressoam fortemente com a pintura de Brueghel, onde a tragédia de Ícaro é marginalizada em meio à atividade pastoral.

A sensação de luminosidade e cor no poema é evocada de maneira indireta. O verso "O rosto da mãe estava terrivelmente branco como a luz na água" sugere uma imagem de intensidade e clareza, contrastando com a descrição mais sombria e introspectiva do restante do poema. A referência à "luz na água" ecoa a luminosidade da pintura de Brueghel, realçando o contraste entre a vida e a morte.

Brueghel é conhecido por sua atenção aos detalhes, capturando a textura do campo, a densidade dos traços e a minuciosidade das figuras humanas. O lavrador e

o cavalo na pintura são representados com uma textura rica e detalhada, criando uma sensação de realidade e continuidade. No poema, Spillebeen reflete uma textura emocional e simbólica mais do que visual. A descrição do lavrador que continua a arar apesar da morte iminente e a sensação de um "crânio da morte" sob a pele oferecem uma profundidade emocional que contrasta com a representação visual. A "polpa da folhagem das batatas e do solo" e o "tilintar dos sinos" adicionam uma dimensão tátil e sonora, sugerindo a persistência da vida e do trabalho.

A pintura de Brueghel utiliza o ponto de fuga e a composição espacial para guiar o olhar do espectador através da cena. Spillebeen adota uma estrutura que reflete a persistência do trabalho e da vida. O poema não segue uma narrativa linear clara, mas oferece imagens e reflexões que capturam a sensação de continuidade e a indiferença da vida em face da mortalidade. O "cavalo com o tilintar dos sinos" e a descrição do lavrador que não para o trabalho são exemplos de como o poema constrói uma sensação de vida que não se interrompe.

A iluminação na pintura de Brueghel é uniforme e difusa, criando uma atmosfera de tranquilidade pastoral, já no poema, a atmosfera é marcada pela introspecção e pela meditação sobre a morte. A descrição de "não existem mais luz e água" sugere uma transição do cotidiano para uma percepção mais sombria e reflexiva. A falta de luz e a referência à morte reforçam a diferença entre a vida ativa do lavrador e a morte iminente, contrastando com a iluminação uniforme da pintura.

Spillebeen expande o tema da pintura de Brueghel sobre a indiferença em face da morte. A repetição da ideia de que "nenhum arado fica parado" e a referência à persistência do trabalho do lavrador mesmo diante da morte refletem a mesma continuidade da vida que Brueghel captura.

Este poema apresenta desafios semelhantes aos mencionados anteriormente na tradução. Expressões como "Nenhum arado para diante" (Geen ploeg staat stil) e

"o cavalo em tintilar de sinos continua avançando" (het paard in gerinkel van bellen stapt voort) exigiram uma abordagem apurada para manter o tom e a musicalidade originais. As metáforas visuais, como "sob sua pele o crânio da morte está frio" (onder zijn vel staat de doodskop kil), e as imagens sensoriais, como "o rosto da mãe estava terrivelmente branco como luz na água" (moeders gezicht was verschrikkelijk wit als licht in), tiveram que ser traduzidas com atenção a fim de preservar a intensidade emocional do poema. Além disso, os versos do poema tratam de temas universais como a morte e a passagem do tempo, o que exigiu que a tradução transmitisse tanto o significado literal quanto a profundidade emocional contida na obra original. A seguir temos o poeta romeno Calistrat Costin¹³⁴ e seu poema *Brueghel*, publicado em sua obra de estreia *Planete* (1974):

Brueghel [1974] — Calistrat Costin

NAUFRÁGIO

Sinais de ondas turvas do mar, flutuamos para lugar nenhum,
 S.O.S. à mercê do acaso,
 Fomos esquecidos, abandonados, traídos,
 o navio, nosso cálice de nada,
 Com as velas em chamas ainda resiste,
 A miragem dá cambalhotas em sombras quentes,
 o abismo de esmeraldas parece convidativo, nós o contornamos,
 nos refletimos em sua essência,
 O céu nos sorve suavemente
 Ainda temos um pouco de esperança
 cisnes brancos planam na costa, início do funeral
 cisne negro, o guia desaparece

¹³⁴ Calistrat Costin (1942-), prolífico escritor, tradutor, editor, assistente universitário e bibliógrafo, dedicado à arte e à cultura romena. Formado em Filologia pela Universidade Al. I. Cuza, ele se envolveu em diversas atividades profissionais e literárias ao longo de sua vida. Como editor do jornal "Informatia Harghitei" e da revista "Ateneu", e como bibliógrafo da Biblioteca Municipal de Bacău, ele deixou sua marca no cenário cultural do país. Membro do Sindicato dos Escritores Romenos a partir de 1979 e presidente da União dos Escritores Romenos de 2006 a 2018, ele recebeu o título de cidadão honorário do município de Bacău em 2018. Ao longo de sua carreira, recebeu vários prêmios e reconhecimentos, incluindo o Prêmio G. Bacóvia para poesia em 1998. Seu estilo literário abrangeu uma ampla gama de temas, do folclore a questões contemporâneas, caracterizado por inteligência especulativa, humor irônico e sensibilidade às questões humanas.

Estamos salvos
renasceu Brueghel...¹³⁵

O poema panegírico-interpretativo de Costin apresenta uma imagem realista de um naufrágio e os sentimentos associados a ele, como desamparo, abandono e perigo iminente, mas também oferece uma possibilidade de salvação e renascimento. Percebemos a utilização de imagens, como "Sinais turvos das ondas do mar" (Semnale tulburi din valurile mării) e "o navio, nosso cálice do nada, com as velas em chamas" (corabia, paharul nostru de neant, cu pânzele în flăcări), que dão a sensação de desespero e caos.

A referência a Brueghel no final do poema pode ser vista como uma alusão às obras do pintor flamenco, que frequentemente retratavam cenas da vida cotidiana, incluindo tempestades no mar e naufrágios. A menção de que "Brueghel renasceu" nos pareceu sugerir uma ressurreição metafórica ou simbólica, possivelmente relacionada à arte ou à capacidade humana de superar adversidades.

Além disso, o poema parece evocar uma sensação de dualidade entre esperança e desespero, vida e morte, representada pelas antíteses " cisnes brancos" (lebede albe) e "cisne negro" (lebăda neagră). Esses símbolos contrastantes adicionam uma dimensão de complexidade e ambiguidade ao poema, convidando o leitor a refletir sobre temas como redenção, transcendência e o papel da arte na experiência humana.

O poema de Calistrat Costin oferece uma narrativa introspectiva e simbólica que se alinha e, ao mesmo tempo, diverge da representação visual da pintura de

¹³⁵ Na versão em romeno: NAUFRAGIUL/ Semnale tulburi din valurile mării,/ plutim spre niciunde, S.O.S./ la voia întâmplării,/ am fost uitați, abandonați, trădați,/ corabia, paharul nostru de neant,/ cu pânzele în flăcări/ încă rezistă,/ mirajul face tumbe în umbre calde,/ abisul de smaralde pare primitiv,/ îi dăm ocol, ne oglindim în sinea lui,/ cerul ne soarbe lin,/ o brumă de speranțe mai avem,/ lebede albe planează pe țarm,/ naștere de înmormântare,/ lebăda neagră, călăuza dispare,/ suntem salvați,/ a renăscut Bruegel..

Pieter Brueghel. A comparação entre as duas obras revela uma reflexão sobre a natureza da tragédia, a esperança e a indiferença da vida cotidiana.

Enquanto na pintura de Brueghel, as cores são predominantemente terrosas, refletindo uma paisagem litorânea. As cores suaves do céu e do mar contrastam com o branco das pernas de Ícaro, destacando sua queda. No poema de Costin, as cores são sugeridas através de imagens como "abismo de esmeraldas" e "cisnes brancos", que evocam a riqueza e a variedade de tonalidades presentes na obra de Brueghel. Essas descrições ajudam a criar uma sensação de cor e luz que ecoa a atmosfera da pintura.

No poema, a textura é simbólica e emocional. Imagens como "o navio, nosso cálice de nada" e "a miragem dá cambalhotas em sombras quentes" oferecem uma profundidade metafórica que complementa a precisão visual de Brueghel. A sensação de um mar turbulento e a luta pela sobrevivência adicionam uma camada de textura emocional à narrativa.

Se na pintura de Brueghel o ponto de fuga é utilizado para guiar o olhar do espectador através da paisagem, eventualmente levando à figura de Ícaro caindo no mar. Costin, por outro lado, constrói seu poema de maneira a criar uma progressão gradativa de imagens e emoções que refletem essa jornada visual. A narrativa começa com "Sinais de ondas turvas do mar" e se move através de "cisnes brancos planam na costa" até "cisne negro, o guia desaparece", criando uma sensação de movimento e direção que espelha a composição espacial da pintura.

A iluminação na pintura de Brueghel é difusa, em contraste, no poema, a atmosfera é mais sombria e introspectiva, com descrições como "o céu nos sorve suavemente" e "início do funeral" sugerindo uma luz mais suave e melancólica. A mudança na iluminação e na atmosfera do poema reforça o contraste entre a esperança e a desesperança, ecoando a indiferença dos personagens na pintura de

Brueghel.

Brueghel enquadra a cena de maneira a incluir múltiplas atividades e personagens, criando uma composição rica e densa. O poema de Costin reflete essa complexidade ao apresentar uma série de imagens e eventos que capturam a luta pela sobrevivência e a esperança. A estrutura do poema, com sua progressão de imagens e temas, espelha a organização da pintura, proporcionando uma visão completa da cena.

Ambas as obras exploram temas de indiferença e transitoriedade. A pintura de Brueghel mostra a indiferença dos personagens em relação à queda de Ícaro, enquanto o poema de Costin aborda a luta pela sobrevivência e a esperança em meio ao caos. A natureza como testemunha silenciosa é um tema presente em ambas as obras, com a paisagem e os animais observando a tragédia de Ícaro sem intervenção.

A materialidade da pintura de Brueghel é evidente na textura dos traços e na densidade das cores, enquanto o poema de Costin traduz essa materialidade em uma textura emocional e simbólica. A pictoricidade do poema é expressa através de imagens vívidas e descrições detalhadas, como "abismo de esmeraldas" e "cisnes brancos", que evocam a riqueza visual da pintura.

Costin oferece uma recriação poética que amplifica os temas da pintura de Brueghel. Através da éfrase, ele destaca a luta pela sobrevivência e a esperança, utilizando palavras para refletir a textura, o movimento e os detalhes da obra original. O poema não apenas recria a pintura, mas também explora os significados das ações e inações dos personagens, criando uma intensa rede de imagens e emoções que ressoam com a criação pictórica de Brueghel.

Essas expressões acima apresentaram-se como desafios à tradução, começando com a preservação do tom e da atmosfera sombria e melancólica do poema original, exigindo uma escolha vocabular cuidadosa que mantivesse a mesma

intensidade emocional. Há, ainda, algumas nuances e imagens evocativas, como "ondas do mar" (valurile mării) e "abismo de esmeraldas" (abisul de smaralde), que somadas aos outros versos necessitaram de apreensão a fim de não se perder a riqueza lírica.

Na sequência, temos o poeta alemão Richard Anders¹³⁶ e seu pequeno poema *Musées royaux des Beaux-Arts* (1975) — título em referência ao poema de W.H.Auden:

***Musées royaux des Beaux-Arts* [Museu Real de Belas-Artes], 1975 — Richard Anders**

Assim que o vejo, o Ícaro de Pieter Brueghel, há muito tempo ali e cai,
 Trapaceando como uma lebre
 pulando da frigideira para a chuva de Bruxelas.¹³⁷

Nos poucos versos de *Musées royaux des Beaux-Arts*, o poeta faz uma suplementação ao quadro de Brueghel, situando a narrativa, assim como o pintor fizera, nos momentos posteriores à queda de Ícaro. No poema, Ícaro já está morto, afogado (“há muito tempo está lá e cai”) tendo o narrador como testemunha (“Assim que o vejo, o Ícaro de Pieter Brueghel”). Há uma comparação interessante: Ícaro saltara como uma lebre para a chuva, e se afoga em Bruxelas (“uma lebre/ pulando da frigideira para a chuva de Bruxelas.”), referência tripla: à cidade natal de Pieter Brueghel, ao Museu Real de Belas Artes de Bruxelas, local onde *Paisagem com a*

¹³⁶ Nascido em 1928 em Ortelsburg, Prússia Oriental (hoje Szczytno, Polônia), Anders, poeta, prosador e ensaísta, estudou alemão em Münster e Hamburgo de 1953 a 1959. Suas primeiras publicações seguiram-se em 1953/54 na revista “Between the Wars”. Ensinou alemão na Universidade de Zagreb, onde conheceu o poeta croata Radovan Ivšić, que o convidou para ingressar no grupo surrealista parisiense comandado pelo escritor, poeta e teórico francês André Breton. Esse envolvimento com o surrealismo de Breton tornou-se uma influência importante para Richard Anders. Até 1969, Anders trabalhou em Hamburgo como jornalista documental para 'Spiegel' e 'Die Welt'. Desde 1970 vive como escritor freelancer em Berlim, onde formou uma comunidade surrealista com os escritores Johannes Hübner, Lothar Klünner e Joachim Uhlmann. Anders foi o primeiro vencedor do Prêmio Wolfgang Koeppen em 1998 e recebeu também o Prêmio F. C. Weiskopf da Academia de Artes de Berlim em 2007.

¹³⁷ Na versão em alemão: Sobald ich ihn anblicke ist Pieter Brueghels Ikarus schon/ längst da und stürzt Überlistet wie der Hase springe ich/ aus der Traufe in den Regen von Brüssel.

queda de Ícaro está exposto, e ao famoso poema, de mesmo título, de W.H. Auden.

O poema é uma meditação breve e impactante sobre a obra de Brueghel, pois evoca a experiência do observador diante da pintura e oferece uma visão que complementa e enriquece a interpretação da obra de Brueghel.

No poema de Anders, a menção à "chuva de Bruxelas" pode ser vista como uma referência indireta às cores da pintura, evocando a atmosfera cinza e úmida que poderia envolver a paisagem de Brueghel. A imagem da chuva adiciona uma camada de melancolia à cena, reforçando a tragédia de Ícaro.

Embora breve, o poema capta a essência da textura da pintura, ao comparar Ícaro a uma lebre "pulando da frigideira para a chuva". Essa imagem cria uma sensação de movimento, refletindo os traços de Brueghel.

Anders guia o leitor diretamente para Ícaro, destacando sua queda e a sensação de movimento abrupto. Essa comparação com uma lebre pulando cria uma imagem vívida que centraliza Ícaro na narrativa, semelhante ao ponto de fuga da pintura de Brueghel.

O poema de Anders, com sua referência à "chuva de Bruxelas", sugere uma atmosfera mais sombria e melancólica, diferente da iluminação uniforme e difusa de Brueghel. A imagem da chuva adiciona uma camada de introspecção e tristeza, que contrasta com a luminosidade uniforme da pintura, mas complementa a sensação de inevitabilidade e tragédia na queda de Ícaro.

Brueghel enquadra a cena de maneira a incluir múltiplas atividades e personagens, criando uma composição rica e densa. O poema de Anders organiza suas imagens de maneira a destacar a centralidade de Ícaro e sua queda. A referência à lebre saltando cria uma imagem dinâmica que captura a atenção do leitor, espelhando a maneira como Brueghel compõe a pintura para eventualmente dirigir o olhar do espectador para Ícaro.

Ambas as obras exploram temas de indiferença e transitoriedade. A pintura de Brueghel mostra a indiferença dos personagens em relação à queda de Ícaro, enquanto o poema de Anders destaca a inevitabilidade da queda e a sensação de movimento abrupto e inevitável. A natureza como testemunha silenciosa é um tema presente em ambas as obras, com a paisagem e os elementos naturais observando a tragédia de Ícaro sem intervenção.

O poema de Anders recria a materialidade da pintura de Brueghel em uma imagem intensa e dinâmica, comparando Ícaro a uma lebre saltando. A pictoricidade do poema é expressa através de imagens concretas e descrições precisas, que evocam a vitalidade e a urgência da cena de Brueghel.

Anders oferece uma recriação poética que amplifica os temas da pintura de Brueghel, destacando a inevitabilidade da queda e a indiferença do mundo ao sofrimento individual. Utilizando palavras para refletir a textura, o movimento e os detalhes da obra pictórica, o poema não apenas recria a pintura, mas também explora os significados mais profundos das ações e inações dos personagens. Essa análise conjunta revela a complexidade emocional e simbólica da tragédia de Ícaro, criando uma intensa rede de imagens e sensações que reverberam com a criação pictórica de Brueghel.

Na tradução deste pequeno poema alguns trechos apresentaram vários desafios. Primeiro, houve a necessidade de manter a precisão histórica e cultural, especialmente em referência a Pieter Brueghel e seu famoso quadro "Paisagem com a Queda de Ícaro". A expressão "há muito tempo" (*schon längst da*) sugere uma presença constante e antecipada, em que buscamos clareza em português para manter a ideia de inevitabilidade e continuidade.

O segundo desafio foi a expressão idiomática "aus der Traufe in den Regen", equivalente à expressão portuguesa "pular da frigideira e cair no fogo". No entanto,

para manter a referência ao clima de Bruxelas, uma adaptação para "pular da frigideira para a chuva" pareceu-nos mais apropriada, embora isso exija certa adequação semântica para manter o significado original sem perder a imagem sugerida pelo poema original.

Outro ponto é o verso “trapaceando como uma lebre” (Überlistet wie der Hase), que precisou ser traduzida de modo a manter a conotação de astúcia e surpresa, características associadas a esse animal em muitas culturas.

A seguir, o poema *Prawa i obowiązki*, do poeta polonês Tadeusz Różewicz¹³⁸, que alude a algumas imagens da pintura de Brueghel:

Prawa i obowiązki [Direitos e deveres], 1976 — Tadeusz Różewicz

No passado, quando eu não sei
antigamente eu pensava que eu tinha o direito
de gritar com o lavrador
Olha, escuta, tronco, Ícaro
Está caindo Ícaro
Está se afogando, filho dos sonhos
Abandone
o arado, abandone
a terra
abra seus olhos
Lá está Ícaro se afogando, ou aquele
pastor
de costas

¹³⁸ Poeta, dramaturgo, escritor e tradutor, Różewicz (1921-2014) fez parte da primeira geração de escritores da Polónia nascidos após o país ter recuperado a sua independência em 1918. Durante a Segunda Guerra Mundial, o poeta serviu no Exército da Pátria, organização clandestina polonesa. Seu irmão mais velho, Janusz, também poeta, foi executado pela Gestapo em 1944, por servir no movimento de resistência polonês. Różewicz escreveu e publicou quinze volumes de poesia entre 1944 e 1960. Sua estreia como dramaturgo foi em 1960, com *The Card Index* (Kartoteka). A sua obra dramática continuou a ser acompanhada por volumes de poesia e prosa. Algumas das peças mais conhecidas são *The Interrupted Act* (Akt przerywany, 1970), *Certidão de Nascimento* (Świadectwo urodzenia, roteiro de um filme premiado com o mesmo título, 1961), *Left Home* (Wyszedł z domu, 1965) e *O Casamento Branco* (Białe małżeństwo, 1975). Sua coleção *Novos Poemas* foi indicada ao National Book Critics Circle Award em 2008. Foi membro do Sindicato dos Escritores Poloneses e foi indicado várias vezes ao Prêmio Nobel de Literatura. Em 2000, Różewicz recebeu o principal prêmio literário da Polónia, o Prêmio Nike, por *Matka odchodzi* (1999).

para o drama das asas ao sol,
o voo, a queda, eu disse
aos cegos, mas

agora que

não sei eu sei , eu
sei que um lavrador deve arar a terra,
um pastor deve cuidar do rebanho,
a aventura de Ícaro não é a aventura deles,
terminar assim e não há
nada de
chocante, que um lindo navio
navega para o porto
de destino.¹³⁹

O poema *Direitos e deveres* é uma das obras mais importantes de Różewicz, pois revela a transição mental do passado para o presente. Nele, é possível interpretar as dolorosas experiências de guerra que alteraram permanentemente a psique do jovem poeta, influenciando sua visão da realidade. O poema é estruturado em duas estrofes, com a primeira contendo quinze versos e a segunda nove, todos sem rimas. Dentre os recursos estilísticos utilizados, destacam-se os epítetos, como "filho de um sonho", "belo navio" e "porto do destino", assim como as metáforas, como em "um lindo navio navega para o porto de destino". Além disso, há o uso da repetição, exemplificado pela palavra "Ícaro", que aparece quatro vezes ao longo do poema. Referenciando a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel, os versos

¹³⁹ Na versão em polonês: Dawniej kiedy nie wiem/ dawniej myślałem że mam prawo obowiązek/ krzyżeć na oracza/ patrz patrz słuchaj pniu/ Ikar spada/ Ikar tonie syn marzenia/ porzuć pług/ porzuć ziemię/ otwórz oczy/ tam Ikar/ Dawniej kiedy nie wiem/ dawniej myślałem że mam prawo obowiązek/ krzyżeć na oracza/ patrz patrz słuchaj pniu/ Ikar spada/ Ikar tonie syn marzenia/ porzuć pług/ porzuć ziemię/ otwórz oczy/ tam Ikar/ tonie/ albo ten pastuch/ tyłem odwrócony do dramatu/ skrzydeł słońca lotu/ upadku/ mówiłem ślepcy/ lecz teraz kiedy teraz nie wiem/ wiem że oracz winien orać ziemię/ pasterz pilnować/ trzody/ przygoda Icara nie jest ich przygodą/ musi się tak skończyć/ i nie ma w tym nic/ wstrząsającego/ że piękny statek płynie dalej/ do portu przeznaczenia.

relembrem elementos cruciais da obra, como o lavrador, o pastor e Ícaro afogado — não como uma descrição literal, mas como ponto de partida para reflexões mais amplas.

A primeira parte do poema é escrita inteiramente no pretérito, iniciando com a palavra "anteriormente" e mantendo essa convenção. Aqui, Ícaro é retratado como "filho de um sonho", sua queda é apresentada como um drama ignorado por pessoas indiferentes, enquanto o sujeito lírico expressa desprezo e condenação por sua falta de atenção ao sofrimento do menino. Frases curtas, interrompidas e imperativas ressaltam a intensidade emocional do eu lírico, destacando sua raiva e indignação. O verso solitário "Eu disse aos cegos" separa as duas estrofes, mudando o tom do poema e evidenciando a capacidade do eu lírico de enxergar além de si mesmo, ao contrário dos outros retratados como "cegos" e preocupados apenas consigo mesmos.

A segunda estrofe, situada no presente, difere da primeira ao utilizar a palavra "agora". Aqui, o discurso sobre a fuga e queda de Ícaro perde sua grandiosidade, tornando-se uma simples aventura, enquanto as pessoas ocupadas com seus afazeres não são mais ridicularizadas. O motivo do navio navegando para seu porto de destino é introduzido, fazendo referência à pintura de Brueghel. O eu lírico parece compreender que nem todos sacrificam suas vidas por valores mais elevados, sugerindo uma metamorfose em sua percepção. O poema culmina em uma reflexão sobre o papel do artista e sua relação com a sociedade, questionando se os artistas têm o direito de instruir outros, e sobre qual é o verdadeiro propósito da poesia.

O poema de Tadeusz Różewicz oferece uma reflexão introspectiva sobre a relação entre o indivíduo e eventos alheios à sua própria experiência, utilizando a figura de Ícaro e a pintura de Brueghel como ponto de partida para discutir direitos e deveres. A indiferença dos personagens na pintura é traduzida pela resignação do eu lírico, que inicialmente se sentia no direito de interromper a rotina dos personagens

("gritar com o lavrador"), mas que agora compreende a inevitabilidade dessas rotinas ("um lavrador deve arar a terra, um pastor deve cuidar do rebanho").

Różewicz reflete a atenção de Brueghel aos detalhes ao descrever a continuidade das ações dos personagens, destacando a necessidade da perseverança cotidiana, independentemente dos eventos extraordinários ao redor. A estrutura dos versos do poema espelha a progressão visual da obra de Brueghel, movendo-se do desejo inicial de interromper as ações dos personagens para uma aceitação mais calma e reflexiva da inevitabilidade dessas ações. A mudança de perspectiva do eu lírico reflete a maneira como o espectador é levado a perceber a tragédia de Ícaro na pintura.

O poema capta a iluminação difusa da pintura ao descrever a persistência das atividades cotidianas, mesmo diante da tragédia. A referência ao "lindo navio" que "navega para o porto de destino" reforça a ideia de que a vida continua, independentemente dos dramas individuais. A composição do poema reflete a da pintura ao descrever cada personagem e sua atividade, proporcionando uma visão completa da cena e destacando a indiferença dos personagens em relação à tragédia de Ícaro.

Percebemos que os temas centrais do poema e da pintura se entrelaçam: a indiferença da humanidade em relação ao sofrimento individual, a transitoriedade da vida e da ambição humana, e a natureza como testemunha. A resignação do eu lírico ao reconhecer que "a aventura de Ícaro não é a aventura deles" ecoa a indiferença dos personagens de Brueghel, que continuam com suas atividades diárias sem se deterem no destino trágico de Ícaro.

Este poema de Różewicz apresenta certas nuances que exigiram uma combinação de vários procedimentos de tradução para garantir uma interpretação apurada do texto original. Servimo-nos tanto da tradução palavra-por-palavra, quanto

da tradução Literal, a fim de manter a semelhança semântica e a ordem sintática do original, conforme definido por Catford (1965), Newmark (1988) e Aubert (1987), por entendermos a dificuldade devido às divergências linguísticas entre o polonês e o português. Um exemplo disso é o verso "Antigamente, quando não sei" que foi traduzido literalmente (palavra por palavra), de "Dawniej kiedy nie wiem". No entanto, adaptar essa estrutura para a fluência natural do português exigiu, logo de início, ajustes morfossintáticos para garantir clareza e o mesmo sentido poético do original.

A transposição, definida por Vinay e Darbelnet (1977), foi necessária quando a categoria gramatical não apresentava uma correspondência direta. Por exemplo, a palavra polonesa "oracza" (arador) necessitou de modulação para captar o sentido de trabalho árduo e contínuo do "lavrador" em português.

Procedimentos como omissão/explicitação e compensação também foram úteis para ajustar a estrutura e o estilo do poema para o público alvo. Por exemplo, a repetição de "olha olha escuta tronco" (patrz patrz słuchaj pniu) precisou de uma compensação estilística para evitar redundância excessiva em português, mantendo a estrutura do poema.

Na sequência, novamente um poema que já no seu título referencia a pintura de Brueghel, "Pejzaz z Ikarem Bruegela" (Paisagem com o Ícaro de Brueghel), do escritor polonês, Nikos Chadzinikolau¹⁴⁰:

***Pejzaz z Ikarem Bruegela* [Paisagem com Ícaro de Brueghel], 1977 — Nikos**

Chadzinikolau

Ícaro afundando em um mar de primavera. O
pastor olha para o céu.
Seu cão gentil como um cordeiro.

¹⁴⁰ Nikos Chadzinikolau (1935-2009) ainda na adolescência, nascido na Grécia, mudou-se para a Polônia, cursando filologia na Universidade Adam Mickiewicz, onde posteriormente também obteve o seu doutoramento em Humanidades. Em 1958, publica *Tygodnik Zachodni (Poznań)*, sua primeira obra de uma centena em sua carreira literária. Em 1970 recebeu o título de Cidadão honorário da cidade de Poznań.

O cavalo levanta sua ferradura direita
 O camponês ara o campo recurvo.
 O pescador puxa um peixe raquítico para fora das ondas
 Ícaro afundando no mar na primavera.
 Despercebido.¹⁴¹

Em *Pejzaz z Ikarem Bruegela*, percebemos novamente, conforme os critérios estabelecidos por Kranz (1981), uma suplementação, principalmente devido aos interessantes detalhes sugeridos ao leitor (“cão gentil como um cordeiro”, o “cavalo que levanta a ferradura direita”, “um peixe raquítico”), mas que não constam da obra pictórica de Brueghel.

Nesses versos, o poeta evoca a imagem da pintura de Brueghel e expande seu significado por meio de palavras, criando uma nova camada de interpretação.

O tema central do poema parece ser a contraposição entre a tragédia individual e a indiferença coletiva. Enquanto Ícaro está afundando no mar após sua queda, a vida cotidiana continua sem interrupções. Isso sugere a ideia de que eventos trágicos podem passar despercebidos ou serem ignorados pelas pessoas comuns, que estão ocupadas com suas próprias preocupações cotidianas.

O poeta explora as imagens evocando a pintura e a vida campestre descrita nela. Imagens como "O pastor olha para o céu", "O cavalo levanta a ferradura direita", e "O camponês ara o campo recurvo" retratam a cena rural e a normalidade da vida diária, contrastando com a tragédia silenciosa de Ícaro se afogando.

Há certa ironia na maneira como as pessoas na pintura e no poema continuam suas atividades sem perceber ou se importar com a tragédia que está ocorrendo ao seu redor. A repetição da frase "Ícaro afogando-se no mar na primavera./

¹⁴¹ Na versão em polonês: Ikar tonął w morzu wiosną./ Pastuch patrzył w niebo./ Pies jak baranek łagodny./ Koń podnosił prawą podkowę./ chłop pługiem pole zaokrąglął./ Wędkarz ciągnął rybę spod rozchwyanych fal./ Ikar tonął w morzu wiosną/ niezauważony.

despercebido" (Ikar tonął w morzu wiosną./ niezauważony) reforça essa ironia, destacando a falta de atenção ou preocupação com Ícaro e sua tragédia iminente — o mesmo tema da queda sendo recorrente aqui como em outros poemas.

Chama-nos a atenção o fato de nenhum dos personagens, tanto na pintura quanto nos poemas, tentarem, de alguma maneira salvar a vida do indefeso Ícaro. Por que, então, Minerva (que já salvara Talo) ou outro deus do Olimpo não salvou o frágil Ícaro? Na nossa interpretação, a resposta para tal questionamento está na figura de Nêmesis, deusa da vingança divina e da retribuição, muitas vezes representada como uma força que punia os mortais por sua arrogância, insolência ou desrespeito para com os deuses. Nêmesis era encarregada de equilibrar as ações dos mortais com consequências justas e proporcionais. Como Ícaro se esquecera da *hubrys*, querendo igualar-se aos deuses, voando próximo a Helios, restara-lhe o castigo da morte por afogamento.

Mas e os outros? Os mortais em terra? O pastor, o camponês e ou o pescador? Por que nada fizeram? Entendemos que nada fizeram para evitar a morte de Ícaro devido a alguns motivos: estavam alheios à queda, ocupados com seus afazeres — o máximo que ouviram foi o impacto do corpo do jovem na água; tendo ouvido e visto o debater de pernas na água, concluíram que era muito perigoso lançar-se em mar aberto; e por fim, uma explicação mais pictórica seria a referência ao cadáver no canto esquerdo da pintura de Brueghel, e ao já mencionado provérbio que a ele se associa. Assim, se daria a inevitável morte de Ícaro: despercebida por deuses e mortais.

O poema de Chadzinikolau reflete de maneira concisa e lírica os elementos presentes na pintura de Brueghel, oferecendo uma visão minimalista e contemplativa da indiferença humana diante da tragédia de Ícaro. Brueghel emprega uma gama de cores naturais e suaves, que transmitem a serenidade da vida campestre.

Chadzinikolau capta essa serenidade ao descrever "um mar de primavera" e "o campo recurvo", que evocam a renovação e o ciclo natural da primavera. A imagem do "pastor que olha para o céu" e do "camponês que ara" destaca a continuidade da vida diária, indiferente ao destino trágico de Ícaro.

Brueghel é conhecido por sua meticulosidade na representação das figuras e da paisagem, tem no poema de Chadzinikolau refletida essa atenção ao detalhe ao mencionar o "cão gentil como um cordeiro" e o "cavalo que levanta sua ferradura direita". A descrição do pescador "puxando um peixe raquítico para fora das ondas" adiciona um toque de realismo, sublinhando a normalidade da vida cotidiana.

A composição de Brueghel guia o olhar do espectador através da cena, eventualmente levando-o à figura de Ícaro caindo no mar. O poema, de maneira similar, orienta o leitor através de uma sequência de imagens: o pastor, o cão, o cavalo, o camponês e, finalmente, o pescador, até culminar na visão de Ícaro "afundando no mar na primavera". A iluminação na obra de Brueghel cria uma atmosfera de serenidade, realçando a paz da paisagem e a despreocupação dos personagens.

Chadzinikolau reflete a composição de Brueghel ao descrever cada personagem e sua atividade, proporcionando uma visão completa da cena. A indiferença do pastor, do camponês e do pescador em relação à tragédia de Ícaro ecoa a insensibilidade humana retratada por Brueghel.

Aqui a tradução se aproxima do sentido literal, com uma fidelidade semântica estrita, mantendo a mesma ordem sintática e categorias gramaticais do texto original, conforme definido por Catford (1965) e Aubert (1987). No entanto, algumas adaptações estilísticas foram feitas para se adequar às normas gramaticais do português. Observa-se transposição ao adaptar "pies jak baranek łagodny" para "o cão manso como um cordeiro", mantendo o sentido original, mas ajustando a estrutura

sintática. A equivalência é aplicada na tradução de expressões como "tonať w morzu" para "afundando no mar", adaptando o sentido de forma funcionalmente equivalente. A modulação não foi amplamente utilizada, pois a tradução manteve o ponto de vista e a interpretação da realidade do texto original. A reconstrução de períodos não foi necessária, pois a estrutura do original foi preservada. Não houve necessidade de omissões ou explicitações significativas. Assim, a tradução equilibra fidelidade semântica com alguns ajustes morfossintáticos, em uma tentativa de se preservar a mensagem original.

Em 1979, a pintura de Brueghel foi tema de uma produção de teatro musical chamada *A queda de Ícaro*. Judith Herzberg¹⁴² escreveu o texto desta pequena ópera, e o compositor holandês Henk van der Meulen¹⁴³ fez a música. Durante a peça teatral, três poemas, que deveriam ser lidos em conexão com Brueghel, foram posteriormente incluídos em sua coleção *Botshol* (1980): *De Boer*, *De Zeeman* e *De Visser*. Todos narrados em primeira pessoa, portanto muito distantes da abordagem descritiva de imagens feita pelo poeta Albert Verwey (ver p. 88, nesta pesquisa):

¹⁴² Judith Herzberg (1934-), poetisa, dramaturga e escritora holandesa, cuja carreira literária abrange várias décadas e é amplamente reconhecida por suas contribuições significativas para a poesia, o teatro e a prosa. Nascida em Amsterdã, Herzberg começou sua carreira literária na década de 1960, publicando sua primeira coleção de poesia, intitulada *Zeepest* (1963). Além de sua poesia, Herzberg é aclamada por suas peças de teatro, que frequentemente exploram temas sociais e políticos de maneira sensível e perspicaz. Suas peças muitas vezes lidam com questões como identidade, memória e relacionamentos humanos complexos. Algumas de suas obras de teatro mais conhecidas incluem *Leedvermaak* (*Conforto*), *Rijgdraad* (*Fio de Rosca*) e *Simon* (uma peça baseada na vida de seu pai, que morreu em um campo de concentração nazista). Ao longo de sua carreira, Herzberg recebeu vários prêmios e reconhecimentos por seu trabalho, incluindo o Prêmio P.C. Hooft em 1997, um dos mais prestigiados prêmios literários dos Países Baixos.

¹⁴³ Henk van der Meulen (1955-), compositor e pianista holandês. Em 1980 recebeu uma bolsa do Institute for Theatre Research de Amsterdã para estudar teatro musical junto com Judith Herzberg. Isso resultou na ópera de câmara *Merg* (1986). Suas composições incluem: *The tower* (1992) para coro (interpretado pelo New Music Choir), *Tidal gras* (1992), escrito para o conjunto Ives e *Bending the Bone* (1995), escrito para Orchestra De Volharding. *The Story Landscape*, um projeto multimídia de Jeffrey Shaw e Dirk Groeneveld, para o qual Van der Meulen compôs a música, foi publicado em CD-ROM pela De Balie (ISBN 90-6617-290-8). Atualmente van der Meulen é diretor do Conservatório Real de Haia.

De boer [O agricultor], 1980 — Judith Herzberg

A pior é quando tudo permanece como está.

Eu quero e não posso intervir eu quero

Ir para casa, ordenhar as vacas, comer

e esquecer o que vi.

O pior é que

este tumulto, como em uma pintura

que esta queda, de quê?

à noite, agora quase já

me captura numa pose,

meu arado trava

isso fica comigo

eu nunca vou me livrar disso.

O pior mesmo é quando,

for terminada a pintura.¹⁴⁴

De Zeeman [O marinheiro], 1980 — Judith Herzberg

Minha esposa, com os braços levantados,

suas pernas largas, saias sobre saias e exultante

deve estar na ponta do cais!

Perecendo por toda a espera,

seca ela se senta brevemente em seu colchão de palha, seca

e olha para mim.

Às vezes, leva dias até que ela queira se levantar.

Eu lhe dou comida, bebida, figos doces

Eu mesmo tenho meus momentos de raiva

Em seguida, vem o maravilhoso derretimento

então ela começa a se mover novamente – primavera! –

corre, enche os baldes. Oh, Santa Maria, agora ela está muito suave,

descansamos, braços e pernas entrelaçados

¹⁴⁴ Na versão em holandês: Het ergste is als alles blijft zoals het is./ Ik wil en kan niet ingrijpen ik wil/ naar huis, de koeien melken, eten/ en vergeten wat ik zag. Het ergste is/ dat dit tumult, als op een schilderij/ dat deze val, van wat?/ van nacht nu bijna al/ mij in één houding vat/ mijn ploeg loopt vast/ het blijft mij bij/ ik schud het nooit meer af./ Het ergste is als zelfs vergaan/ al stilgeschilderd is.

e eu volto ao mar.¹⁴⁵

De Visser [O pescador], 1980 — Judith Herzberg

Há paixão no meu olhar
 uma vez que eu rejeito em mim
 a escolha e procuro acalmar
 meu olho repousa sobre o flutuar,
 mas é mais do que descanso,
 é como se eu finalmente fosse livre para ficar em um lugar,
 e, assim, enrijece os meus olhos —
 eu não
 mordo a isca — Eu descubro o momento.
 Eu não faço nada para olhar.
 Concentro-me nas ondulações não me impedem de penetrar em profundidade.
 Independentemente do que acima ou abaixo me
 apareça, desaparece, independentemente do que ainda está para acontecer.
 As cores suaves brilhando perto da água
 Eu Já fiz muito
 e olhe lá, o primeiro arco
 ou outro remota imersão.
 O que posso fazer melhor do que nada,
 em seguida, não me mover. Mesmo a menor
 interferência de que um olhar tem irreparavelmente
 de cabeça para baixo e toca no assunto.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Na versão em holandês: Mijn vrouw, die met haar armen hoog,/ haar benen wijd, rok over rok en juichend/ op het uiteinde van de pier zou moeten staan!/ Door al het wachten is het juichen haar vergaan,/ droog zit ze op haar strozak straks, droog/ kijkt ze me aan./ Soms duurt het dagen voor ze op wil staan./ Ik geef haar eten, drinken, zoete vijgen/ mijn eigen hevigheden houd ik in./ Dan komt het wonderbaarlijk smelten/ dan gaat zij weer bewegen – lente! –/ rennen, vult zij de emmers. / O Heilige Maria, juist is zij zacht, juist/ rusten wij, armen en benen om elkaar/ vaar ik weer uit.

¹⁴⁶ Na versão em holandês: Er is verslaving in mijn staren/ zodra ik uitgooi komt in mij/ het woelen en het zoeken tot bedaren/ mijn oog rust op de dobber, maar het is meer/ dan rusten, het is alsof ik eindelijk/ vrij ben op één plek te blijven, / en zo verstijft mijn blik - ik wacht niet/ op het bijten van een vis - ik lijm/ het ogenblik. Ik hoef niets hoef niet/ te kijken. Bepaal mij tot de rimpelingen/ bemoei mij niet in diepte door te dringen. / Los van wat boven of wat onder mij/ verschijnt, verdwijnt, los van wat was/ en los van wat nog te gebeuren staat ./ De gladde kleuren die het vlakbij water glanst/ zijn mij al veel te veel gebeuren/ en kijk daar komt de eerste ring/ van één of ander verre dompeling./ Wat kan ik beter doen dan niets,/ dan niet bewegen. Zelfs het geringste/ opslaan van een oog haalt onherstelbaar/ overhoop en brengt te weeg en brengt te weeg.

Ainda mais claramente do que Willy Spillebeen, Herzberg dá voz às figuras da pintura. Elas expressam sua relação com o evento da queda de Ícaro. O pescador é alguém que limita deliberadamente o seu campo de visão, sabendo que isso servirá melhor à sua tranquilidade. Ele observa o acidente de Ícaro apenas como um “anel de alguma imersão distante” e tira a conclusão disso (“O que posso fazer melhor do que nada,/ então não se mova. Mesmo a menor coisa/ salvar um olho tira irreparavelmente/ chateado e provocar e provocar”).

Fica a impressão, não contestada por nenhum poeta, de que a pintura de Brueghel mostra como nada, nem ninguém no mundo participa da queda de Ícaro. Tanto no poema de W.H.Auden, como no de Willy Spillebeen e também no de Judith Herzberg a queda de Ícaro é mencionada apenas indiretamente e como uma imagem. É uma “imersão distante” ou, como no poema *De Boer* (“neste outono, de quê?”).

Dos três – pescador, agricultor e marinheiro – o marinheiro é o que menos tem envolvimento durante a queda de Ícaro — esse poema não é realmente sobre Ícaro, sua queda não aparece nele, nem mesmo escondida, e poderíamos supor que através desses versos Herzberg o libertou completamente do evento do qual ele se tornou parte, através da pintura de Brueghel.

Enquanto o marinheiro é completamente indiferente, porque simplesmente não tem conhecimento do que aconteceu, o agricultor sabe que foi pintado. Ele testemunhou algo terrível e soube que não pode fazer nada a respeito. A partir desse momento ele convive, “como numa pintura”, com “este outono”. O agricultor dá-lhe as costas, mas permanece, durante mais de quatro séculos, ligado a uma experiência da qual preferia livrar-se. A queda determina a sua existência, o que ele não consegue esquecer fica sempre com ele e a pintura de Brueghel é, para o espectador, a mais bela representação disso. Este agricultor, lavrando ali a paisagem junto ao mar em que cai Ícaro, nunca mais sairá dali. Ele está parado, sua vida foi perturbada por um

acontecimento que, mesmo que ele tenha tentado se afastar, carrega-o consigo para sempre. O agricultor de Herzberg fala a partir de uma pintura, sobre essa mesma pintura. O antigo desejo de uma “imagem falante”, que deu origem a inúmeros poemas em que se dá a palavra a personagens pintadas, cumpriu-se aqui de uma forma muito especial. Porque o agricultor não só pode falar, como também nos diz que é feito de tinta. Heffernan (1993, p.135) considera que a produção de poesia efrástica tornou-se "nothing less than a boom" a partir da segunda metade do século XX:

Uma coleção completa de poemas do final do século XX sobre pinturas ocuparia pelo menos vários volumes, mas uma rápida olhada em antologias recentes – e listas publicadas – ajuda a mostrar por que o compilador de uma dessas listas deveria usar a palavra “explosão” para denotar a multiplicidade de poemas contemporâneos sobre obras de artes visuais (...). Em 1973, Gisbert Kranz publicou *Das Bildgedicht in Europa*, que inclui uma lista de oitenta páginas (121-200) de poemas efrásticos europeus. Em 1978, Eugene Huddleston e Douglas Noverr publicaram uma lista de mais de oitocentos poemas americanos que poderiam estar ligados de alguma forma às artes visuais, incluindo mais de cem poemas sobre pinturas específicas escritas nos últimos quarenta anos. Seis anos depois veio *The Poet Dreaming in the Artist's House*, uma coleção de oitenta poemas contemporâneos em inglês sobre artes visuais. Em 1986, três coleções de poemas britânicos contemporâneos sobre artes visuais surgiram na Inglaterra - duas da Tate Gallery (...) e um terceiro em uma edição especial da *Word & book of essays on visual art Image* Dois anos depois, JD McClatchy publicado por poetas do século XX. E no ano seguinte, Beverly Long e Timothy Cage publicaram uma bibliografia de mais de uma centena de poemas americanos contemporâneos que representam pinturas identificáveis.¹⁴⁷

¹⁴⁷ No original em inglês: 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 poems²³ ... 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.

Em "De boer", o eu lírico expressa um desejo desesperado de escapar da cena trágica que presencia, refletindo a indiferença e a impotência retratadas na pintura. A dificuldade em intervir e a necessidade de retornar à rotina diária ("Ir para casa, ordenhar as vacas, comer e esquecer o que vi") ecoam a resignação do lavrador de Brueghel, que continua a arar, alheio à queda de Ícaro. A textura emocional do poema – a sensação de estar preso à tragédia com o "arado travado" – destaca o impacto duradouro da visão perturbadora, semelhante à forma como Brueghel nos obriga a notar a tragédia de Ícaro apenas como um detalhe na vasta cena pastoral.

Em "De Zeeman", Herzberg foca na vida do marinheiro e na espera de sua esposa, capturando a transitoriedade e a fragilidade das emoções humanas. A pintura de Brueghel, que retrata a vida cotidiana com Ícaro caindo ao fundo, reflete a separação e a reunião cíclica entre o marinheiro e sua esposa. As cores suaves e naturais de Brueghel é contrastada com a descrição vívida da esposa do marinheiro, exultante à beira do cais. A relação entre o marinheiro e sua esposa, marcada por momentos de espera e reencontro, espelha a dinâmica visual da pintura, onde as figuras humanas continuam com suas atividades, indiferentes à tragédia ao fundo. A renovação e o "derretimento maravilhoso" que levam a esposa a se mover novamente simbolizam a primavera e a renovação, refletindo a iluminação e a continuidade da vida presente na pintura de Brueghel.

"De Visser" explora a introspecção do pescador, cuja paixão pelo mar e pela observação tranquila contrasta com a ação frenética e o drama da queda de Ícaro na pintura de Brueghel. O pescador encontra paz e liberdade na contemplação, rejeitando a agitação ao seu redor. A textura rica e detalhada da pintura de Brueghel, que capta a vida cotidiana com precisão, é refletida na meditação do pescador sobre a "paixão no meu olhar" e a calma que encontra ao observar o mar. As "cores suaves brilhando perto da água" evocam a paleta natural de Brueghel, que captura a beleza e a

serenidade da paisagem. A iluminação difusa da pintura, que acentua a indiferença dos personagens em relação à queda de Ícaro, é refletida na descrição do pescador que encontra paz na observação passiva, ignorando as perturbações acima e abaixo da superfície.

Nesses três poemas de Judith Herzberg utilizamos algumas estratégias de tradução apontadas por Barbosa (1990), dentre elas a *transposição* observada nos versos "Ik wil en kan niet ingrijpen ik wil" para "Eu quero e não posso intervir eu quero" em *De boer* (O agricultor) em que houve necessidade de se ajustar para fluir melhor em português, mas sem alterar a mensagem original. Da mesma forma, "mijn ploeg loopt vast" foi traduzido como "meu arado trava", mantendo o significado, mas ajustando a ordem e a construção para um português. Similarmente, "op het uiteinde van de pier" é traduzido como "na ponta do cais" e "zodra ik uitgooi komt in mij" é traduzido como "assim que lanço a linha, dentro de mim" em *De Visser* (O pescador), onde a estrutura gramatical foi ajustada para manter a fluência e a naturalidade em português. De forma semelhante, no mesmo poema, "het woelen en het zoeken tot bedaren" foi traduzido como "o agitar e a busca se acalmam", mantendo o sentido original, mas ajustando para maior compreensão.

E a *modulação*, que foi utilizada de forma sutil. Por exemplo, em "van nacht nu bijna al" foi traduzido como "da noite agora quase já" em *De boer* (O agricultor), adaptando a expressão para um ponto de vista que fizesse sentido na estrutura do português. Em seguida, em "mijn eigen hevigheden houd ik in" traduzida como "Eu mesmo tenho meus momentos de raiva" em *De Zeeman* (O marinheiro) teve a construção ligeiramente ajustada para melhor expressão em português, mantendo o sentido do verso original. Além disso, em "bepaal mij tot de rimpelingen", traduzido como "concentro-me nas ondulações" em *De Visser* (O pescador), a construção sintática foi adaptada para melhor expressar a ideia no português, mantendo o

significado do poema original.

Nessa extensa lista de poemas eufrásticos, Gisbert Kranz¹⁴⁸ incluiria a sua própria transposição da pintura de Pieter Brueghel:

Bruegel, 1981 — Gisbert Kranz

As pernas debatendo-se bem à direita, ainda visíveis apenas no cartão postal.

Mas o morto de cabeça para baixo no arbusto escuro¹⁴⁹,

bem à esquerda, só é reconhecido no original.

Dédalo?

O cadáver do provérbio?

Certamente apenas isso:

Quer alguém esteja arando ou voando - a morte,

mesmo não vista, está sempre presente.¹⁵⁰

Intitulado *Bruegel* (grafado sem a consoante “h”), o pequeno poema descritivo de Kranz consegue apresentar em seus versos diversos elementos da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), de Brueghel: no primeiro verso temos a figura de Ícaro, afogando-se, com as pernas debatendo-se para fora da água, e vemos, também, o já reconhecido cadáver escondido nos arbustos.

De certa maneira, Kranz acaba por criar uma interpretação bastante pessoal do poema quando pensamos na realização do poema em relação à transposição. O poeta dá espaço à ironia (“As pernas debatendo-se bem à direita, ainda visíveis apenas no cartão postal.”), e a alguns acréscimos, como no último verso, em um tom didático-moralista (“Quer alguém esteja arando ou voando - a morte, mesmo não vista,

¹⁴⁸ Gisbert Kranz(1921-2009), também conhecido pelo pseudônimo literário de Kris Tanzberg, foi um escritor alemão, estudioso literário, biógrafo, educador e teólogo católico romano. Estudou teologia católica em Paderborn (1939) e Bonn (1940/41), além de Alemão, Inglês, Teologia e História. Em 1983 fundou a Sociedade Inklings de Literatura e Estética, da qual foi presidente até 1993.

¹⁴⁹ Esse verso refere-se a peculiar imagem no quadro *Paisagem com a queda de Ícaro* (1560), de Pieter Brueghel. Nela, à esquerda do quadro, há a representação de um cadáver em meio aos arbustos, como uma forma de retomar a máxima de que “nenhum arado para, se um homem morre.”

¹⁵⁰ Na versão em alemão: Die strampelnden Beine ganz rechts auf Postkartendruck noch eben sichtbar.// Aber der Tote kopfunten im dunklen Busch ganz links erst am Original zu erkennen.// Dädalus?// Die Sprichwortleiche?// Sicher nur dies:// Ob einer pflügt oder fliegt - der Tod, auch ungesehen, ist immer dabei.

está sempre presente”), que encapsula o tema central do poema, destacando a inevitabilidade da morte e sua presença constante, independentemente das atividades ou circunstâncias humanas.

Kranz destaca aspectos específicos da pintura e oferece uma reflexão sobre a presença constante da morte, mesmo quando não é imediatamente visível.

A pintura de Brueghel utiliza tinta a óleo sobre tela, uma técnica que permite uma rica profundidade de cor e detalhamento. As texturas e traços na pintura são evidentes, com pinceladas que criam uma sensação de movimento e vida na paisagem pastoral. A obra utiliza uma cores que sugerem tranquilidade. O poema de Kranz, por outro lado, utiliza a materialidade das palavras para criar imagens vívidas na mente do leitor. A linguagem é concisa e evocativa, permitindo que o leitor visualize a cena com clareza. Kranz utiliza a descrição e a metáfora para captar a materialidade da pintura, ao mesmo tempo em que oferece uma interpretação pessoal do seu significado.

Na pintura, as cores são aplicadas de forma a criar uma sensação de continuidade e tranquilidade. No poema, Kranz não detalha as cores diretamente, mas a referência às "pernas debatendo-se" e ao cadáver no "arbusto escuro" sugere um contraste entre a vitalidade e a escuridão, refletindo a transitoriedade da vida e a presença da morte. A densidade dos traços na pintura de Brueghel é rica e detalhada, especialmente na representação do campo e das figuras humanas. O arado do camponês, o pastor e suas ovelhas, e o pescador próximo ao mar são todos representados com um nível de detalhe primoroso. Kranz capta essa densidade ao mencionar "as pernas debatendo-se" e o "morto de cabeça para baixo", oferecendo uma imagem nítida e detalhada que ecoa a precisão de Brueghel.

A iluminação na pintura de Brueghel cria uma atmosfera de tranquilidade pastoral que contrasta com a tragédia de Ícaro. A luz do sol refletida na água do mar

é um ponto de destaque, enquanto o resto da cena é banhado em uma luz suave. Kranz capta essa atmosfera ao mencionar a visibilidade das "pernas debatendo-se" no cartão postal.

A principal semelhança entre o poema e a pintura é a forma como ambos tratam a presença da morte de maneira sutil e indireta. Em "Paisagem com a Queda de Ícaro", a morte de Ícaro é apenas um detalhe em uma cena maior de vida cotidiana. Kranz ecoa isso ao destacar como a morte está presente, mesmo que "não vista", tanto para quem está "arando" quanto para quem está "voando". A diferença principal está na materialidade: enquanto Brueghel usa cores e traços para criar uma sensação visual de tranquilidade interrompida, Kranz utiliza palavras para evocar imagens e reflexões sobre a inevitabilidade da morte.

Kranz, ao focar em detalhes específicos da pintura, convida o leitor a considerar como a morte permeia até os momentos mais comuns da vida, refletindo a visão de Brueghel de uma humanidade que continua suas atividades cotidianas alheia às tragédias ao seu redor.

Quanto à tradução, utilizamo-nos da *transposição* em " Die strampelnden Beine ganz rechts auf Postkartendruck noch eben sichtbar" para "As pernas debatendo-se bem à direita, ainda visíveis apenas no cartão postal ", onde a estrutura gramatical foi ajustada para o português. Da mesma forma, em "Aber der Tote kopfunten im dunklen Busch ganz links erst am Original zu erkennen", traduzido como "Mas o corpo morto de cabeça para baixo no arbusto escuro à esquerda só pode ser reconhecido no original", mantivemos o significado original, mas ajustando a ordem e a construção para um português.

A *modulação* foi necessária em "Die Sprichwortleiche", traduzido como "O cadáver proverbial", adaptando a expressão para um ponto de vista que fizesse sentido no português, mantendo o sentido original. Em "Ob einer pflügt oder fliegt -

der Tod, auch ungesehen, ist immer dabei" traduzido como "Quer alguém esteja arando ou voando — a morte, mesmo não vista, está sempre presente", a construção foi ajustada ligeiramente para melhor expressar a ideia no português, mantendo o significado.

Por fim, a *equivalência* foi aplicada na tradução de "Dädalus" para "Dédalo", tendo nome próprio mantido, respeitando a referência cultural do texto original.

Também Tuvia Rivner¹⁵¹, poeta israelense que escreveu em hebraico e alemão e, tradutor de poemas em ambos os idiomas, tratou do tema da queda de Ícaro. Em seu poema *The Fall* (1982), Rivner aborda duas pinturas que têm a queda de Ícaro como tema, sendo a primeira *A queda de Ícaro* (1975), de Marc Chagall, e a segunda *Paisagem com a queda de Ícaro* (1558), de Pieter Brueghel:

The Fall [A queda], 1982 — Tuvia Rivner

Em Chagall dos altos céus

Ele cai.

Suas asas como chamas escuras

Eriçando para fora de suas costas em vão.

Ele é como um embrião que caiu de um ventre.

Quão rápido

Tudo passa por ele, tornando-se ar, rapidamente

Aqueles anões, toda a cidadezinha

Que se reuniram para o show, Medo

Deixou um espaço vazio no centro,

Braços estendidos, mulheres dando à luz, outros

Asfixiando com riso – já enorme e cego como uma nuvem

Encobre a sua vida que por um breve momento ainda

No alto, um sinal estranho,

¹⁵¹ Tuvia Rivner (1924-2019) foi professor emérito de literatura alemã e comparada na Universidade de Haifa e no Oranim College. Laureado com vários prêmios literários em Israel, Alemanha e Áustria, foi homenageado com o Prêmio de Poesia de Israel em 2008 – o maior concedido pelo Estado de Israel. O júri que concedeu o prêmio descreveu Riebner como "um dos mais importantes poetas hebreus", e sua poesia como "contida, polida e intelectual... nutrida pelos antigos estratos da poesia hebraica e pelo melhor da tradição da poesia da Europa Central" (Disponível em: < <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2008-02-26/ty-article/israel-prize-for-literature-awarded-to-ida-fink-tuvya-riebner-and-nili-mirsky/0000017f-efb1-df98-a5ff-efbd73c10000>>. Acesso em 22 abr 2024).

Vagueia perdido no labirinto de sua queda.
 Não é o mesmo em Breughel. Aqui
 Apenas uma pequena perna ainda sobressai para cima
 Enquanto a segunda já é lavada por ondas pequenas.
 Um pescador está ocupado com sua rede.
 Um navio está navegando com suas velas grandes.
 Um fazendeiro continua a arar,
 pois não se deve evitar a tristeza da terra e do trabalho do dia.
 Ícaro? quem?
 O sol já se põe. A escuridão está próxima.¹⁵²

Na primeira parte do poema (versos 1 ao 15) temos uma descrição pictórica do seguinte quadro de Marc Chagall:



Fig. 10 – Fonte: Marc Chagall. *The fall of Icarus*. 1975. Óleo sobre tela - 213 x 198 cm. Centro Georges Pompidou (Paris, França).

¹⁵² Na versão em inglês: In Chagall from the high heavens/ He falls. His wings like dark flames/ Bristling out of his back to no avail./ He is like an embryo dropped from a womb./ How fast/ Everything moves past him, becoming air, swiftly/ Those dwarfs, the whole shtetl/ That gathered for the show, Fear/ Left an empty space at the center,/ Outstretched arms, women giving birth, others/ Chocking with laughter – already huge and blind like a cloud/ Shroud his life that for a brief moment still/ High above, a strange sign,/ Wanders lost in the labyrinth of his fall./ It is not the same in Breughel. Here/ Only a tiny leg still protrudes upwards/ While the second is already washed by small waves./ A fisherman is busy with his net./ A ship is sailing with its big sails./ A farmer keeps plowing, for one should not evade/ The sadness of the earth and of the day's toil./ Icarus? who?/ The sun already sets. Darkness is near.

Ribeiro (2017) aponta que nessa pintura

há uma grande variedade de cores (com predominância de tons vermelhos, azuis e amarelos) e de formato das figuras, num tom mais alegre. Porém, Chagall apresenta uma percepção de que ainda se trata de uma história trágica. O ar do nosso herói é de consternação, suas mãos desejam proteger (o exato oposto dos punhos na pintura de Chini). Ícaro aparenta estar caindo sobre um campo, em nosso mundo contemporâneo, ao contrário do relatado em Ovídio, em que o jovem rapaz cai no mar. Porém, assim como em Ovídio, o Ícaro de Chagal tem sua queda observada por uma grande multidão de pessoas, que assistem a sua queda, expressando certa consternação pelo infortúnio do jovem, que ocupa o centro geométrico do quadro. À esquerda observamos o sol, seu alçó que, difusamente, brilha no horizonte. (RIBEIRO, 2017, p.72)

Assim como Ribeiro (2017), o poeta parece ter a mesma impressão sobre a pintura, descrevendo-a com uma interessante gama de detalhes: “Suas asas como chamas escuras”/ toda a cidadezinha/ Que se reuniram para o show,/ Medo Deixou um espaço vazio no centro,/ No alto, um sinal estranho, Vagueia perdido no labirinto de sua queda”).

Já na segunda parte do poema (versos 16 ao 24) a atenção recai sobre a famosa pintura de Brueghel (“Não é o mesmo em Breughel. Aqui/ Apenas uma pequena perna ainda sobressai para cima/ Enquanto a segunda já é lavada por ondas pequenas./ Um pescador está ocupado com sua rede./ Um navio está navegando com suas velas grandes./ Um fazendeiro continua a arar,/ pois não se deve evitar a tristeza da terra e do trabalho do dia./ Ícaro? quem?/ O sol já se põe. A escuridão está próxima”).

Nessa segunda parte há uma interpretação, segundo os critérios estabelecidos por Kranz (1981), pois o poeta acrescenta detalhes a já conhecida pintura. Quanto ao seu objetivo, acreditamos se tratar de um poema didático-

moralista, conforme indicam os versos (“Um fazendeiro continua a arar,/ pois não se deve evitar a tristeza da terra e do trabalho do dia”) — uma quase referência ao antigo provérbio que fala do trabalho sempre continuar, apesar dos infortúnios.

Em seu poema, Ruvner une a visão artística de dois mestres pintores, dialogando o moderno e o contemporâneo com a antiguidade e o prestígio ao retratar a queda de Ícaro. O poema oferece uma visão poética e comparativa da figura mitológica de Ícaro, evocando imagens tanto da obra de Marc Chagall quanto da pintura "Paisagem com a Queda de Ícaro" de Pieter Brueghel.

O poema emprega a materialidade das palavras para criar imagens mentais vívidas. A linguagem poética é evocativa, permitindo ao leitor visualizar a cena com clareza. As descrições do "embrião que caiu de um ventre" e das "asas como chamas escuras" oferecem uma interpretação visceral e emocional da queda de Ícaro, contrastando com a abordagem mais sutil e detalhada de Brueghel. As "chamas escuras" das asas de Ícaro sugerem uma tonalidade mais sombria e dramática em relação à pintura, evocando uma sensação de desespero e perda.

Em Brueghel é notável como os detalhes ricos capturam a textura do campo e as figuras humanas. Cada elemento da pintura é cuidadosamente elaborado para criar uma sensação de continuidade. No poema, essa densidade é expressa através da linguagem rica e imagética, que recria a cena com uma profundidade emocional que complementa a precisão visual de Brueghel.

Brueghel utiliza a composição espacial para guiar o olhar do espectador através da cena, no poema reflete-se essa composição ao mover-se entre a visão ampla da cidade e os detalhes específicos da queda de Ícaro, criando uma narrativa visual que espelha a complexidade espacial de Brueghel.

Enquanto a iluminação na pintura de Brueghel cria uma atmosfera de tranquilidade, em contraste com a tragédia de Ícaro, no poema, a "nuvem enorme e

cega" sugere uma escuridão iminente, contrastando com a luz que ainda ilumina a cena na pintura. A referência ao pôr do sol e à escuridão próxima reforça a transitoriedade da luz e da vida, alinhando-se com a atmosfera melancólica da pintura.

A principal aproximação entre o poema e a pintura é a maneira como ambos tratam a indiferença da vida cotidiana em face da tragédia individual. Em "Paisagem com a Queda de Ícaro", a queda de Ícaro é um detalhe quase imperceptível em uma cena de vida contínua. O poema reflete isso ao destacar a figura de Ícaro caindo, enquanto o fazendeiro continua a arar e o pescador se ocupa com sua rede. No entanto, o poema também evoca uma sensação de desespero e urgência que não é tão evidente na pintura, sugerindo uma interpretação mais emocional e intensa da queda.

Tanto Brueghel quanto o poeta estão comentando sobre a transitoriedade da vida e a indiferença da humanidade em relação ao sofrimento individual. A pintura e o poema juntos oferecem uma meditação sobre a inevitabilidade da morte e a continuidade da vida, independentemente dos dramas individuais. O poema, ao focar em detalhes específicos e em uma narrativa emocional, convida o leitor a considerar a profundidade da tragédia de Ícaro, enquanto a pintura de Brueghel destaca a indiferença e a serenidade da vida cotidiana ao redor.

A *transposição* é evidente na tradução de "He falls. His wings like dark flames/ Bristling out of his back to no avail" para "Ele cai. Suas asas como chamas escuras/ Arremessando de suas costas sem sucesso", onde a estrutura gramatical e a ordem das palavras foram ajustadas para o português. Outro exemplo é "He is like an embryo dropped from a womb" traduzido como "Ele é como um embrião lançado de um ventre", mantendo o significado original, mas com uma construção que soa mais natural em português.

A *modulação* foi, também, utilizada em várias passagens, como em

"Everything moves past him, becoming air, swiftly", traduzido como "Tudo passa por ele, tornando-se ar, rapidamente", onde a expressão é adaptada para manter o ritmo e a fluidez em português. Além disso, "Fear/ Left an empty space at the center" foi traduzido como "O medo/ Deixou um espaço vazio no centro", ajustando ligeiramente a construção para uma expressão mais adequada em português.

Ainda a *equivalência* foi aplicada na tradução de expressões idiomáticas e culturais, como "A farmer keeps plowing, for one should not evade/ The sadness of the earth and of the day's toil" que precisou ser traduzida como "Um agricultor continua arando, pois não se deve evitar/ A tristeza da terra e do trabalho do dia", mantendo a equivalência semântica e cultural.

Houve a necessidade de reconstrução de períodos para manter o ritmo e a coesão, como em "It is not the same in Breughel. Here/ Only a tiny leg still protrudes upwards/ While the second is already washed by small waves" que foi traduzido como "Não é o mesmo em Breughel. Aqui/ Apenas uma perna minúscula ainda se projeta para cima/ Enquanto a segunda já é lavada por pequenas ondas", ajustando, dessa forma, a estrutura para uma leitura mais natural.

A *compensação* foi utilizada também, como na tradução de "Chocking with laughter – already huge and blind like a cloud" para "Engasgando de riso – já enormes e cegas como uma nuvem", onde a tradução mantém visual da expressão original.

De outra forma, também bastante inovadora, em seu *poema Landschap met de val van Icarus* (1983) o poeta holandês Robert Anker¹⁵³ parece dar uma continuação aos três poemas anteriores (ver p.196, nesta pesquisa) de Judith Herzberg. Depois do agricultor, do marinheiro e do pescador, fala a quarta testemunha

¹⁵³ Robert Anker (1946-2017) fez sua estreia como poeta em 1979 com *Waar ik nog ben* (Onde ainda estou). Com *From the Balcony* (Da varanda, 1983) sua poesia torna-se mais universal, voltando-se para problemas sociais, assim como em *De broekbewapperde mens* (O homem com as calças arregaçadas, 2002). Suas obras foram muito laureadas, como o Prêmio Libris de Literatura, o Prêmio F. Bordewijk (ambos em prosa), o Prêmio Jan Campert e o Prêmio Herman Gorter (ambos de poesia).

possível, o pastor:

***Landschap met de val van Icarus* [Paisagem com a queda de Ícaro], 1983 — Robert Anker**

Por séculos houve silêncio, como num mosteiro,
 mas o agricultor agora está à frente
 alheio ao nosso pensamento, a nossa vontade.
 Eu olho para cima, não sei,
 apoiado sobre o meu cajado como se estivesse perdendo algo,
 então faço carinho na cabeça do meu cachorro.¹⁵⁴

Landschap met de val van Icarus, presente em *From the Balcony* (1983) transpõe a pintura de Brueghel com um tom reflexivo, e logo no primeiro verso temos uma comparação (“Por séculos houve silêncio, como num mosteiro”), demonstrando que antes da queda havia somente a calma, a vida cotidiana do trabalho braçal, o agricultor faz o seu trabalho, alheio ao que ocorre no céu (“alheio ao nosso pensamento, a nossa vontade”). Entretanto, o novo personagem, o pastor de ovelhas olha para cima, incrédulo, de certa forma confuso com o que vê — seria Ícaro caindo para a morte? — assim, apoia-se em seu cajado, com o qual conduz seu rebanho, retomando seus afazeres, acalmando seu fiel cão pastor, que possivelmente se alarmara com a cena que presenciaram.

Considerando os aspectos teóricos que explicam a éfrase, quanto ao objetivo do poema, consideramos que os versos de Anker são descritivos, e quanto a sua realização são, de certa maneira, uma livre interpretação sobre a pintura de Brueghel, pois Anker reinterpreta a pintura, acrescentando detalhes e comentários que nela não são representados pictoricamente.

O poema, utilizando a materialidade das palavras, cria imagens mentais que

¹⁵⁴ Na versão em holandês: Eeuwen was het stil, als in een klooster,/ maar de boer staat nu voorop/ los van ons denken, onze wil./ Ik kijk omhoog, ik weet het niet,/ leun op mijn stok of ik iets mis, /krab dan mijn hond eens op zijn kop.

evocam a serenidade e a indiferença da cena pastoral da pintura de Brueghel. As cores são implícitas através dos versos, mas a serenidade é capturada através da linguagem calma e descritiva, como no verso "faço carinho na cabeça do meu cachorro", sugerindo um ambiente de paz e rotina.

A densidade dos traços na pintura de Brueghel é evidente: cada elemento da cena é elaborado com precisão, criando uma sensação de realidade contínua. O poema, por sua vez, apresenta uma densidade emocional, onde cada verso contribui para a construção de uma atmosfera introspectiva e reflexiva, como quando o eu lírico menciona estar "apoiado sobre o meu cajado como se estivesse perdendo algo".

No poema, a composição é mais linear do que na pintura, focando-se no agricultor e sua interação com o ambiente, sugerindo uma continuidade visual e emocional que espelha a pintura. A luz é implícita, sugerida pela serenidade das ações descritas. A tranquilidade é destacada pelo silêncio "como num mosteiro" e pelo gesto carinhoso do agricultor com seu cachorro, reforçando a continuidade da vida cotidiana mesmo diante de eventos extraordinários.

Nesta pequena, porém trabalhosa tradução, nos valem de algumas estratégias anteriormente empregadas nesta pesquisa, como a *transposição* em "Eeuwen was het stil, als in een klooster" para "Séculos foi silencioso, como em um mosteiro"., em que a estrutura da frase foi ajustada para se adequar à sintaxe do português. Outro exemplo é "los van ons denken, onze wil" traduzido como "alheio aos nossos pensamentos, nossa vontade", onde a construção foi adaptada para "soar" melhor em português, mantendo o significado próximo ao original. A equivalência vocabular foi aplicada na tradução de expressões culturais, como "depois coço a cabeça do meu cachorro" (krab dan mijn hond eens op zijn kop), mantendo a equivalência semântica, buscando que o texto fosse compreensível para o leitor em português.

E também a reconstrução de períodos foi utilizada para manter o ritmo e a coesão, como em "mas agora o agricultor está na frente/ alheio aos nossos pensamentos, nossa vontade" (maar de boer staat nu voorop/ los van ons denken, onze wil), ajustando a estrutura para uma leitura mais natural em português.

Já em 1987, o compositor e poeta alemão Wolf Biermann¹⁵⁵ publicou seu segundo¹⁵⁶ poema sobre a queda de Ícaro: *Der Sturz des Dädalus*. Nele, o artista procura transpor a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel, em forma de versos. A inovação aparece já no título: Ícaro não está em destaque, mas sim, seu pai, Dédalo — aquele que conseguiu voar, mas que ficou esquecido com o passar dos tempos:

Der Sturz des Dädalus [A queda de Dédalo], 1987 — Wolf Biermann

A principal catástrofe no entanto - a atração! –
o Ícaro em queda, se torna na obra do velho Brueghel o detalhe
mais insignificante. E é justamente essa ousadia do
pintor que nos encanta e torna a imagem tão famosa.
Ninguém aqui presta atenção à queda de Ícaro. Mesmo o
observador da pintura só percebe à segunda vista
na parte inferior direita da imagem as pernas nuas... sim,
é ele! Ícaro, exatamente quando ele afunda. Isso é o que
eu chamo de realismo na arte. E isso eu chamo de nobre e
verdadeira imaginação do artista, ele mostra o

¹⁵⁵ Wolf Biermann (1936-), cantor, compositor e poeta alemão conhecido por suas músicas e poesias politicamente engajadas. Começou a escrever poesia na adolescência e mais tarde se envolveu com o movimento literário alemão conhecido como "Grupo 47". Ganhou destaque na cena literária alemã na década de 1960, quando suas músicas e poemas começaram a atrair atenção pela sua crítica ao regime comunista da Alemanha Oriental.

¹⁵⁶O primeiro poema sobre a queda de Ícaro, de Wolf Biermann, foi publicado em 1978 com o título de *Preußischer Ikarus* (Ícaro prussiano, ver Apêndice D: Ícaro no pós-guerra, nesta pesquisa) como reação a sua expatriação da Alemanha Oriental.

fantástica realidade: Ninguém se importa muito.

Nenhum arado para por causa de um moribundo.

Isso era um provérbio popular na Alemanha por volta de 1600.

Tudo é superado pelo cotidiano poderoso. E

Insignificante é o grande feito do herói mítico.¹⁵⁷

Biermann crítica à percepção convencional da obra de arte questionando a visão convencional da pintura de Brueghel, sugerindo que a verdadeira atração da obra não é o que a tradição espera, ou seja, o protagonista da tragédia, Ícaro. Em vez disso, ele argumenta que é a "frechheit des Malers" (ousadia do pintor) em tornar Ícaro uma figura secundária, o que torna a obra tão famosa.

O poeta chama a atenção para o que ele vê como um tipo de realismo na arte de Brueghel. Biermann argumenta que a verdadeira genialidade do artista está em sua capacidade de representar a vida cotidiana de forma vívida e autêntica. Neste contexto, a falta de atenção para com Ícaro representa uma forma de realismo, onde a tragédia individual é subsumida pelo fluxo da vida diária.

O poema também aborda a indiferença humana diante do sofrimento alheio. Biermann sugere que o popular provérbio "Nenhum arado para por causa de um moribundo" (Kein Pflug bleibt stehn einem Sterbenden zulieb), é uma expressão do fato de que as preocupações cotidianas muitas vezes eclipsam os eventos trágicos. Ele parece sugerir que isso também se aplica à obra de arte de Brueghel e à maneira

¹⁵⁷ Na versão em alemão: Die katastrophale Hauptsache aber – die Attraktion! –/ der stürzende Ikarus, avanciert beim älteren Brueghel zur/ wichtigsten Nebensache. Und eben diese Frechheit des/ Malers entzückt uns und macht uns das Bild so berühmt./ Kein Mensch beachtet hier den Sturz des Ikarus. Auch der/ Betrachter des Bildes entdeckt erst beim zweiten Hinsehn/ rechts unten am Bildrand die nackten Beine... ja, das/ isser! Ikarus, grad wie er versinkt. Sowas nenn ich/ Realismus in der Kunst. Und das nenne ich nobel und/ wirkliche Phantasie des Künstlers, er zeigt die/ phantastische Wirklichkeit: Kein Aas kümmert sich groß. / Kein Pflug bleibt stehn/ einem Sterbenden zulieb/ Das war um 1600 in Deutschland ein populäres/ Sprichwort. Alles übertrumpfend der gewaltige Alltag. Und/ kleinklein die große Nummer des mythischen Helden.

como as pessoas a percebem.

Por fim, o poema levanta questões mais amplas sobre a natureza da arte e seu propósito na sociedade. Ao desafiar as expectativas do público em relação à pintura de Brueghel, Biermann nos convida a repensar o que valorizamos na arte e por quê. Ele sugere que a verdadeira nobreza e imaginação do artista residem em sua capacidade de retratar a realidade de maneira única e provocativa.

Biermann não apenas recria a cena representada na pintura, mas também oferece sua própria interpretação e crítica da obra de arte.

A éfrase aqui não se limita a uma simples descrição visual, mas também inclui uma análise crítica e reflexiva sobre o significado da obra de arte e seu impacto na percepção do espectador. Biermann usa a pintura de Brueghel como ponto de partida para explorar questões mais amplas sobre realismo, indiferença humana e a natureza da arte. Ele transforma a imagem visual em uma expressão poética que vai além da simples representação visual, incorporando sua própria voz e perspectiva sobre o assunto retratado. Assim, a éfrase nesse poema serve não apenas para descrever a pintura, mas também para enriquecer seu significado e provocar uma reflexão mais profunda sobre temas universais.

Em seu poema, Biermann emprega uma linguagem que evoca o realismo e a crueza da situação, destacando como a queda de Ícaro se perde na paisagem cotidiana. Enquanto a composição espacial da pintura de Brueghel guia o olhar do espectador, eventualmente revelando Ícaro em seu momento final. Biermann comenta sobre como Ícaro é percebido apenas à segunda vista na pintura, refletindo a indiferença inicial dos observadores à tragédia.

A iluminação difusa na pintura de Brueghel contribui para a atmosfera serena da paisagem, enquanto o poema de Biermann destaca a falta de atenção e o contraste entre a grandeza mítica de Ícaro e sua insignificância prática na vida das pessoas.

Ambos, poema e pintura, abordam a indiferença humana diante da tragédia de Ícaro. No entanto, enquanto a pintura revela essa indiferença através de uma representação visual sutil, o poema a expressa de maneira explícita e direta através da linguagem poética e da reflexão sobre o realismo na arte.

Na tradução do poema em alemão para o português utilizamos diversas estratégias para preservar o significado e o estilo original. Através da equivalência a expressão "A principal catástrofe, no entanto – a atração!" captura a expressão alemã "Die katastrophale Hauptsache aber – die Attraktion!". Através da *transposição cultural* adaptamos para "E é exatamente essa ousadia do/ pintor que nos encanta e torna a pintura tão famosa" a expressão "Und eben diese Frechheit des/ Malers entzückt uns und macht uns das Bild so berühmt", buscando garantir uma construção natural em português sem perder o sentido original.

Servimo-nos da modulação na tradução de "Ninguém presta atenção aqui na queda de Ícaro" de "Kein Mensch beachtet hier den Sturz des Ikarus", ajustando a perspectiva para a estrutura do português, enquanto, numa forma de adaptação cultural, ajustamos, ao traduzir, "Isso era um provérbio popular na Alemanha em 1600" vinda de "Das war um 1600 in Deutschland ein populäres/ Sprichwort", contextualizando de forma adequada para o público lusófono.

A compensação reestruturou para "Tudo é superado pelo cotidiano poderoso. E/ insignificante é o grande feito do herói mítico" vinda de "Alles übertrumpft der gewaltige Alltag. Und/ kleinklein die große Nummer des mythischen Helden", mantendo o contraste e a ironia do original.

Por fim, a proximidade ao sentido é mantida na tradução em " Nenhum arado para/ por causa de um moribundo" traduzido de "Kein Pflug bleibt stehn/ einem Sterbenden zulieb", preservando o sentido enquanto ajusta a sintaxe para uma melhor fluência em português.

Considerado um dos escritores galeses mais importantes do século passado, Dannie Abse¹⁵⁸ publicou na virada da década de 1990 seu poema sobre a famosa pintura de Pieter Brueghel:

Brueghel in Naples [Brueghel em Nápoles], 1991 — Dannie Abse

Ovídio nunca teria imaginado o quão longe
 era a noção do Pai sobre o derretimento de cera,
 eca! É gelo lá em cima. Congelante.
 Planando e mergulhando sobre altitudes solitárias
 Eu estava indo rápido (um recorde eu poderia pensar)
 Quando minhas asas começaram a mudar, não a derreter.
 Nos dias de hoje, habilidade, eu te peço.
 Chocante.
 Há uma montanha lá abaixo em chamas
 e eu estou caindo, me afastando dela.
 Ufa, o sol está no horizonte
 ou estou de cabeça para baixo?
 Grande Baco, o mar está se elevando.

Será que eu vou me afogar? Minhas pernas brancas
 as últimas a desaparecer? (Eu não estou vestindo calças.)
 Um pouco para a esquerda, o lavrador,
 um pouco para a direita um galeão,
 um marinheiro escalando o mastro,
 um pescador lançando sua linha,
 e agora eu ouço um cão pastor latindo.
 Eu estou bem perto.

Para que eu não deixe nenhum vestígio...

¹⁵⁸ Dannie Abse (1923–2014) foi um poeta, romancista e médico galês, conhecido por sua poesia lírica e suas explorações da vida, morte, identidade e memória. Abse praticou medicina durante grande parte de sua vida, enquanto também desenvolvia sua carreira como escritor, publicando sua primeira coleção de poesia, *After Every Green Thing* (1949), quando tinha apenas 26 anos. Seguiram-se *Funland and Other Poems* (1952), *Ash on a Young Man's Sleeve* (1954), *Poems, Golders Green* (1962), *A Small Desperation* (1968) e *The Strange Case of Dr. Simmonds & Dr. Glas* (2002). Dannie Abse recebeu vários prêmios e reconhecimentos por sua contribuição para a literatura: Cholmondeley Award (1967), Wales Book of the Year Award (2007) e Roland Mathias Prize (2010).

exceto algumas penas espalhadas sobre a água
 me mostre seu rosto, marinheiro,
 olhar para cima, pescador,
 olhe para este lado, pastor,
 vire-se, lavrador
 Deem o alarme! Lancem um bote!

Minha sorte. Estou sendo visto
 apenas por um tolo artista
 interessado em composição, no tom verde
 do mar, na estética
 do desastre - não em mim.

Eu me afogo, bolha por bolha,
 (Socorro! Salve-me!)
 enquanto ele fica impiedosamente diante da tela, ocupado, ocupado,
 Determinado a se tornar um Velho Mestre.¹⁵⁹

Se em *Fall of Icarus: Brueghel* (1963), de Joseph Langland (ver p.143, nesta pesquisa), podemos nos sentir habitando o quadro de Brueghel, agora em *Brueghel in Naples* (1991), de Abse, vamos mais adiante: estamos exatamente no centro da ação. O poema retrata o ponto de vista de Ícaro, seus pensamentos e observações enquanto cai. No entanto, ao longo dessa breve narrativa até o momento de seu afogamento, não encontramos a angústia de alguém diante da morte iminente, mas sim uma paródia: Abse adota abertamente o jogo intertextual para satirizar o mito, a

¹⁵⁹ Na versão em inglês: 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.

pintura e o poema de Auden (ver p. 100, nesta pesquisa). O título posiciona o pintor no local da cena; o poema de Auden é citado como epígrafe ("About suffering they were never wrong/ The Old Masters").

O poema começa com uma referência a Ovídio, nos parecendo que Abse busca desmontar gradualmente a relação entre os objetos e seus criadores, desafiando o sentido habitual atribuído a esses objetos e nossas expectativas como leitores. Seu poema mescla as fronteiras entre o real e o imaginado, enquanto simultaneamente funde períodos históricos e níveis de conhecimento distintos ("Ovídio nunca teria imaginado o quão longe"), diz Ícaro, zombando de seu narrador ao contar a sua versão da queda. O céu é gelado ("É gelo lá em cima. Congelante.") – como bem sabemos: a causa do desastre não foi o calor do sol que supostamente derreteu a cera das asas ("Quando minhas asas começaram a mudar, não a derreter"), mas sim, a má qualidade do material das frágeis asas construídas por Dédalo ("Nos dias de hoje, habilidade, eu te peço./ Chocado").

Há um forte tom irônico, marcado por diversas interjeições ("bah!", "Phew") – e apartes entre parêntesis, como piscadelas de olho ao leitor um pouco à maneira da comédia teatral. Essa ironia intensifica-se pela súbita alteração de registro na quarta estrofe ("Para que eu não deixe nenhum vestígio..."). Ícaro parece desejar momentaneamente resgatar um pouco de sua nobreza e aura mítica, consciente de sua própria insignificância e da falta de interesse dos outros em relação à sua queda.

Seu tom ao tentar chamar a atenção das diferentes personagens ao seu redor é quase pomposo. No entanto, sua tentativa é infrutífera. O único que poderia conferir uma dimensão extraordinária e simbólica à sua queda – o artista que está pintando o quadro – está mais preocupado com a estética e a composição do que com o destino de Ícaro. Dessa forma, Ícaro é reduzido novamente à condição comum da humanidade e à linguagem que lhe é própria. ("Minha sorte. Estou sendo visto/ apenas por um tolo

artista"), condenado a uma morte burlesca, afogando bolha a bolha ("Eu me afogo, bolha por bolha, (Socorro! Salve-me!)").

O único que se dá conta da sua presença está, também, muito ocupado ("ocupado, ocupado") na sua tarefa para o salvar de uma morte insignificante. Imperturbável, o pintor continua, sem compaixão, seguindo "impiedosamente" seu objetivo: tornar-se um dos "Velhos Mestres" que, de acordo com o poema de Auden, expressam em suas pinturas uma compreensão profunda do sofrimento humano e das circunstâncias que o envolvem — irônico, pois ao invés de salvar o jovem, demonstrando compaixão, o artista está preocupado com sua obra e consigo mesmo.

A pintura de Brueghel, conhecida por sua densidade de cores e detalhes meticulosos, tem no poema de Abse um contraste, pois o poeta utiliza uma linguagem que evoca imagens vívidas e dinâmicas, como "montanha em chamas" e "mar se elevando". Essas imagens são equivalentes à intensidade cromática da pintura, ainda que transmitidas por meio de palavras.

Assim como Brueghel usa um ponto de fuga distante, enfatizando a vastidão do ambiente e a pequenez de Ícaro. O poema de Abse também aborda a vastidão e a perspectiva ampla, com a descrição do mar, do sol no horizonte e da queda iminente de Ícaro, criando uma sensação de desamparo e grandiosidade simultaneamente.

A composição da pintura de Brueghel influencia a estrutura do poema de Abse. Ambas as obras destacam não apenas Ícaro, mas também elementos circundantes que são essenciais para o contexto e a atmosfera da cena. No poema, há uma sensação de movimento e de elementos adicionais que estão presentes na pintura. Percebemos certa semelhança: ambas as obras exploram a tragédia de Ícaro de maneira indireta, concentrando-se no ambiente e nas testemunhas involuntárias da queda. Tanto a pintura quanto o poema capturam a inevitabilidade do destino de Ícaro e a indiferença do mundo ao seu redor. E também alguma diferença: o poema de

Abse coloca ênfase na perspectiva do narrador, que está experimentando a queda de Ícaro de uma maneira mais imersiva e emotiva do que a pintura de Brueghel, que observa a cena com distanciamento artístico.

Enquanto a pintura se concentra na composição visual e na simbologia, o poema explora a experiência sensorial e emocional do evento retratado. Ambas as obras enriquecem nossa compreensão da história de Ícaro através de suas escolhas estilísticas e narrativas, oferecendo perspectivas únicas sobre a mesma narrativa mitológica.

Nesta tradução empregamos várias estratégias de acordo com os princípios de tradução discutidos por Barbosa (1990). A equivalência dinâmica foi observada na manutenção do tom emocional e da intensidade do texto poético original, como em "Ovídio nunca teria imaginado até onde" (Ovid would never have guessed how far). A transposição cultural foi necessária ao adaptar expressões como "a noção de pai sobre a cera derretendo" (Father's notion about wax melting), ajustando a construção para a fluência em português. A modulação foi aplicada em versos como "Eu me afogo, bolha por bolha" (I drown, bubble by bubble). Acreditamos que a fidelidade ao sentido foi preservada ao traduzir expressões como "ocupado, ocupado" (busy, busy), capturando a repetição enfática do original. Por fim, a adaptação cultural ocorre em ajustes contextuais, como em "um recorde, eu diria", traduzindo a ideia de um feito notável de forma natural para o português. Já o poeta britânico Bryan Aldiss¹⁶⁰, em

¹⁶⁰ Brian Aldiss (1925-2017), renomado escritor britânico de ficção científica, também conhecido por seus contos, romances e ensaios. Aldiss serviu na Força Aérea Real durante a Segunda Guerra Mundial, e após o conflito, trabalhou em várias ocupações antes de se tornar um escritor em tempo integral. Seu trabalho mais famoso é *Non-Stop* (1958), que narra sobre uma espaçonave gigante que viaja pelo espaço. Outras obras notáveis incluem *Hothouse* (1962), *Greybeard* (1964), *The Helliconia Trilogy* (1982-1985), *Frankenstein Unbound* (1973), *Report on Probability A* (1968), *Barefoot in the Head* (1969), e *Helliconia Spring* (1982). Além de sua produção literária, Aldiss também foi editor e crítico de ficção científica, tendo editado várias antologias e escrito ensaios críticos sobre o gênero. Ele recebeu vários prêmios ao longo de sua carreira, incluindo os prêmios Nebula; Hugo e o John W. Campbell Memorial. Aldiss foi introduzido no Science Fiction and Fantasy Hall of Fame em 2004.

seu poema *Flight 063* transporta a pintura de Brueghel para a contemporaneidade:

***Flight 063* [Voo 063], 1994 — Brian Aldiss**

Por que sempre falam de queda Ícaro?
 — Essa queda lendária
 Em meio a uma chuva de cera
 E penas e do pobre rapaz
 suado? Do qual poucos respingos Chamaram a atenção de Brueghel
 Enquanto o sol permaneceu
 Indiferente, na sua zona particular? Esta queda permanece
 Suspensa no inconsciente coletivo.
 No entanto, como um Boeing voa
 Bem acima do Círculo Ártico
 No olho do sol,
 Penso que —
 Antes da queda houve o voo.
 (Assim, com Adão — pouco antes
 da Queda do Éden, ele teve
 aquele primeiro gosto de Eva.)
 Mas Ícaro — o seu salto do topo,
 O salto do coração, a escalada pelo ar azul
 Seu glorioso sentido da vida
 Em perigo. O Tempo
 Caiu muito abaixo, o cotidiano
 Estava perdido em sua ascensão.
 Para cima, para cima, ele rumou, desatento
 A tais limitações tolas como
 O ponto de fusão da cera.¹⁶¹

¹⁶¹ Na versão em inglês: Why always speak of Icarus' fall? —/ That legendary plunge/ Amid a shower of tallow/ And feathers and the poor lad's/ Sweat? And that little splash/ Which caught the eye of Brueghel/ While the sun remained/ Aloof within its private zone?/ That fall remains/ Suspended in the corporate mind./ Yet as our Boeing flies/ High above the Artic Circle/ Into the sun's eye, think —/ Before the fall the flight was./ (So with Adam — just before/ The Edenic Fall, he had/ That first taste of Eve)./ But Icarus — his cliff-top jump,/ The leap of heart, the blue air scaled —/ His glorious sense of life/ Imperiled. Time/ Fell far below, the everyday/ Was lost in his ascent. / Up, up, he sailed, unheeding/ Such silly limitations as/ The melting point of wax.

O poema *Flight 063* traz a ideia de ficção científica em forma de suplementação, pois compara o voo comercial 063 ao grandioso voo de Ícaro. Aldiss mostra um lado diferente da tragédia de Ícaro, destacando o seu lado positivo, seu voo, em vez de sua grande queda. Enquanto fala sobre o extraordinário feito de Ícaro, Aldiss o compara como hoje em dia os homens voam alto sobre o Círculo Ártico, sem se preocupar com a queda, tornando isso uma parte normal de suas vidas, ao contrário de Ícaro, que voou apenas uma vez.

A escolha de palavras usada para descrever o intento de Ícaro e o Voo 063 mostra a diferença no estilo de voo que estão fazendo (“Por que sempre falam da queda de Ícaro?”). Segundo o poeta, há sempre uma tendência a se lembrar dos momentos ruins que acontecem na vida, enquanto que os bons só são lembrados quando impactam o mundo inteiro.

Ícaro estava fazendo o que nenhum outro homem havia feito - voar alto no céu, com asas feitas de penas e cera — o que para os dias de hoje ainda seria muito surpreendente. Seu glorioso voo em direção ao sol deixou-o absorto, apenas querendo voar o mais alto possível — quem não tentaria o mesmo? Ainda assim, por que sempre falam da queda de Ícaro? Quando seu voo foi muito mais impressionante?!

As alusões usadas no poema para descrever a queda de Ícaro embelezam o fato de que ela poderia ser pequena e insignificante, ou grande e memorável, conforme a visão de seu espectador.

Aldiss utiliza uma linguagem poética que evoca imagens mentais e emocionais. Por exemplo, ele menciona Ícaro "rumando para cima, desatento / a tais limitações tolas como / O ponto de fusão da cera". Isso cria uma conexão sensorial e emocional com o tema da ascensão e queda de Ícaro, similar ao impacto visual das cores na pintura.

A pintura de Brueghel tem um ponto de fuga distante que enfatiza a vastidão e a grandiosidade do ambiente, enquanto Aldiss aborda o tema do voo e da queda de Ícaro de uma perspectiva mais filosófica e emocional. Ele menciona o voo de Ícaro como um momento de "glorioso sentido da vida / Em perigo", o que contrasta com a representação mais estática da pintura.

Brueghel compõe sua obra de forma a incluir não apenas Ícaro, mas também uma série de elementos que revelam a indiferença do mundo à tragédia iminente. Aldiss, por sua vez, explora o mito de Ícaro através de reflexões sobre o significado do voo antes da queda, enfatizando a dualidade entre o potencial e o fracasso. Tanto a pintura quanto o poema abordam o mito de Ícaro de maneiras que refletem sobre a condição humana, a busca por limites e a experiência da tragédia. Ambos exploram a dualidade entre a aspiração e os limites impostos pelo mundo físico, sendo que o poema de Aldiss mergulha na psicologia e na emoção por trás da jornada de Ícaro, questionando o significado do voo e da queda.

Na tradução incorporamos várias estratégias baseadas nas teorias de tradução apontadas por Barbosa (1990). Através da equivalência dinâmica buscamos capturar o tom reflexivo e questionador do original, como em "Por que sempre falam da queda de Ícaro?" para refletir o questionamento inicial. A transposição cultural foi aplicada na adaptação de expressões como "banho de cera" (shower of tallow) mantendo a imagem sugerida pelo poema. E pensamos a modulação em frases como "o olho do sol", (the sun's eye), mantendo o sentido figurado original de forma apropriada ao português.

Por fim, o último poema dessa extensa bibliografia sobre os poemas que transpõem a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro: Breughels Ikarus*, do poeta

alemão Thomas Rosenlöcher¹⁶²:

Breughels Ikarus [Ícaro de Brueghel], 1996 —Thomas Rosenlöcher

Sim, o belo navio continua a sua inabalável jornada.

O agricultor dança aos tropeços.

Mas, assim como a anca

Da

ovelha que está olhando para um outro lado, se afasta, em um amplo penhasco de
[gelo que os rodeia.

A despedida do sol é vista por sobre as cidades, e o mar

Mesmo nos arbustos mortos, entre muitos um

Olho. Uma centena de belas folhagens

Parece que você vê, quando se inclina para frente:

A queda de Ícaro. E, a perna de apoio, a perna livre, em pé

Nas próprias calças, o relógio de pulso.

Sim, mesmo a pequena e nua perna você vê bater e desaparecer no vazio.

Como você continua inabalavelmente sua jornada de imagem para imagem.

Tudo no mundo olhando para o outro.

Apenas a cabeça debaixo de água está completamente sozinha.¹⁶³

Breughels Ikarus é repleto de metáforas visuais que evocam uma sensação de estranhamento e contemplação, como em “O agricultor dança aos tropeços”

¹⁶² Thomas Rosenlöcher (1947-2022), escritor e poeta alemão cuja obra literária fora marcada por uma sensibilidade poética única e por uma profunda conexão com a história e a cultura alemã. Rosenlöcher cresceu em meio a influência da Guerra Fria e pelas tensões políticas da época. Sua experiência pessoal e sua vivência na Alemanha Oriental influenciaram significativamente sua obra, refletindo-se em temas como memória, identidade e a experiência do indivíduo em meio a um contexto histórico turbulento. Conhecido por sua habilidade em combinar elementos autobiográficos com uma linguagem poética rica, seus poemas frequentemente exploram a natureza, a paisagem urbana e as complexidades da vida cotidiana, revelando uma profunda sensibilidade para com os detalhes e as nuances do mundo ao seu redor. Além de poesia, Rosenlöcher também escreveu prosa, ensaios e obras para crianças. Sua versatilidade como escritor o tornou uma figura proeminente na literatura contemporânea de língua alemã: ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios e honrarias, incluindo os prêmios do Livro da Cidade de Leipzig e o Georg Trakl de Poesia.

¹⁶³ Na versão em alemão: Ja, das Prunkschiff setzt seine Fahr! unbeirrt fort./ Der Pflüger den Stolpertanz. Doch so, wie die Hintern/ der/ Schafe einander mustern, kehrt sich, was sich abkehrt, / zu/ In einem weiten Rund eisstarrendes Felsgezack. / Der Sonne Abschiedsblick über die Städte, das Meer./ Selbst im Gebüsch der Tote, unter vielen eim/ Auge. Das hundertfach aufgestickte Laub/ Sieht, was du siehst, da du dich nach vorn beugst: Aha, / der Sturz des Ikarus. Und, Standbein, Spielbein, da/ stehst:/ In selbstverständlichen Hosen, die Uhr am/ Handgelenk. / Ja, noch die winzignackt ins leere schlagenden/ Beine sehnen sich im Verschwinden ausdrücklich nach/ dir um,/ da du deine Fahrt unbeirrt fortsetzt von Bild zu Bild./ Alles auf der Welt betrachtet einander./ Nur des Kopf unter Wasser ist völlig allein.

(Stolpertanz do pflüger), que pode ser interpretada como uma metáfora da luta diária ou da imperfeição humana. O contraste entre a solidão de "A cabeça debaixo de água" (Kopf unter Wasser) e a interação observada entre outras partes do mundo sugere uma reflexão sobre a dualidade da experiência humana: a busca por conexão e pertencimento em meio à alienação e isolamento.

O poema questiona a natureza da observação e da percepção, sugerindo que tudo no mundo está constantemente se observando e se relacionando. A imagem do observador em "Nas próprias calças, o relógio de pulso" (selbstverständlichen Hosen, die Uhr am Handgelenk) pode representar a perspectiva limitada e autoconsciente do indivíduo diante da vastidão do universo.

Rosenlöcher, em seu poema, utiliza a éfrase ao descrever a pintura detalhadamente do ponto de vista do observador, transmitindo as impressões sensoriais e as reflexões do personagem diante da imagem, amplificando o significado da obra visual, explorando temas como solidão, individualidade e a relação entre a arte e a vida cotidiana.

Enquanto Brueghel utiliza cores intensas para destacar a paisagem e os personagens ao redor de Ícaro, Rosenlöcher emprega uma linguagem poética que cria imagens visuais na mente do leitor. Ele menciona elementos como "a perna de apoio, a perna livre, em pé / Nas próprias calças, o relógio de pulso", criando uma imagem vívida da queda de Ícaro que complementa a intensidade visual da pintura.

Rosenlöcher foca na perspectiva humana e nas reações dos personagens periféricos à queda de Ícaro, evocando uma sensação de proximidade e empatia com o evento.

Rosenlöcher expande a ideia de composição da pintura de Brueghel ao descrever outros elementos da paisagem que testemunham a queda de Ícaro, como "o agricultor (que) dança aos tropeços" e "o navio (que) continua a sua inabalável

jornada", ampliando o contexto narrativo.

Ambas as obras exploram o mito de Ícaro através de uma representação indireta, enfocando não apenas o protagonista, mas também o ambiente e os personagens ao redor. Tanto a pintura quanto o poema abordam a dualidade entre a aspiração humana e os limites impostos pelo mundo natural.

Enquanto a pintura de Brueghel retrata a queda de Ícaro de uma perspectiva distante e objetiva, o poema de Rosenlöcher mergulha nas emoções e nas reações dos personagens à tragédia. Rosenlöcher humaniza a narrativa ao explorar o impacto psicológico e emocional da queda de Ícaro sobre os observadores.

Nesta tradução, a estratégia utilizada inclui a transposição cultural, como na adaptação de "A folhagem bordada centenas de vezes" (Das hundertfach aufgestickte Laub), buscando preservar a riqueza visual do original; e a modulação para captar nuances como "Sim, até mesmo as pernas minúsculas batendo no vazio olham expressivamente para você (Ja, noch die winzignackt ins leere schlagenden Beine sehn sich im Verschwinden ausdrücklich nach dir um), mantendo, dessa forma, o tom descritivo e a intensidade emocional do texto original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos esse trabalho de tese de doutorado como uma continuidade natural de nossa pesquisa anterior, ampliando o foco e aprofundando a análise das representações artísticas inspiradas no mito de Ícaro. Ao longo deste estudo, exploramos a riqueza intersemiótica que o mito oferece, desde sua origem na mitologia grega até suas diversas transposições artísticas ao longo da história.

Nossa pesquisa teve como base a narrativa de Ovídio em sua obra *Metamorfoses* (8 d.C), e partindo desse ponto, adotamos uma abordagem intertextual que nos permitiu não apenas traduzir e analisar os poemas inspirados no mito de Ícaro, mas também entender como diferentes artistas, ao longo dos séculos, reinterpretaram e reinventaram essa história em suas próprias criações. Buscamos, assim, entender a ressonância contínua do mito de Ícaro na poesia e nas artes plásticas, bem como as transformações e as mudanças de significado que ocorreram ao longo do tempo.

Através da exploração dessas transposições, pudemos não apenas enriquecer nosso conhecimento sobre a complexidade do mito de Ícaro, mas também contribuir para o mapeamento e a compreensão das influências culturais, estéticas e filosóficas que permeiam essas obras. Ao adotar uma abordagem de tradução própria, visamos aproximar esses poemas do público contemporâneo, permitindo que os leitores tenham acesso a essas criações literárias e apreciem sua beleza e significado de maneira acessível.

Considerando, principalmente, os estudos de Barbosa (1990) e Rónai (1981) sobre tradução podemos perceber as dificuldades técnicas que permeiam essa prática; adotando seus conceitos teóricos pudemos (re)pensar a tradução, também, como uma forma de apropriação em língua estrangeira, adaptando-a à língua portuguesa, buscando não a fidelidade, pois essa, como já mencionado, nem é mais

discutida como critério estético, mas sim a clareza e a significação de cada poema traduzido nesta pesquisa.

Os desafios para tal prática foram diversos: a escassez de publicações sobre poemas efrásticos que tratassem do mito de Ícaro em nosso país, e até mesmo a dificuldade em obter as obras em edições estrangeiras, bem como de bibliografia teórica específica que tratasse apenas sobre a tradução de poemas; o acesso à análises teóricas (livros, artigos, teses, etc.) sobre pinturas, principalmente às de Pieter Brueghel, assim como às suas obras (as limitações geográficas nos impediram de ver *in loco* as obras aqui analisadas, o que acreditamos poderia ampliar mais o escopo e a análise qualitativa das pinturas, assim como dos poemas que nelas foram inspirados).

Quanto aos aspectos técnicos e práticos destas traduções, encontramos algumas dificuldades consideráveis, como o não domínio de todos os idiomas aqui traduzidos, o que nos levou a, diversas vezes, fazer uma dupla (até mesmo tripla) tradução, em uma sequência lógica, porém hercúlea: idioma original → língua inglesa (idioma estrangeiro de nosso domínio) → língua portuguesa. Assim, muitas vezes, verso a verso, vocábulo pesquisado após vocábulo traduzido, adaptado, compreendido, fora se dando a tradução de cada poema. Alguns idiomas demonstraram-se mais complexos para a tradução de poemas, principalmente o alemão (devido ao seu complexo sistema de formação de palavras) e o polonês, esse de maior dificuldade, devido a diversos aspectos semânticos, como a ordem frasal, por exemplo.

Quanto à análise dos poemas efrásticos inspirados na famosa pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel, essa se demonstrou, quando comparada à tradução, mais acessível e mais profícua, pois tendo a etapa da tradução já sido concluída, o material resultante eram versos que nos faziam bastante sentido,

que nos contavam uma história, mais ao menos parecida com a já narrada por Ovídio em *Metamorfoses*, e retratada por Brueghel em sua pintura. Assim, caberia analisar esses poemas, considerando a divisão estabelecida por Kranz (1981), a qual consideramos bastante apropriada para o que nesta pesquisa fora proposto: a análise dos poemas efrásticos inspirados na pintura de Pieter Brueghel.

É importante aqui também comentar sobre as dificuldades técnicas que se apresentaram ao realizarmos as análises sobre as pinturas apresentadas nesta pesquisa, uma vez que nossa formação em Literatura e Teoria Literária não abrange aspectos teóricos sobre as Artes Plásticas, mas que, porém, nos servindo de obras, artigos e teses sobre estudos teóricos acerca da pintura, em específico, conseguimos realizar diversas e interessantes descobertas, como do cadáver em meio aos arbustos, ou a perdiz empoleirada, ou até mesmo a espada e a bainha próximos ao pescador na pintura de Brueghel. Esses detalhes, somente percebidos graças às obras teóricas de que nos servimos, só fizeram aumentar qualitativamente as traduções e análises que fizemos dos poemas efrásticos nesta pesquisa.

Ao final desta jornada, nos fica evidente que o mito de Ícaro transcende as fronteiras do tempo e da cultura, permanecendo como um poderoso símbolo que continua a inspirar a criatividade humana. Nossa análise e tradução desses poemas nos possibilitaram explorar as várias facetas desse mito, desde suas implicações morais e filosóficas até suas conexões com a experiência humana universal, como a busca pelo desconhecido e as consequências do excesso de ambição.

Paisagem com a queda de Ícaro, de Pieter Brueghel, juntamente com os poemas efrásticos nela inspirados são um legado artístico, poético e cultural para o mundo contemporâneo; a pintura, com suas múltiplas interpretações alternativas, juntamente com os seus pequenos mistérios intrigantes, a sua redescoberta tardia e o conflito entre as suas duas versões, é talvez a razão pela qual permanece capaz de

gerar interesse e relevância ainda nos tempos modernos; os poemas, com toda a riqueza de linguagem e pictoricidade trazem o frescor da criatividade artística ao transporem o visual para o verbal.

O descobrimento da famosa pintura de Brueghel em 1912, coincidentemente no momento em que o avião estava sendo inventado, não passou despercebido aos demais artistas do começo do século XX. John Singer Sargent, proeminente pintor impressionista americano do final do século XIX e início do século XX, por exemplo, foi à Frente Ocidental, durante a Primeira Guerra Mundial, em busca de ideias para uma pintura de guerra encomendada pelo governo britânico. Seu trabalho resultante, *Crashed Airplane* (Avião acidentado, 1918), ecoa a *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel, de várias maneiras — em primeiro plano, dois trabalhadores reúnem a colheita em feixes. A mulher amarra o feixe, enquanto o homem trabalha com uma foice de cabo longo. Ambos estão curvados sobre o trabalho, ignorando a cena por trás, aparentemente alheios ao biplano acidentado que caiu e está meio submerso no feno, alguns metros atrás deles (Fig. 9). Percebemos que os contornos do feno no campo em primeiro plano também podem lembrar as linhas sulcadas do campo na pintura de Brueghel.

Este trabalho foi um dos dez que Sargent apresentou ao Museu Imperial da Guerra em 1919. Em uma carta a Alfred Yockney em 27 de dezembro de 1918, ele declarou: “Acho que minhas aquarelas ganham ao serem vistas juntas em uma certa quantidade, e eu ficaria feliz para adicionar aos quatro que você selecionou, dando um pouco mais. Mas gostaria de ter sua garantia de que todos seriam pendurados e pendurados juntos.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ No original: I think my watercolours gain from being seen together in a certain quantity, and I would be glad to add to the four you have selected by giving some more. But I would like to have your assurance that they would all be hung and hung together.



Fig. 11 – Fonte: John Singer Sargent. *Crashed Airplane*. 1918. Óleo sobre tela – 65,1 x 85,6 cm. Museu Imperial da Guerra (Londres, Inglaterra).

Outro artista que, contemporaneamente, demonstrou inspiração em *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel, foi o pintor surrealista britânico Paul Nash em sua obra *Battle of Britain* (A Batalha da Grã-Bretanha, 1918), obra que, devido ao tom amarelo-vivo e à técnica, dialoga com a pintura *Campo de trigo com corvos*¹⁶⁵ (1890), de Vincent Van Gogh (1853-1890).

Trata-se de uma modernização do tema proposto por Brueghel, com um ponto de vista semelhante: em um primeiro plano amarelado vemos um fundo imenso de água e céu, mais para a centro-direita um objeto (o avião) caindo de nariz na água, as nuvens ou a fumaça do avião em chamas lembrando as plumas flutuando atrás de Ícaro, trilhas sinuosas de vapor lembrando a vela ondulante do navio, as curvas do rio lembrando os sulcos no campo, e assim por diante.

¹⁶⁵ Disponível em: < <https://encurtador.com.br/hivH8>>. Acesso em 06 maio 2024.



Fig. 12 – Fonte: Paul Nash. *Battle of Britain*. 1942. Óleo sobre tela. 122,6 x 183,5 cm. Museu Imperial da Guerra (Londres, Inglaterra).

Culturalmente Ícaro sobreviveu. Sempre houve quem considerasse que os feitos de sua ousadia imprudente na busca de uma grande conquista não eram necessariamente merecedores da desaprovação moral, culpa ou punição que muitas vezes têm sido aplicadas. Já no século XVI, poetas espanhóis como Jacopo Sannazaro e Luigi Tansillo, aqui também traduzidos (ver Apêndice A: Ícaro no Renascimento e no Barroco, p. 177), glorificaram Ícaro, celebrando a sua audácia e desafio às limitações humanas, em vez de o condenarem.

Esta visão de Ícaro como o herói trágico ganhou apoio considerável em períodos mais recentes, em que o desenvolvimento tecnológico e a procura de conhecimento passaram a ser mais valorizados. Assim, por exemplo, o poeta e crítico francês do século XIX, Théophile Gautier, também celebrou a tentativa de Ícaro, dizendo: “O destino de Ícaro não assustou ninguém...Para cair do céu é preciso subir

até lá, mesmo que por um momento, e isso é mais bonito do que passar a vida inteira rastejando pela terra”¹⁶⁶ (citado em NYENHUIS, 2003, p. 53).

O historiador de arte belga Rogier Hendrik Marijnissen sugeriu que o camponês na pintura de Brueghel é o realista que simplesmente não reconhece que uma grande maravilha, o voo alado do homem, está acontecendo ao seu redor (citado em WIED, 1980, p. 84).

Na pintura de Brueghel, o cenário inicialmente idílico e pacífico se transforma em um palco onde se desenrolam morte, orgulho, ambição, sofrimento e retribuição. Ícaro, assemelhando-se a um pássaro, encontra um destino profundamente humano. Uma perdiz, aparentemente insignificante, se revela como um ser humano metamorfoseado, agindo como instrumento de vingança. Dédalo está presente, ou talvez não esteja. O lavrador assume o papel de um espectador indiferente, um camponês nobre ou um governante voraz. O sol paira alto ou baixo no céu. Um campo aparentemente inocente, sulcado pela aragem, revela um cadáver abandonado nos arbustos. Um pastor olha para cima, mas não encontra nada a observar (ou será que encontra?). Uma pintura que supostamente retrata uma queda apenas sugere o seu desfecho. Uma adaga jaz no chão, mas por quê?

Esta obra ilustra tanto a engenhosidade quanto os limites da pesquisa histórica da arte. Alguns argumentariam, com convicção, que é um exercício inútil tentar extrair um único "significado" de uma pintura. Contudo, embora seja natural que um observador se incline por uma interpretação em detrimento de outra, sua experiência pessoal da obra pode ser enriquecida ao considerar algumas das diversas interpretações possíveis, assim como os mistérios que sempre podem permanecer

¹⁶⁶ Na versão em Inglês: The fate of Icarus frightened no one.... To fall from the sky, one must climb there, even for but a moment, and that is more beautiful than to spend one's whole life crawling on the Earth.

sem solução.

Desta forma, encerramos este trabalho de tese com a convicção de que nossa contribuição para a compreensão e apreciação do mito de Ícaro, por meio das traduções e análises dos poemas, se soma ao diálogo contínuo entre a literatura, a arte e a cultura. Esperamos que este estudo incentive futuros pesquisadores a explorar ainda mais as camadas de significado desse mito atemporal e suas manifestações artísticas, enriquecendo assim o panorama das investigações interdisciplinares, ampliando o campo da Teoria Literária, da Tradução, da Pintura e da Poesia.

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, P. F. **Metamorphoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa: Cotovia, 2007.
- ANDERS, R. **Musées Royaux des Beaux-Arts**. Preussisches Zimmer. Darmstadt, 1975.
- Análise detalhada da pintura **Paisagem com a queda de Ícaro**, de Pieter Brueghel. Museu de Belas Artes de Bruxelas. Disponível em:
< <https://artsandculture.google.com/story/ewUxXpmuNdcLJg>. Acesso em jul. 2024.
- ASCHER, Y. **Bruegel's plowman and the fall of art historians**. *Ikon*. 7, 2014, p. 225-234.
- AURNHAMMER, Achim; MARTIN, Dieter. **Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann**. Editorial: Reclam, Philipp, 2008.
- ANKER, Robert. **Kleine Geschichte des historischen Materialismus. De val van Icarus**. Gedichten Leuven, 1981.
- _____. **Landschap met de val van Icarus**. Van het balkon. Amsterdam, 1983. p. 21.
- ARENDDT, Erich. **Pieter Brueghel III**. Aus fünf Jahrzehnten. Rostock, 1968, p. 112-13.
- AUDEN, W.H. **Musée des Beaux-Arts**. Another Time. London, 1946, p. 47.
- BALDELLI, I., MAZZETTI, A. **Vocabolario Minimo Della Lingua Italiana Per Stranieri**. Le Monnier, 1985.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.
- BENN, G. **Da fiel uns Ikarus vor die Füße**. Gesammelte Werke. Munich, 1975, I: p. 26.
- _____. **Ikarus**. Gesammelte Werke. München, 1975, I: p. 46-47.
- BERKES, U. **Sturz des Ikarus**. Ikarus über der Stadt. Prosagedichte. Berlin-Weimar, 1976. p. 83.
- BISCHOFF, F. **Brueghel-Legende**. Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann. Reclam. Leipzig, 1998. p. 193.
- BOBROWSKI, J. **Pieter Brueghel: Landschaft mit Ikarus**. Tagzeit gleich Tagzeit. Gedichte und Geschichten. East Berlin, 1984, p. 21.
- BOGAARDS, P. **Van Dale groot woordenboek Frans-Nederlands / druk 1** (Van Dale Grote woordenboeken). Van Dale Lexicografie, 1998.
- BOTTRALL, R. **Icarus. The Collected Poems**. London, 1961, p. 131.
- BRANDSTAETTER, R. **Piesn o moim Chrystusie/ Das Lied von meinem Christus**. Wien, 1961. p.125.
- BRYLL, E. **Wciaz o Ikarach glosza...** In: H. Bereska Ed., *Polnische Lyrik aus fünf Jahrzehnten*. BerlinWeimar, 1977. p. 387.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

Cambridge Klett Concise Polish-English Dictionary (English and Polish Edition). Cambridge University Press, 2003.

CARRIER, C. **Brueghel**: The Fall of Icarus. *The Middle Voice*. Dencer, 1955. p. 37- 38.

CHADZINIKOLAU, N. **Pejzaz z Ikarem Bruegela**. Exodus. Posen, 1977. p. 47.

COHN, H. W. **Ikarus**. Gedichte. Gütersloh, 1964. p. 21.

COSTIN, C. **Bruegel**. Planete. Jasi, 1974. p. 59-60.

CURNOW, A. **The Fall of Icarus**. Collected Poems. Wellington etc., 1974. p.125.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. *In*: ARBEX, M (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006a, p. 107-166.

DRABIK, L. KUBIAK-SOKÓL, A. **Słownik języka polskiego PWN**. Published by Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

DOBSON, R. **Painter of Antwerp**. Selection Australian Poets. Sydney, 1963. p. 19.

_____. **The Bystander**. Child with a Cockatoo. Sydney, 1963. p. 5.

DROSDOWSKI, G. **Duden Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden**. Birkhauser, 1976.

_____. **Duden.de**. Disponível em <<https://www.duden.de/>>. Acesso em 07 set. 2023.

FHARES, A. **Ikarus**. Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann. Reclam. Leipzig, 1998. p. 210.

FINCH, R. **After Brueghel**. Dover Beach Revisited. Toronto, 1961, p. 89-91.

GRAHAN-DIXON, A. **Arte: o guia visual definitivo**; traduzido por Eliana Rocha — São Paulo: Publifolha, 2013.

GOMES, A.C. **Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis)**. *Rev. Let.*, São Paulo, v.54, n.2, p.123-144, jul./dez. 2014. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/7643>>. Acesso em 18 abr. 2024.

GROSS, S. **Bild-Text-Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns Der Blindensturz**. Bild im Text- und Bild. Ed. Ulla Fix and Hans Wellmann. Heidelberg, 2011.

IRVING, P.M.C. **Metamorphosis in Greek Myths**. Oxford: Clarendon Press, 1990.

JUNQUEIRA, I. **As flores do mal**. Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas. – (Ed. Especial). - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 655.

Obras de Brueghel no estilo Where's Waldo. Disponível em: <<http://manyhorizons.com/2013/11/21/medieval-wheres-waldo/>>. Acesso em 25 mar. 2025

HAMBURGER, M. Lines on Brueghel's Icarus. *Ownerless Earth*. Mythos Ikarus: Texte von

- Ovid bis Wolf Biermann. Reclam. Leipzig, 1998. p. 202.
- HAWINKELS, P. De val van Icarus. Bosch & Bruegel. Utrecht, 1968. p. 75-76.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- HERZBERG, J. De boer. "De zeeman". "De visser". Botshol. Amsterdam, 1980. p. 33- 35.
- HILL, D.E. **Ovid, Metamorphoses**. Warminster, Aris & Philips, 1985.
- HOLLANDER, J. **Icarus before Knossos**. A Crackling of Thorns. New Haven, 1958. p. 1- 5.
- HUBERT, R. **La chute d'Icare**. Careme-prenant Bruxelles, 1969. p. 71.
- KAL, J. **De val van Icarus**. Fietsen op de Mont-Ventoux. Amstelveen, 1974. p. 44.
- KOENIG, T. **A Pierre Brueghel**. La métamorphose. Paris, 1980. p. 55.
- KRANZ, G (Ed.). **Gedichte auf Bilder: Anthologie und Galerie**. Munique: dtv, 1975.
- LANGLAND, J. **Fall of Icarus: Brueghel. The Wheel of Summer**. New York, 1963. p. 113-14.
- LARRIMORE, M. **The Problem of Evil: A Reader**. Oxford: Blackwell, 2001. Disponível em: <<https://archive.org/details/audio>>. Acesso em 06 maio 2024.
- LATIN DICTIONARY (Collins Gem) (Collins Gems)**. Collins, 1996
- MESSINGER H.; TÜRCK G.; WILLMANN H. **Langenscheidt's Standard German Dictionary: German-English / English-German (German Edition)**. Langenscheidt, 1993.
- MITOLOGIA GREGA NA CULTURA POPULAR. Disponível em: <<https://goo.gl/Lokl2L>>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NASO, P. O. **A arte de amar**. Trad. Dúnia Marinho da Silva. – Porto Alegre: L&PM, 2013.
- NYENHUIS, J.E. **Myth and the Creative Process: Michael Ayrtton and the Myth of Daedalus (Title Not in Series)** – Wayne State University Press, 2003.
- OOSTERHUIS, H. **De val van Icarus**. Tot op vandaag. Baarn, 1976. p. 44.
- OVÍDIO. **Metamorfoses de Ovídio**. São Paulo: Hedra, 2000.
- RAPIN, S. **Bruxelles. Au Musée: La chute d'Icare de Brueghel. En Belgique. Chevalet de vie**. Brussels, 1976. p. 31.
- ROBERT, P. **Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire De La Langue Francaise: Des Noms Propres**. Distribooks Inc, 1793.
- RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROZEWICZ, T. **Prawa i obowiazki**. The Survivor. Princeton, N.J., 1976. p. 76.
- _____ ; MAGNUS J.K; ROBERT A.M. "OPOWIADANIE DYDAKTYCZNE V prawa I

OBOWIAZKI." **Os sobreviventes e outros poemas**. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1976. 76-77.

RUEBNER, T. **Pessel umassecha**. Tel Aviv, 1982.

RUKEYSER, M. **Waiting for Icarus**. Random House; 1st ed. Londres. 1973.

SABATIER, R. **Icare**. Les chateaux de millions d'années. Suivi de Icare et autres poèmes. Paris, 1969, 1976. p. 106.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SEXTON, A. **To a Friend Whose Work Has Come to Triumph**. Mariner Books, 1999.

SPILLEBEEN, W. **Geen ploeg staat stil**. Gedichten 1959-1973. Een teken van leven. Antwerpen, 1973. p. 112.

STACH, C. **A poem obliquely about Brueghel's Icarus**. Beloit Poetry Journal, 1980, p. 15.

STEINER, G. **O que é Literatura Comparada?**. Nenhuma paixão desperdiçada. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 151-166.

STEWART, W. F. M. **Icarus**. In: J. Lehmann ed., *Poems from New Writing 1936-1946*. London, 1946. p. 145-46.

STREUBEL, M. **Ikarus**. Inventur. Halle-Leipzig, 1978. 116.

TADIE, J. Y. **A crítica literária do século XX**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

TANZBERG, K. **Bruegel**. Bilder und Personen. Dortmund, 1981. p. 12.

TOOREN, J. van. **Brueghels Icarus**. Verzen van iemand. Harmelen, 1980. p. 46.

VERWEIJ, A. **Brueghels Ikarus**. Oorspronkelijk Dichtwerk. Tweede Deel 1914-1937. Amsterdam Santpoort, 1938, p. 392.

WHALEN, P. **Brueghel: The Fall of Icarus**. On Bear's Head. New York, 1969. p. 113.

WILLIAMS, W. C. **Landscape with the Fall of Icarus**. Pictures from Brueghel and Other Poems. New York, 1962. p. 4.

WEBSTER, M. **Websters New Collegiate Dictionary**. Merriam-webster+ Inc, 1981.

WEINER, E. **The Oxford Dictionary of English Grammar**. Oxford University Press, 1996.

WIED, A. (transl Anthony Lloyd), **Bruegel**. Bay Books, Sydney, 1980.

YACOBI, T. **Pictorial Models and Narrative Ekphrasis**, *Poetics*, v. 16, n. 14, p. 599649, Winter 1995.

APÊNDICES

APÊNDICE A: Ícaro no Renascimento e no Barroco

***Icaro caddie qui* [Ícaro caiu aqui], 1530 — Jacopo Sannazaro**

Icaro caiu aqui: estas águas testemunharam
aqueles que receberam em seu seio essas ousadas asas;
aqui terminou sua jornada, e aqui ocorreu
o evento grandioso que causará inveja aos futuros.
Aventurada e bem-vinda aflição,
pois, morrendo, ele obteve fama eterna!
Feliz aquele que, nesse destino, encontrou a morte,
pois um prêmio tão nobre compensa a perda!
Ele pode ficar satisfeito com sua própria ruína,
pois voando aos céus como uma pomba,
por sua ousadia excessiva, ele desfaleceu e pereceu;
e agora, o nome dele ressoa por todo lado,
um mar tão vasto, um elemento!
Quem já teve uma tumba tão ampla no mundo?¹⁶⁷

***In astrologos* [Nos astrólogos], 1531 – Andreas Alciatus**

Icarus, que foi levado pelos céus e pelo ar até
que a cera derretida o precipitou no mar, agora,
com a mesma cera e um fogo fervente, te ressuscita
para que possas ensinar certos preceitos com o teu exemplo.
Que o astrólogo tome cuidado ao prever qualquer coisa
o impostor cairá precipitadamente enquanto viaja sobre as estrelas.¹⁶⁸

***Del mio pensier* [Do meu pensamento], (1533) — Ludovico Ariosto**

Do meu pensamento, que vejo tão audaz,

¹⁶⁷ Na versão em italiano: Icaro cadde qui: queste onde il sanno, /che in grembo accolser quelle audaci penne;/ qui fini il corso, e qui il gran caso avvenne/ che darà invidia agli altri che verranno./ Aventuroso e ben gradito affanno,/ poi che, morendo, eterna fama ottenne!/ Felice chi in tal fato a morte venne,/ c'un sí bel pregio ricompensi il danno!/ Ben pò di sua ruina contento,/ se al ciel volando a guisa di colomba,/ per troppo ardir fu esanimato e spento;/ et or del nome suo tutto rimbomba/ un mar sí spazioso, uno elemento!/ Chi ebbe al mondo mai sí larga tomba?

¹⁶⁸ Na versão em latim: Icare, per superos qui raptus et aera, donec/ In mare praecipitem cera liquata daret./ Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis,/ Exemplo ut doceas dogmata certa tuo./ Astrologus caveat quicquam praedicere: praeceps/ Nam cadet impostor dum super astra vehit.

Um frio medo assalta meu coração como gelo;
 Ele fez as asas de linho e cera,
 Prontas para derreter diante de qualquer chama.
 E essas asas, feitas seguidoras do desejo,
 Ele estende pelo ar e sobe ousadamente,
 E dói-me que, com razão, ele não se importa muito
 Em resistir a elas; ele as suporta em silêncio.
 Por causa do grande desejo por uma luz celestial,
 Temo que ele possa pousar em algum lugar
 Onde se inflame e volte sem penas.
 Ai de mim! Minhas lágrimas serão insuficientes
 Para socorrê-lo depois, quando nem rio
 Nem todo o mar possa apagar aquele fogo.¹⁶⁹

Si para refrenar este deseo [Sim, para conter esse desejo], 1533/35 —
Garcilaso De La Vega

Se para conter esse desejo
 louco, impossível, vão, temeroso,
 e proteger-me de um mal tão perigoso,
 que é fazer-me crer no que não aceito,
 não me ajuda ver-me como me vejo,
 ou muito corajoso ou muito medroso,
 em tanta confusão que nunca me atrevo
 a confiar o mal que me possui,
 o que me beneficiará ao contemplar a representação
 daquele que, com as asas derretidas,
 caindo, deu fama e nome ao mar,
 e do que lamenta seu fogo e loucura
 entre aquelas plantas conhecidas,

¹⁶⁹ Na versão em italiano: Del mio pensier, che cosí veggio audace,/ timor freddo com'angue il cor m'assale;/ di lino e cera egli s'ha fatto l'ale,/ disposte a liquefarsi ad ogni face./ E quelle, del desir fatto seguace,/ spiega per l'aria e temerario sale,/ e duolmi ch'a ragion poco ne cale/ che devria ostarli e sel comporta e tace./ Per gran vaghezza d'un celeste lume/ temo non poggi sí, ch'arrivi in loco/ dove s'incendia e torni senza piume./ Seranno, oimè! le mie lacrime poco/ per soccorrergli poi, quando né fiume/ né tutto il mar potrà smorzar quel foco.

mal resfriado na água?¹⁷⁰

Se, nell'inseguire il suo superbo sogno, perirà, morrà contento [Se, em busca de seu sonho orgulhoso, ele perecer, morrerá feliz], 1536 — Luigi Tansillo

Assim que eu estender as asas para o belo desejo,
 Quanto mais alto eu o vejo através das altas nuvens,
 Mais eu estendo minhas penas orgulhosas ao vento,
 E cheio de coragem, me lanço em direção ao céu.
 Nem o triste destino do filho de Dédalo me faz temer,
 Pelo contrário, eu ressurjo ainda mais alto:
 Eu sei que vou cair morto ao chão,
 Mas que vida se iguala à minha morte?
 A voz do meu coração eu ouço pelo ar:
 "Onde você está me levando, audacioso? Cuidado,
 Pois raramente grande audácia não traz sofrimento!" -
 "Não tema", eu respondo, "a queda elevada,
 Pois, tão alto como você é, morrerá satisfeito,
 Se o céu nos destinar uma morte tão ilustre." ¹⁷¹

Faire tout par moyen [Faça tudo pelo meio], 1540/43 – Gilles Corrozet

Aquele que muito se exalta muito se valoriza,
 Aquele que muito se rebaixa, se desvaloriza,
 Mas aquele que deseja fazer o bem Ele se guia pelo meio.¹⁷²

Faire tout par moyen [Faça tudo pelo meio], 1540-43 — Gilles Corrozet

Ícaro é loucura que aconteceu com você? Você mal tem a marca do sucesso de Dédalo, seu pai, de quem que você copiou

¹⁷⁰ Na versão em espanhol: Si para refrenar este deseo/ loco, imposible, vano, temeroso,/ y guarecer de un mal tan peligroso,/ que es darme a entender yo lo que no creo,/ no me aprovecha verme cual me veo,/ o muy aventurado o muy medroso,/ en tanta confusión que nunca oso/ fiar el mal de mí que lo poseo,/ ¿qué me ha de aprovechar ver la pintura/ d'aquel que con las alas derretidas,/ cayendo, fama y nombre al mar ha dado,/ y la del que su fuego y su locura/ llora entre aquellas plantas conocidas,/ apenas en el agua resfriado?

¹⁷¹ Na versão em italiano: Poi che spiegate ho l'ale al bel desio,/ quanto per l'alte nubi altier lo scorgo, /più le superbe penne al vento porgo,/ e, d'ardir colmo, verso il ciel m'invio. / Né del figliuol di Dedalo il fin rio/fa ch'io paventi, anzi via piú risorgo: / ch'io cadrò morto a terra ben m'accorgo; / ma qual vita s'agguaglia al morir mio? / La voce del mio cor per l'aria sento: / - Ove mi porti, temerario? China,/ ché raro è senza duol troppo ardimento! – /– Non temer (rispond'io) l'alta rovina, /poiché tant'alto sei, mori contento, / se 'l ciel sí illustre morte ne destina. -

¹⁷² Na versão em latim: Qui trop s'exalte trop se prise, / Qui trop s'abaisse il se desprise, / Mais celluy qui veult faire bien / Il se gouverne par moyen.

A arte de voar, que ele te ensinou
 Para escapar da prisão de Minos
 Ou você ficou em pé bloqueado por algum motivo
 Ele tinha uma escritura de vaca & o Basty
 Meninos leves ou Pasífae de couros. Dédalo superou a natureza
 Uma máquina conhecida & com asas ajustadas/Braços e pés, como pode voar
 E voando ele começou a falar
 Uma máquina, dizendo: meu filho que fingem voar
 para te poupar,/ um caso você deve ouvir
 Se você chegar com segurança voando
 Lá você levantará ao céu.
 Uma vez que a cera derreter
 ao sol,/suas penas cairão,
 Se você for muito baixo a umidade da água
 o privará do poder das aves,
 Mas se você for para cima e não para baixo, bem, então O caminho será mais
 seguro e sem quaisquer perigos: Ó pobre tolo, desta maneira, tomou muita altura
 A cera derreteu, e sua plumagem caiu
 E você também caiu numa tumba.¹⁷³

***Avventurate, ma piú audaci piume di quelle* [Aventureiras, mas penas mais ousadas do que aquelas], 1541 — Tommaso Castellani**

Venturosas, mas com penas mais ousadas
 do que aquelas que Icaro levantou em vão
 em direção aos céus; assim elas mostraram
 exemplo àqueles que ambicionam subir demais;
 Se o destino adverso as alcançou com um fogo menos
 ardente, agora vocês, com um sol mais claro,
 aquecem com raios intensos, impedindo
 que tanto ardor as consuma?

¹⁷³ Na versão em francês: Fol Icarus que t'est il advenu?/ Tu as tresmal le conseil retenu / De Dedalus ton pere qui t'apprint/ L'art de voler, lequel il entreprint/ Pour eschapper de Minos la prison/ Ou vous estiez enfermez, pour raison/ Qu'il avoit fait & basty une vache/ D'ung boys leger ou Pasiphe se cache./ Ce Dedalus nature surmonta/ A toy & luy des aelles adjousta/ Aux bras & piedz, tant que poviez voler/ Et en volant il se print à parler/ A toy disant: mon filz qui veulx pretendre/ De te saulver, ung cas tu doibs entendre/ Que si tu veulx à bon port arriver/ Il ne te fault vers le ciel eslever./ Car le Soleil la cire fonderoit,/ Et par ainsi ta plume tomberoit,/ Sy tu vas bas l'humidité des eaulx/ Te privera du pouvoir des oyseaulx,/ Mais si tu vas ne hault ne bas, adoncques/ La voye est seure & sans dangers quelzconques:/ O pauvre sot le hault chemin tu prins/ Trop hault pour toy car mal il t'en est prins/ La cire fond, & ton plumage tombe/ Et toy aussi prest à mettre soubz tumbre.

Mas o que prejudica a outros é apenas a raiz
do vosso bem; portanto, movam o vento
para aumentar a chama que vos favorece.
Então, essa nossa alma fênix
renova-se com as grandes forças do Amor,
o tormento dos outros no próprio ardor, a si mesma e a vocês.¹⁷⁴

Amor m'impenna l'ale [O amor me dá asas], 1552 — Luigi Tansillo

Aspiro a um amor tão elevado que, mesmo caindo, ele será louvado por sua audácia.

O amor me dá asas, e tão alto
meu pensamento destemido as estende,
que, de hora em hora, espero superar,
chegando às portas do céu, para um novo assalto.
Eu temo, quando olho para baixo, o voo muito alto,
da qual ele me grita e promete com orgulho,
pois, se caindo, meu voo ousado será
honrado eternamente, se for mortal o salto.
Pois, se outros, cujo desejo semelhante os consumiu,
deram nome eterno ao mar com sua morte,
onde o sol separou as penas audaciosas,
ainda assim as pessoas poderão dizer de mim:
— Este aspirou às estrelas, e se ele não alcançou,
a vida veio menos, mas não a ousadia! —¹⁷⁵

S'un Icaro, un Fetonte [Seja um Ícaro, um Faetonte], 1562/67 — Luigi Tansillo

Se um Ícaro, um Faetonte,
por excessiva ousadia já apagaram o mundo clama:

¹⁷⁴ Na versão em italiano: *Avventurate, ma piú audaci piume/ di quelle, già che vanamente alzarò/ Icaro verso il ciel; onde mostrarò/ essemplio a chi salir troppo presume;/ se'l caso averso per men caldo lume/ a lor avvenne, hor voi, ch'un sol piú chiaro/ scaldà con raggi ardenti, qual riparo/ vieta, che tanto ardor non vi consume?/ Ma quel, ch'ad altri nuoce è sol radice/ del vostro ben; però movete il vento/ per accrescer la fiamma, che vi giova./ Onde poi quella nostra alma fenice/ le gran forze d'Amor, l'altrui tormento/ nel proprio ardor, se stessa e voi rinnova.*

¹⁷⁵ Na versão em italiano: *Aspirò ad un amore tant'alto, che, anche cadendo, egli sarà lo- dato per la sua audacia/ Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto/ le spiega l'animoso mio pensiero,/ che, ad ora ad ora sormontando, spero/ a le porte del ciel far novo assalto./ Tem'io, qualor giú guardo, il vol tropp'alto,/ ond'ei mi grida e mi promette altero,/ Ché, s'al superbo vol cadendo, io pero,/ l'onor fia eterno, se mortal è il salto./ Ché s'altri, cui disio simil compunse,/ diè nome eterno al mar col suo morire,/ ove l'ardite penne il sol disgiunse,/ ancor di me le genti potran dire:/ - Quest'aspirò a le stelle, e s'ei non giunse,/ la vita venne men, ma non l'ardire! -*

o que perderam em vida, eles têm em fama.
 De mim, uma jovem e frágil borboleta,
 qual será a glória entre as aves mais graciosas,
 que tive a ousadia de estender minhas pequenas asas
 para a grandeza do olhar e dos cabelos,
 onde o Amor vitorioso reina,
 e com meu voo busquei uma morte tão digna?
 Que mérito, ao ouvir dizer:
 — Cada borboleta, apagada na alegria,
 em torno de uma pequena luz costuma morrer,
 esta teve a morte para se alegrar no sol! — ¹⁷⁶

***Icaro io son* [Eu sou Ícaro], 1564 — Onorato Fascitello**

Eu sou Ícaro, que com penas enceradas
 me elevo ao sol de vossa imensa glória,
 como uma simples criatura que, por hábito,
 voa para a luz, onde se acende e morre.
 E temo que o excessivo ardor não consuma
 a cera do desejo, mas a derreta,
 pois os raios de vossa luz são ardentes;
 assim, cairei no mar do meu próprio erro.
 Certamente, tenho ventos fracos para um voo tão grandioso;
 mas quem pode conter o desejo vago de se tornar
 eterno no seio de vossa glória?
 Pelo menos se dirá, depois de mil anos,
 que minhas penas ousadas se incendiaram
 para seguir somente a vós;
 e haverá uma grande memória de mim no mundo.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Na versão em italiano: S'un Icaro, un Fetonte/ per troppo ardir già spenti il mondo esclama:/ quel che perdê di vita, elli han di fama./ Di me, farfalla pargoletta e frale,/ qual fia la gloria tra' piú vaghi augelli,/ ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale/ al gran splendor de gli occhi e de' capelli,/ ove Amor vinto regna,/ e col volo cercai morte sí degna?/ Qual pregio, udendo dire:/ - Ogni farfalla, spenta in sul gioire,/ intorno a picciol lume morir suole,/ quest'ebbe morte per gioir nel sole! -

¹⁷⁷ Na versão em italiano: Icaro io son, che con cerate piume/ m'innalzo al sol del vostro immenso onore,/ qual semplice animal, che per costume/ vola alla luce, ove s'accende, e muore./ E temo, che non strugga, e non consume/ la cera del desire il troppo ardore,/ sí sono ardenti i rai del vostro lume;/ onde caggia nel mar del proprio errore./ Debili vanni ho certo a sí gran volo;/ ma chi frena il desío vago di farsi/ eterno in grembo della vostra gloria?/ Dirassi almen, dopo mill'anni, ch'arsi/ le penne ardite per seguirvi solo:/ e fia di me nel mondo alta memoria.

***Icare est cheut icy* [Ícaro caiu aqui], 1573 — Philippe Desportes**

Ícaro caiu aqui, o jovem audacioso,
 Que teve coragem suficiente para voar aos céus:
 Aqui caiu seu corpo, desprovido de penas,
 Deixando todos os corações valentes invejosos.
 Oh, feliz trabalho de uma mente gloriosa,
 Que obtém tal grande ganho de um dano tão pequeno!
 Oh, feliz infortúnio cheio de tantas vantagens,
 Que faz o derrotado vitorioso ao longo dos anos!
 Um caminho tão novo não assustou sua juventude,
 O poder lhe faltou, mas não a audácia,
 Ele teve as estrelas mais belas para queimá-lo.
 Ele morreu buscando uma grande aventura,
 O céu era seu desejo, o mar seu túmulo:
 Existe um plano mais nobre ou um túmulo mais rico?¹⁷⁸

***Al signor Giulio Mosti* [Ao senhor Giulio Mosti], 1579/85 — Torquato Tasso**

Se já leste sobre Ícaro e Faetonte,
 sabes bem como um caiu neste rio,
 quando quis trazer a luz do Oriente
 e coroar a testa com os raios do sol,
 e o outro no mar, porque ousou levantar
 suas asas enceradas tão prontamente,
 e assim acontece com aquele que presunçosamente
 busca caminhos no céu, apenas por fama.
 Mas quem deve temer em uma grande empreitada,
 se o Amor a confia? E como o Amor, que une
 o céu com correntes, pode falhar nisso?
 Ele desce da órbita celestial
 a beleza terrena de Diana incendiada,

¹⁷⁸ Na versão em francês: *Icare est cheut icy le jeune audacieux,/ Qui pour voler au Ciel eut assez de courage:/ Icy tomba son corps degarni de plumage,/ Laissant tous braves coeurs de sa cheutte envieux./ O bien-heureux travail d'un esprit glorieux,/ Qui tire un si grand gain d'un si petit dommage!/ O bien-heureux malheur plein de tant d'avantage,/ Qu'il rende le vaincu des ans victorieux!/ Un chemin si nouveau n'estonna sa jeunesse,/ Le pouvoir luy faillit mais non la hardiesse,/ Il eut pour le brûler des astres le plus beau./ Il mourut poursuivant une haute adventure,/ Le ciel fut son desir, la Mer sa sepulture:/ Est-il plus beau dessein, ou plus riche tombeau?*

e rapta o belo jovem de Ida aos céus.¹⁷⁹

Dichoso fue'l ardor [Eu digo que era ardor], 1580 — Fernando De Herrera

Bem-aventurado foi o ardor, bem-aventurado o voo,
 com os quais, abandonando a vida,
 Ícaro deu nome à sua memória ilustre
 no solo salgado e profundo.
 E quem derrubou o raio do céu,
 culpa da corrida mal orientada,
 que Lampeia, triste e aflita,
 lamenta no seu denso e áspero véu.
 Pois de ambos é eterna a audácia
 e a nobre intenção, que à morte
 não negaram o valor de seus despojos.
 Eu sou mais bem-aventurado em minha sorte,
 pois alcancei os céus com nova fortuna,
 e queimei vivo na luz de vossos olhos.¹⁸⁰

Cor Volante [Coração voando], 1598 — Giovanni Battista Guarini

Para você, senhora, voando,
 Meu amoroso coração de mim se afasta,
 Desejando ver novamente os amados sóis;
 Mas não sei com que habilidade
 Nem como Ícaro, nem como Dédalo se voa.
 Eu sei bem que sob o calor ardente
 Eu poderia perder minhas penas e, em seguida, a vida,
 Mas siga onde seu destino ou alegria o levar,

¹⁷⁹ Na versão em italiano: Se d'Icaro leggesti e di Fetonte,/ ben sai come l'un cadde in questo fiume/
 quando portar da l'oriente il lume/ volle e de i rai del sol cinger la fronte,/ e l'altro in mar, ché troppo
 ardite e pronte/ a volo alzò le sue cerate piume;/ e così va chi di tentar presume /strade nel ciel per fama
 appena conte./ Ma chi dee paventare in alta impresa,/ s'avvien ch'Amor l'affide? e che non puote/ Amor,
 che con catena il cielo unisce?/ Egli giú trae da le celesti rote/ di terrena beltà Diana accesa,/ e d'Ida il
 bel fanciullo al ciel rapisce.

¹⁸⁰ Na versão em espanhol: Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo/ con que, desamparado de la vida,/
 dio nombre a su memoria esclarecida/ Ícaro en el salado i hondo suelo./ I quien el rayo derribó del cielo,/
 culpa de la carrera mal regida,/ que Lampecie, llorosa i afligida,/ lamenta en el hojoso i duro velo./ Pues
 de uno i otro eterna es la osadía/ i el generoso intento, qu'a la muerte/ negaron el valor de sus despojos./
 Yo más dichoso en la fortuna mía,/ pues al cielo llegué con nueva suerte,/ i ardí vivo en la luz de vuestros
 ojos.

Desde que Dédalo alcance, Ícaro morra.¹⁸¹

***Ahi che con ali inferme al ciel m'invio* [Oh, que com asas enfermas me envio ao céu],1598 — Giovanni Battista Guarini**

A pobreza não é desprezível no amor

Ah, pois com asas débeis me lanço aos céus,
 Novo Ícaro, e adoro um sol como Faetonte.
 Mas não despreze o fogo, no qual, se eu morrer,
 será nobre, minha senhora, mesmo o meu fim.
 No estado humilde, o Amor, cortês e piedoso,
 me faz mais rico de outras riquezas além de púrpura e ouro;
 embora seja um amante pobre, que tesouro
 guardo no seio da fé e do desejo!
 Que outros enfeitem a casca e adornem o manto;
 desde que a alma seja bela, o único cuidado
 que o Amor me ensina é ter meu coração reservado.
 Entre riquezas tão elevadas, em vão tenta
 me empobrecer meu destino, e eu sou tão
 pobre quanto estou privado de vós.¹⁸²

***Al túmulo de Écija* [Ao túmulo de Écija¹⁸³],1611 — Luis De Gongora**

nas homenagens à Senhora Rainha Dona Margarida

Ícaro de algodão, se não de pinho,
 Ciclope não, do tamanho do rolo,
 Você quer voar com asas de frango,
 Estando de quatro patas como um potro?
 Que Dédalo o induz a peregrinar
 Coroando as nuvens como o cerne,

¹⁸¹ Na versão em italiano: A voi, donna, volando,/ l'amoroso mio cor da me si parte,/ vago di riveder gli amati soli;/ ma non so con qual'arte/ o d'Icaro o di Dedalo se 'n voli./ So ben ch'al caldo lume/ poria perder le piume e poi la vita,/ ma segua ove l'invita/ suo destino o sua gioia,/ pur che Dedalo giunga, Icaro moia.

¹⁸² Na versão em italiano: *Povertà non essere disprezzabile in amore!* Ahi che con ali inferme al ciel m'invio,/ novo Icaro, e Fetonte un sole adoro./ Ma non sprezzate il foco, in cui, s'io moro/ nobile sarà, madonna, anco il fin mio./ In stato umile Amor, cortese e pio,/ d'altro ricco mi fa che d'ostro e d'oro;/ benché povero amante, o qual tesoro/ chiudo nel sen di fede e di desio!/ Altri la scorza adorni e fregi il manto;/ pur che l'alma sia bella, ogn'altra cura/ m'insegna Amor ch'abbia il mio core a schivo./ Fra sí alte ricchezze in van procura/ d'impoverirmi il mio destino, e tanto/ povero son quanto di voi son privo.

¹⁸³ Cidade histórica localizada na província de Sevilha, na região da Andaluzia, no sul da Espanha.

Se as ondas, que o Betis¹⁸⁴ do seu recife
 Desata, inflamarão sua loucura?
 Não dê mais cera ao sol, que é tolice,
 Avestruz funerária, máquina alada,
 Nem alimente notícias sensacionalistas na Europa.
 Aguarde a cidade, que ao meio-dia,
 Se não for um Luto com um chapéu pontudo,
 A servirá como um Calor abundante em sopa.¹⁸⁵

***En sus ligeras alas confiado* [Confiando em suas leves asas], 1613 — Lupericio Leonardo De Argensola**

Com confiança em suas leves asas
 (diz a fama), o audacioso Ícaro foge,
 afastando-se do sol escaldante,
 que não poupou ninguém.
 O infeliz pagou por sua ousadia,
 e obedecendo a Apolo, o grande Netuno,
 afundou-o em suas ondas majestosas,
 dando-lhe um túmulo no mar salgado.
 O ardente sol que emana
 dos soberanos olhos de bela Laura
 não é menos poderoso? Diz, meu amigo Lisandro.
 Então, por que subir tão alto? Passe, tente,
 e não chame os deuses de inumanos,
 se eles te derem o castigo de Ícaro.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Referência ao Rio Guadalquivir, que atravessa várias cidades da Andaluzia, incluindo Écija e Sevilha. O poema menciona as ondas do Betis para se referir ao rio e ao seu curso.

¹⁸⁵ Na versão em espanhol: Al túmulo de Écija, en las honras de la Señora Reina Doña Margarita// Icaro de bayeta, si de pino/ Cíclope no, tamaño como el rollo,/ ¿volar quieres con alas a lo pollo,/ estando en cuatro pies a lo pollino?/ ¿Qué Dédalo te induce peregrino/ a coronar de nubes el meollo,/ si las ondas, que el Betis de su escollo/ desata, ha de infamar tu desatino?/ No des más cera al sol, que es bobería,/ funeral avestruz, máquina alada,/ ni alimentos gacetas en Europa./ Aguarda a la ciudad, que a mediodía,/ si masse Duelo no en capirota,/ la servirá masse Bochorno en sopa.

¹⁸⁶ Na versão em espanhol: "En sus ligeras alas confiado/ (dícelo así la fama), sale huyendo/ el atrevido Icaro, subiendo/ do el sol ardiente a nadie ha perdonado./ Pagó su atrevimiento el desdichado,/ y a Apolo el gran Neptuno obedeziendo,/ en sus soberbias olas sumergiendo,/ sepultura le dió en el mar salado./ ¿Es menos poderoso el sol ardiente/ que sale de los ojos soberanos/ de Laura bella? Di, Lisandro amigo./ ¿Pues dó subes tan alto? Passo, tente,/ y no llames los dioses inhumanos,/ si te dieren de Icaro el castigo.

***Ikarus (1615)* — William Drummond of Hawthornden**

Enquanto com asas audaciosas
 Eu saltava por esses caminhos aéreos,
 E enchia (um monstro novo) de medo e temores
 As aves com suas águias reais:
 Deslumbrados pelos raios de Febo,
 E encantados pela música das esferas,
 Quando as penas não podiam mais se mover e a força falhava,
 Eu medi esses limites elevados por uma queda;
 Ainda assim, a fama compensa minhas perdas,
 Pois à costa ainda ecoa minha ousada tentativa:
 Um mar, um elemento, carrega meu nome,
 Quem tem um túmulo tão vasto em lugar ou fama?¹⁸⁷

***Icaro in cera [Ícaro de cera], 1619* — Giovanni Battista Marino**

A cera, que fatal,
 Ícaro, te deu a morte,
 eis que com melhor sorte,
 por mão de hábil artífice esculpida,
 agora te devolve a vida.
 Mas cuidado com os raios
 do Sol, para onde tu voas;
 pois se acaso ele desferir contra as tuas asas,
 sem ressurgir jamais
 em cinzas cairás novamente.¹⁸⁸

***Nichts Ohne Gefahr [Nada sem perigo], 1635/40* — Daniel Czepko**

Não há nada sem perigo. Ícaro e Dédalo.

Para a amada Morta

¹⁸⁷ Na versão em inglês: Whilst with audacious Wings/ I sprang those airie Wayes,/ And fill'd (a Monster new) with Dread and Feares,/ The feathred People, and their Eagle Kings:/ Dazel'd with Phoebus Rayes,/ And charmed with the Musicke of the Spheares,/ When Pennes could move no more, and Force did faile/ I measur'd by a Fall these loftie Bounds;/ Yet doth Renowne my Losses countervaile, /For still the Shore my brave Attempt resounds:/ A Sea, an Element doth beare my Name,/ Who hath so vaste a Tombe in Place, or Fame?

¹⁸⁸ Na versão em italiano: La cera, che fatale,/ Icaro, ti diè morte,/ ecco con miglior sorte,/ per man di dotto artefice scolpita,/ or ti rende la vita./ Ma guàrdati da' rai/ del Sol, dove tu vai;/ ché s'egli avien ch'ei ti distempri l'ale,/ senza risorger mai/ cenere ricadrai.

A ti, como ao meu sol,
 Comecei meu voo,
 Incerto se sou Ícaro ou Dédalo:
 Mas certamente se pode reconhecer
 Que não apenas as asas estão queimando,
 Também sacrifiquei minha vida
 Pela doce luz dos teus olhos.
 Agora, eu sigo os meus sentidos,
 Se ao menos pudesse alcançar o lugar
 Que Dédalo alcançou,
 Eu estaria deitado onde Ícaro repousa.¹⁸⁹

***Vergleichung eines Liebhabenden mit dem Icarus* [Comparação de um amante com Ícaro], 1642 — Ernst Christoph Homburg**

Aqui Chloris¹⁹⁰, permita-me
 eu devo me inclinar em direção a você
 Em direção ao seu céu
 de clara beleza
 subir
 Através do calor do meu amor
 do qual meu coração ardeu
 Eu me elevei tão alto até você assim.
 Eu devo ser Ícaro
 que também se atreveu
 A subir até a casa do sol
 tão alto
 voar
 Para sua queda final: no entanto, através dessa dor
 Ele ganhou grande louvor
 a eternidade eterna.
 Uma morte nos puniu. Nós dois caímos,

¹⁸⁹ Na versão em alemão: Nichts ohne Gefahr. Icarus und Daedalu./ An die liebevolle Morata/ Zu dir als zu meiner Sonnen/ Hab ich meinen Flug begonnen./ Ungewiß ob ich im Ziehn/ Icar oder Dædal bin:/ Doch gewiß kan man erkennen./ Daß nicht bloß die Flügel brennen./ Auch das Leben büß ich ein./ Umb der Augen süßen Schein./ Nun ich folge meinen Sinnen./ Könt ich nur den Platz gewinnen./ Welchen Dædalus gekriegt./ Läg ich gleich, wo Icar liegt.

¹⁹⁰ Deusa das flores, associada à primavera e à beleza das plantas. Seu nome muitas vezes é usado em contextos poéticos para se referir à primavera e à renovação da natureza.

Por ousadia nos associamos ao céu;
 Eu derreti nas correntes de lágrimas como a neve,
 E ele morreu nas águas agitadas do mar.
 Nós dois estamos afastados do fim da vida;
 Eu, pelas chamas, e ele, até a morte, feridos!
 Ele, pelo sol quente e seu brilho radiante,
 Eu, pela ardente paixão nos olhos de Chloris.¹⁹¹

Melancholia [Melancolia], 1643 — Jacob Balde

Sempre confinado nas margens da terra alemã,
 Envelhecerei na terra da Baviera!
 Estamos presos em um espaço de reinos sombrios,
 E perdemos mal o nosso tempo curto.
 No entanto, é possível desfazer os laços ao romper o nó
 E abrir as torres fechadas:
 Alguns gregos, escapando dos reinos de Creta,
 Tomaram asas enceradas para si.
 Mas não é necessário tentar os ventos enganosos
 Sobre as asas que poderiam cair sobre o mar.
 Apesar de toda a Alemanha ser uma prisão para mim,
 Pior ainda é a prisão para o corpo:
 A mente é livre, onde o touro habita e voa.
 No oceano, o vento não a impede,
 Na terra, nenhum obstáculo a retarda, ela ultrapassa os Alpes
 E bate nas nuvens e nas estrelas.
 Ela se aproxima do dom de Febo, a divina poesia.
 Assim, confiando nisso, mais rápido do que o vento leste,
 Verei a terra natal e o berço do nascer do sol,

¹⁹¹ Na versão em alemão: Ach Chloris lasset zu / ich muß mich zu euch neigen/ Nach ewerm Himmel hin/ der klaren Schönheit/ steigen/ Durch meine Liebes-Glut/ darvon mein Hertz entbrandt/ Hab' ich mich also hoch zu euch empor gewandt. Ich sol seyn Icarus/ der gleichfals sich gedrunge Hin zu der Sonnen Haus/ so hoch hinauff / geschwungen/ Zu seinem grössern Fall: Hat doch durch dieses Leid Erworben hohes Lob / die ewig' Ewigkeit. Ein Todt uns straffet ab. Wir beyde sind gefellet / Daß wir durch Kühnheit uns dem Himmel beygesellet; Ich in der Zären-Bach zerschmelzte wie der Schnee Und jener sturbe hin auff ungestümer See. Wir alle beyde sind des Lebens-Ziel entsetzet /; Von Flammen ich und er biß auff den Tod verletzet! Er; Durch die heisse Sonn'/und ihrer Strahlen Schein/ Ich; Durch die strenge Glut / der Chloris Aeugelein.

Sendo levado para o leste do nascer do dia.¹⁹²

Der übel-geflügelte Ikarus [Ícaro, o mal-alado], 1652 - Johann Georg Schoch

O próprio Mestre do Labirinto também ali estava preso

Porque ele e Ícaro,

eu não sei o que

fizeram

Mas ele confiava em sua arte

E quando o velho Dédalo dia e noite estava preocupado com meios

Ele ousou, uma vez, colar asas em si

Com as quais ele e seu filho

se elevaram da torre

Cortando o vento e o ar sobre o mar salgado

O velho dá ordens a seu filho

Ele não deveria voar muito alto, nem muito baixo

Ele não deveria voar muito alto, nem muito baixo

Mas quando, por arrogância, ele se aproximou do sol

O calor derreteu a cera

De modo que ele se tornou digno das ondas do mar.¹⁹³

Seele/ des weiland Wol-Edelgebohrnen/ Gestrengen und Hochbenambten Herren George Friedrichs von Artzat und Groß- Schottkau [...] Zu schuldigem Ehren- Gedächtnüsse [...] [Alma do falecido nobre e ilustre Senhor George Friedrich von Artzat e Groß-Schottkau [...] Comemoração de honra devida [...] desenhada com simpatia], 1665 — Daniel Casper Von Lohenstein

Quando o desejo de Eva por sua beleza a influenciou,

E Adão deu seu grande bem por uma maçã,

¹⁹² Na versão em latim: Semper ego inclusus Germanae finibus orae/ In Bavara tellure senescam!/ Tristibus imperiis spatio retinemur in arcto/ Et curtum male perdimus aevum./ Atqui vincla licet rupto dissolvere nodo/ Et clausas diducere turreis:/ Graeculus effugiens aliquis Minoia regna/ Ceratas sibi sumpserat alas./ Sed neque fallaceis ventos tentare necesse est/ Lapsuris super aequora pennis./ Tota mihi quamvis adeo Germania carcer./ Deterius quoque carcere corpus:/ Libera mens tamen est, ubi taur habitatque volatque./ In pelago non impedit Auster,/ in terris non tardat obex, transcendit et Alpes/ Nubiferas ac sidera pulsat/ Accedit Phoebi donum, divina poesis./ Hac fretus velocior Euro/ Euri nascentis patriam cunasque videbo/ Aurorae rapiendus in ortum.

¹⁹³ Na versão em alemão: Des irrgangs Meister selbst der lag auch de gefangen / Weil er und Ikarus / ich weib nicht was / begangen / Doch trawt er seiner kunst / und als er Tag und Nacht Der Alte Dedalus auff Mittel war bedacht / Erkühnt er einmal sich / ihm Flügel anzukleben / Mit den er und sein Sohn / sich aus dem Thurne heben / Durchschneiden Wind und Lufft der Saltzgewellten See / Der alte schwingt sich für / und gibt dem Sohne Regeln / Er solte nich zu hoch / auch nicht zu niedrig segeln / Er solte nicht zu hoch / auch nicht zu niedrig segeln / Doch als durch Hochmuth er / der Sonne nahe Kömmt / Zerschmeltzt das Wachs / daß er die Strausse See-werths nimmt.

O corpo de ambos se tornou uma carcaça, o dia à meia-noite,
 O Paraíso se transformou em uma sepultura viva.
 Até mesmo o âmago do ser humano, o que Deus chama de Sua imagem,
 A alma, tão obscurecida que não se reconhece,
 Ela era como Ícaro, com a inocência como suas asas,
 Com as quais ela se elevou a Deus e ao céu.
 Mas oh, quando a humildade não segurou as rédeas,
 O voo muito alto a lançou na queda.
 Pois, assim como a cera derrete sob o sol escaldante,
 O que parecia divino sempre escorria de Deus.
 Mesmo Platão, que ainda agora a prende pelas asas,
 Atribui-lhe muitas formas, chamando-a filha de Deus;
 Deve-se admitir: ela foi imersa nas águas de Lete,
 Pois a vaidade nela mostra mil manchas a ele.
 Sim, o desejo do nosso espírito por vaidade anseia
 Mais do que a boca de uma criança pelos seios de sua mãe.¹⁹⁴

Daedalus [Dédalo], 1704 — Magnus Daniel Omeis

Dédalo teria sido um astrólogo e ensinou essa arte a seu filho. No entanto, porque esse aprendiz, por arrogância, desejou ir longe demais, ele caiu no mar dos erros infinitos e foi envergonhado publicamente. Luciano escreve em seu livro sobre astrologia: Dédalo foi um matemático e ensinou astrologia a seu filho Ícaro, mas, inflamado pelo fervor juvenil e persuadido pelo ensinamento, ele se afastou da verdade e caiu no mar da profundidade infinita das coisas. Em particular, dizem que as asas de Dédalo representam as velas dos navios que ele é dito ter inventado, e frequentemente as velas dos navios são chamadas de asas, como Virgílio disse: 'Estendemos as asas das velas'. Portanto, outros dizem que Ícaro representa um marinheiro (ou um inexperiente presumido) que tentou navegar mais longe e fazer mais com um pequeno navio e velas frágeis do que Dédalo com um grande navio e

¹⁹⁴ Na versão em alemão: Als Evens Vorwitz sie umb ihre Schönheit brachte / Und Adam sein gros Gutt für einen Apfel gab/ Ward beyder Leib ein Aas / der Tag zu Mitternachte/ Das Paradis verkehrt in ein lebendig Grab. Ja auch des Menschen Kern / was Gott sein Bildnüs nemet Die Seele / so verstellt: Daß sie sich selbst nicht kennet./ Sie war ein Icarus / die Unschuld ihre Flügel / Dardurch sie sich zu GOtt und in den Himmel schwang Ach aber! als ihr nicht die Demuth hielt den Zügel / Warf der zu hohe Flug sie in den Untergang. Denn/wie das Wachs zerschmeltzt an glüend-heissen Sonnen; / So ist / was Göttlich schien / auch stets für Gott zerronnen./ Selbst Plato / der sie zwar noch itzt an Flügel hencket/ Viel Formen ihr schreibt zu / sie Gottes Tochter heißt; / Muß zustehn: daß sie sey in Lethens Flutt geträncket / Weil Eitelkeit in ihr ihm Tausend Flecken weißt;/ Ja keines Kindes Mund kan nach den Mutter-Brüsten / So sehr / als unser Geist nach Eitelkeit gelüsten.

sofreu um naufrágio por causa disso.¹⁹⁵

***Er Vergleicht Sich Mit Dem Icarus* [Ele se compara a Ícaro], 1710 — Gottlieb Stolle**

Eu sou como Ícaro, esforçado,
 Para me libertar da prisão,
 Na qual o respeito me aprisionou.
 Folhas de paixão são as asas,
 Pelas quais meu coração se aproxima de seu sol.
 Mas oh, audácia! Você traz frutos amargos,
 Por mais alto que você se eleve e brilhe;
 Pois seu raio abrasador arruína meu voo,
 E me entrega às profundas ondas do medo.¹⁹⁶

***Ikaros*, 1779 — Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg**

Dédalo levantou a asa de cera
 Ícaro chorou: pai eu imploro
 Ensina-me a voar, mas Dédalo disse:
 Se você tivesse asas, você me seguiria.

Mas Ícaro estava tremendo de raiva
 No fundo do coração, apertando e fervendo isto
 Dentro de sua cabeça: Você construiu
 Asas, então faça asas para mim também!
 Pois bem, meu menino, Disse o pai ao menino choramingando,
 Passou para o trabalho manual, e com pilhas de penas e cera Dédalo moldou asas.

¹⁹⁵ Na versão em alemão: Dædalus soll ein Sternkündiger gewesen seyn/ und in solcher Kunst seinen Sohn unterwiesen haben. Weil aber dieser Lehrling aus Vermeßenheit zu weit gehen wollen ist er in das Meer der unendlichen Irrthume gefallen/und öffentlich zu Schanden worden. Also schreibt Lucianus in Libello de Astrologia; Dædalum fuisse Mathematicum, & Ilium Icarum docuisse Astrologiam; sed eum juvenili fervore e persuasione doctrinæ elatum aberrasse a vero, e decidisse in mare rerum immensæ profunditatis. Insonderheit sollen des Dædalus Flügel / die Schiff-Segel bedeuten / welche e soll erfunden haben: wie dann öfters die Segel des Schil er fes Flügel genennet werden; als bei dem Virgilius: Velorum pandimus alas. Sagen daher andere: Icarus bedeute einen Schiffer/ (oder unerfahrenen Einbilder) welcher mit ei nem kleinen Schiff und schwachen Segel weiter fahren und mehr leisten will / als Dædalus mit einem großen Schiffe; und leidet darüber Schiffbruch.

¹⁹⁶ Na versão em alemão: Ich bin wie Icarus bemüht,/ Mich aus dem kercker wegzubringen,/ In welchen mich die ehrfurcht eingesperrt./ Verliebte blätter sind die schwingen,/ Durch die mein hertze sich zu seiner sonne zieht./ Doch ach, verwegenheit! du bringest bittre früchte,/ So hoch du dich erhebst und prangst;/ Denn ihr erhitzter strahl macht meinen flug zunichte,/ Und überliefert mich den wellen tiefer angst.

Ícaro estremece de felicidade e desejo,
 Quando seu pai, com fechos de ouro, grampeia as asas em seu ombro e peito,
 O jovem não está mais consciente
 Ouve, meu filho, prudência
 no céu, por isso tome cuidado
 Sábia e pontual proibição
 Daquele que transforma a cera.
 Siga-me no ar, Não cheire as fragrâncias etéricas,
 Longa e difícil é a viagem para a Suíça francesa,
 O sol acima, e o mar abaixo.
 Se você estiver subindo o sol, derrete
 as asas; Se você mergulhar afundará nas,
 Ondas do mar para dentro da concha
 do selvagem Tritão, ansioso pelo banquete.
 Dédalo falou isso, e começou a se mover; o jovem
 não se sentia muito satisfeito! Corajosamente ele balançou
 Depois que o pai, bem acima dele,
 Sobre as nuvens com os sentidos inebriados!
 Mas as asas começaram a escorrer, antes que notasse, as asas escaparam
 Recusando-se a afundar,
 ele entrou em colapso
 Flutuando para o voo, não para o mar.
 Lembre-se de que um dos modestos comediantes,
 atrevido é o besouro, e destemida é a águia!
 Se os deuses te negaram asas, Oh então não vá para uma caça etérea!¹⁹⁷

¹⁹⁷ Na versão em alemão: Daidalos hub sich auf wächsernem Fittich,/ Ikaros weinete: Vater, dich bitt' ich,/Lehre mich fliegen! Doch Daidalos sprach:/Hättest du Flügel, so flögst du mir nach!/Aber dem Ikaros braus't es und pocht es/Tief in dem Herzen, und saust es und kocht es/Hoch in dem Köpfchen: Du bildetest dir/Flügel, so bilde doch Flügel auch mir!/Nun denn, mein Bübchen, sollst Flügelein haben,/Sagte der Vater zum wimmernden Knaben,/Schritt zu der künstlichen Arbeit, und stracks/Knetete Daidalos Flügel aus Wachs./Ikaros bebet vor Wonn' und Verlangen,/Als ihm der Vater mit goldenen Spangen/Heftet die Flügel an Schulter und Brust./Ist sich der Ammenmilch nicht mehr bewußt./Höre, mein Söhnchen, der Klugheit bedarf es/Oben in Lüften, drum achte mein scharfes/Weises Verbot, und bedenk nicht zu spät,/Daß man aus Wachs nur was wächsernes dreht./Folge mir nach in den mittleren Lüften,/Wittere nicht nach ätherischen Düften,/Weit ist die Reise nach Welschland und schwer,/Oben die Sonne, und unten das Meer./Nahest du steigend der Sonne, so schmelzen/Flugs dir die Fittiche; tauchst du, so wälzen/Wogen des Meers dich ins gläserne Haus/Wilder Tritonen, den Hechten zum Schmaus./ Daidalos sprach es, und hub sich; der Junker/Fühlte sich nicht vor Entzücken! Kühn schwung er/Nach sich dem Vater, hoch über ihn hin,/Über die Wolken mit trunkenem Sinn!/Aber die Flügel begannen zu triefen,/Eh er es merkte, die Schwingen entliefen/Sinkend dem Sinkenden, und er entstürzt/Purzelnd dem Flug, nicht zur Seefahrt geschürzt./Merke sich das der Bescheidneren Tadler,/Keck ist der Käfer, und kühn ist der Adler!/Haben die Götter dir Schwingen versagt,/O so geh nicht auf ätherische Jagd!

APÊNDICE B: Ícaro no Classicismo e no Clássico Moderno

Selbstgenügsamkeit Des Zechers [Autossuficiência do Bebedor], 1823 — Wilhelm Müller

Quando eu bebo um bom vinho,
 Não passa pela minha cabeça
 Ultrapassar as fronteiras desta Terra,
 Elevar meus pensamentos,
 E olhar para os distantes azuis,
 Para as estrelas da eterna fama.
 Quando eu bebo um bom vinho,
 Não quero estar no céu.

Vocês conhecem a história de Faetonte,
 O filho intrometido de Febo,
 Que quis conduzir a carruagem de seu pai
 Através do céu?
 Júpiter, com seu raio,
 Derrubou-o do assento do cocheiro,
 Direto para o rio Po,¹⁹⁸
 E a água se tornou seu túmulo.

De forma semelhante não aconteceu com a criança
 Que, do Labirinto de Creta,
 Quis com suas asas presunçosas
 Subir diretamente ao sol.
 Logo as penas de cera derreteram,
 E o pássaro caiu:
 Nas amargas águas do mar
 Ele morreu pelo seu comportamento audacioso.

Faetonte e Ícaro,
 Você no mar e você no rio,

¹⁹⁸ O Rio Po (em italiano, "Fiume Po") é o rio mais longo e um dos mais importantes da Itália. Tem uma longa história na cultura italiana e foi mencionado em muitas obras literárias, incluindo as de Dante Alighieri e Ludovico Ariosto. Ele também desempenhou um papel importante na história da arte e da música italiana.

Se tivessem bebido vinho fino,
 Nunca teriam afundado
 Do alto arco celeste
 Nas profundas ondas aquáticas:
 Aqueles que bebem vinho
 Querem estar no céu.

Quando eu bebo um bom vinho,
 Frequentemente penso em seu destino,
 E, como um devoto bebedor,
 Olho para o fundo do copo,
 Não para as estrelas da honra,
 Não para os distantes azuis:
 Quando eu bebo um bom vinho,
 Acredito ser o que quero ser.¹⁹⁹

Der neue Ikarus [O novo Ícaro], 1826) — Wilhelm Müller

Capturado no labirinto dourado de seus cachos,
 Eu pendurei minha pobre liberdade nas
 armadilhas.

Pois como poderia eu tentar, das adoráveis
 reviravoltas,

Nas meias-luzes dos sonhos, me encontrar
 novamente?

Mesmo que eu pudesse fazer asas de cera, como
 Dédalo,

Para onde mais eu as estenderia senão em direção ao seu
 sol?

¹⁹⁹ Na versão em alemão: Wenn ich trinke guten Wein./ Fällt es mir mit nichten ein,/ Über dieser Erde Schranken/ Aufzuschwingen die Gedanken,/ Und zu schau'n in blaue Fernen/ Nach des ewigen Ruhmes Sternen./ Wenn ich trinke guten Wein,/ Will ich nicht im Himmel sein.// Wißt ihr von dem Phaeton,/ Phöbus naseweisem Sohn,/ Der auf seines Vaters Wagen/ Wollte durch den Himmel jagen?/ Jupiter mit seinem Blitze/ Schmettert' ihn vom Kutschersitze/ Häuptlings in den Po hinab,/ Und das Wasser ward sein Grab.// Anders ging es nicht dem Kind,/ Das aus Kreta's Labyrinth/ Wollt' auf seinen eitlen Schwingen/ Grad' empor zur Sonne dringen./ Bald zerschmolz das Wachsgefieder,/ Und der Vogel stürzte nieder:/ In des Meeres bitterer Fluth/ Büßt' er seinen tollen Muth.// Phaeton und Ikarus,/ Du im Meer, und du im Fluß,/ Hättet ihr hübsch Wein getrunken,/ Nimmer wäret ihr gesunken/ Von dem hohen Himmelsbogen/ In die tiefen Wasserwogen.// Die da trinken Wein,/ Wollen ich im Himmel sein.// Wenn ich trinke guten Wein, Fällt mir oft eur Shicksal ein, Und ich blick' als frommer Zecher/ Nieder in den eugen Becher/ Nicht empor nach Ehrensternen,/ Nicht hinaus in blaue Fernen:/ Wenn ich trinke guten Wein,/ Mein' ich, was ich will, zu sein.

Até que minhas penas derretessem nos raios muito
próximos,
E eu caísse do meu céu para o mar escuro do
tormento.²⁰⁰

***Parcival. Rittergedicht* [Poema cavalheiresco], 1831/33 — Friedrich de La Motte Fouque**

Os versos refletem a situação de Gamurets após o casamento com Herculoyde²⁰¹ e pouco antes de sua morte.

Há momentos às vezes
Em que a luz e o ímpeto da felicidade
Prometem nos guiar
Através da vida eternamente jovem.
Confiamos nos sonhos adoráveis.
Caminhamos com coragem renovada,
E todas as nuvens
Nos cercam com o fulgor do sol.

A desgraça nos parece uma fábula,
Um sombrio delírio da dor,
O aviso de uma torre errante,
Nosso coração todo-poderoso,
Para conquistar tudo
Que já adornou a vida.
Ai das asas de Ícaro,
Quando o meio-dia queimam!

Elas são moldadas em cera,
Elas derretem diante do raio,

²⁰⁰ Na versão em alemão: In dem goldnen Labyrinthe deiner Locken eingefangen./ Hab' ich meine arme Freyheit in den Schlingen/ aufgehangen./ Denn wie sollt' ich es versuchen, aus den holden/ Irrgewinden/ In dem Dämmerlicht der Träume wieder mich/ herauszufinden?/ Könnst' ich auch aus Wachs mir Flügel, wie ein Dädalus,/ bereiten,/ Wohin anders würd' ich diese, als nach deinen Sonnen/ breiten?/ Bis die Federn mir zerschmolzen an den allzunahen/ Strahlen,/ Und ich stürzt aus meinem Himmel in das dunkle Meer/ der Qualen.

²⁰¹ Gamurets e Herculoyde são personagens de uma lenda arturiana e também da ópera medieval alemã *Parzival* (*Parcival*, em algumas versões), escrita por Wolfram von Eschenbach no século XIII. A história é uma das muitas versões da lenda do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda. Gamurets é o pai de Parzival, o herói da história.

Que, emanando da luz eterna,
 Solenemente aponta para o vale da terra.
 Diante do brilho cegante e severo,
 Nós hesitamos e oscilamos.
 Nós vacilamos, cambaleamos e afundamos
 No mar da dor e da morte.

Isso, há muito tempo aberto de par em par,
 Agora nos mostra sua garganta.
 Agora, nos oferece seu terror.
 Pensas que estás perdido agora,
 Coração que sangra de dor?
 Não! Agora, apenas renascido,
 Agora, voas em direção aos céus.²⁰²

***Les Plaintes d'un Icare* [Os lamentos de um Ícaro], 1862 — Charles-Pierre Baudelaire**

Os amantes das prostitutas
 São ágeis, felizes e devassos;
 Quanto a mim, fracturei os braços
 Por ter-me alçado além do chão.
 É graças aos mais raros astros,
 Que o céu envolve num lampejo,
 Que, agora cego, já não vejo
 Dos sóis senão os turvos rastros.
 Eu quis do espaço em toda parte
 Achar em vão o fim e o meio;
 Não sei sob que olho de ígneo veio
 Minha asa eu sinto que se parte;
 E porque o belo ardeu comigo,

²⁰² Na versão em alemão: Die Verse reflektieren die Situation Gamurets nach der Eheschließung mit Herceyde und kurz vor seinem Tod.// Es giebt bisweilen Zeiten./ Wo Glückes Licht und Schwung/ Verheißt, uns zu geleiten/ Durch's Leben endlos jung./ Wir trau'n den holden Träumen./ Wir wall'n im frischen Muth./ Und alle Wolken säumen/ Sich uns mit SonnenGluth.// Das Unglück dünkt uns Fabel./ Ein trüber Wahn der Schmerz./ Die Warnung irre Babel./ Allmächtig unser Herz./ Um Alles zu erringen./ Was je das Leben schmückt./ - Weh' den Ikar'schen Schwingen./ Wann heiß der Mittag drückt!//Sie sind aus Wachs gegossen./ Sie schmelzen vor dem Strahl./ Der, ew'gem Licht entflossen./ Ernst zückt in's ErdenThal./ Vor'm blendend strengen Blinken/ Ziehn bang' wir hin und her./ Wir zagen, taumeln, sinken/ In's Schmerz- und Todes-Meer.// Das sperrte, längst weitoffen./ Nach uns den Rachen aus./ Nun fängt es unser Hoffen./ Nun giebt's uns seinen Graus./ Wähnst Du dich nun verloren./ Du schmerzlich blutend Herz?/ Nein! Jetzt erst neugeboren./ Jetzt fliegst Du himmelwärts.

Perdi a glória e o benefício
De dar meu nome ao precipício
Que há de servir-me de jazigo.²⁰³

Ikarus, 1886/87 — Stefan George

Você voou alto demais com aquelas asas leves
Que o destino lhe deu — da terra, elas vieram.
Mas não conseguiu conter o impulso do coração,
Você voou muito alto em direção à bola de fogo.
Há muito tempo, você havia deixado a terra,
Quando as asas se soltaram do beijo escaldante do sol,
E nas ondas furiosas do mar você caiu,
Agora, Ícaro, ajude a si mesmo!²⁰⁴

Ikarus, 1891 — Theodor Fontane

Sempre a mesma história:
Vitórias, triunfos, julgamentos divinos.
Aquele para quem cada salto, mesmo o mais audacioso, é bem-sucedido,
Sente-se transcendendo a lei,
Ele está fora da rotina diária, ele quer voar, ele é um deus;
Ele se lança nos arreios do sol,
Aí, Ícaro vê suas asas derreterem,
Ele voou muito alto, ele cai, ele tomba,
Um novo espetáculo foi apresentado ao mundo:
Apenas recentemente estava nas alturas...
Apolo, irado, o abateu.²⁰⁵

²⁰³ Na versão em francês: Les amants des prostituées/ Sont heureux, dispos et repus;/ Quant à moi, mes bras sont rompus/ Pour avoir étreint des nuées./ C'est grâce aux astres nonpareils,/ Qui tout au fond du ciel flamboient,/ Que mes yeux consumés ne voient/ Que des souvenirs de soleils./ En vain j'ai voulu de l'espace/ Trouver la fin et le milieu;/ Sous je ne sais quel œil de feu/ Je sens mon aile qui se casse;/ Et brûlé par l'amour du beau,/ Je n'aurai pas l'honneur sublime/ De donner mon nom à l'abîme/ Qui me servira de tombeau.

²⁰⁴ Na versão em alemão: Du flogst zu hoch auf jenen leichten flügeln/ Die das geschick dir gab-aus erdenwegen./ Doch konntest du des herzens trieb nicht zügelnd/ Du flogte zu hoch dem feuerball entgegen.// Längst warst du von der erde weggeflogen/ Da lösten sich vom heissen sonnenkuss/ Die schwingen und in wilde meereswogen/ Sankst du hinab - nun hilf dir Ikarus!

²⁰⁵ Na versão em alemão: Immer wieder dieselbe Geschichte:/ Siege, Triumphe, Gottesgerichte.// Wem jeder Sprung, auch der kühnste, geglückt,/ Der fühlt sich dem Gesetz entrückt,/ Er ist heraus aus dem Alltagstrott, Fliegen will er, er ist ein Gott;/ Er fällt dem Sonnengespann in die Zügel/ - Da schmelzen dem Ikarus die Flügel,/ Er flog zu hoch, er stürzt, er fällt,/ Ein neu Spektakelstück hat die Welt:/ Eben noch zum Himmel getragen.../ Apollo, zürnend, hat ihn erschlagen.

***Ikarus*, 1891 — Henri Théodore (Theodor) Fontane**

Outra vez a mesma história:

Vitórias, triunfos, os juízos de Deus.

Que cada salto, mesmo os mais ousados,

o fazem sentir-se apanhado pela lei,

Ele está fora de sua rotina diária,

Voar ele quer, ele é um deus;

Ele cai nas rédeas do sol

As asas de Ícaro derretem

Ele voou alto demais, e caiu, caiu,

um novo espetáculo tem o mundo

Ainda surge no céu...

Apolo que, com raiva, o matou.²⁰⁶

²⁰⁶Na versão em alemão: Immer wieder dieselbe Geschichte:/ Siege, Triumphe, Gottesgerichte./ Wem jeder Sprung, auch der kühnste, geglückt,/ Der fühlt sich dem Gesetz entrückt,/ Er ist heraus aus dem Alltagstrott,/ Fliegen will er, er ist ein Gott;/ Er fällt dem Sonnengespann in die Zügel, –/ Da schmelzen dem Ikarus die Flügel,/ Er flog zu hoch, er stürzt, er fällt,/ Ein neu Spektakelstück hat die Welt,/ Eben noch zum Himmel getragen .../ Apollo, zürnend, hat ihn erschlagen.

APÊNDICE C: Ícaro no Expressionismo até a Segunda Guerra Mundial

Alcyone, 1903, Ditirambo²⁰⁷ IV — Gabriele D'Annunzio

[...] Ícaro, Ícaro, eu também caí dentro do
profundo mar, eu também perdi lá
minha força, mas pela eternidade,
deixe meu nome ser lembrado sob o mar profundo!²⁰⁸

L'ala sul mare [A asa sobre o mar], 1904 — Gabriele D'annunzio

Arde, uma asa no mar solitária.
Ela flutua como um pálido destroço.
E suas penas, sem mais conexão,
Tremem dispersas a cada sopro de ar.
Arde, vejo a cera! É a asa de Ícaro,
Aquela que o artífice da vaca infame
Moldou quando foi servo no reino
Do rei Minos para a obra nefasta.
Quem a recolherá? Quem com força maior
Saberá reunir as penas
Espalhadas para tentar o voo insensato?
Oh, destino elevado do filho de Dédalo!
Longe do meio limite se manteve
O valente, e apenas caiu nas águas profundas.²⁰⁹

²⁰⁷ Forma poética e lírica na literatura, frequentemente associada à Grécia Antiga. É uma expressão entusiástica, fervorosa e muitas vezes frenética que celebra a exaltação e a embriaguez do espírito. Os ditirambos eram frequentemente usados em festivais em honra do deus grego Dionísio, o deus do vinho e do teatro. O poeta grego Aríon é frequentemente creditado com a criação dos ditirambos. Eles eram originalmente cantados e dançados, frequentemente em coros, e evoluíram com o tempo para se tornarem uma forma literária. Posteriormente, o grande dramaturgo grego Sófocles aperfeiçoou e popularizou os ditirambos, contribuindo para o desenvolvimento do teatro grego.

²⁰⁸ Na versão em italiano: Icaro, Icaro, anch'io nel profondo/ Mare precipitai, anch'io v'inabissi/ la mia virtù, ma in eterno in eterno/ il nome mio resti al Mare profondo!

²⁰⁹ Na versão em italiano: Ardi, un'ala sul mare è solitaria./ Ondeggia come pallido rottame./ E le sue penne, senza piú legame,/ sparse tremano ad ogni soffio d'aria./ Ardi, veggo la cera! È l'ala icaria,/ quella che il fabro della vacca infame/ foggìo quando fu servo nel reame/ del re gnòssio per l'opera nefaria./ Chi la raccoglierà? Chi con piú forte/ lega saprà rigiugnere le penne/ sparse per ritentare il folle volo?/ Oh del figlio di Dedalo alta sorte!/ Lungi dal medio limite si tenne/ il prode, e ruinò nei gorghi solo.

ALTIVS EGIT ITER [Ele percorreu um caminho mais elevado], 1904 — Gabriele D'Annunzio

A Sombra de Ícaro ainda pelos quentes seios
do Mar Mediterrâneo se espalha.
Segue o rastro do navio que fervilha mais intensamente.
Iguala toda a velocidade dos ventos.
A voz de um homem que comanda é amada no turbilhão.
Ouve o clamor dos náufragos repetido
e o despreza, pois o seu precipitar
remoto foi silencioso.

Eu o vi lá, em direção ao oeste.
Eu estava no banco com os meus dois remos.
À proa, o meu Senhor estava sentado,
e ele olhava fixamente o meu cuidado.
Entre ele e eu, vi de repente
a sombra nua de Ícaro aparecer.
Quase a cor do mar assumiram
seus membros, mas seus olhos eram solares.

No peito juvenil, atravessadas
ainda estavam as duas zonas vermelhas,
já pelos ombros, os vínculos das asas,
semelhantes a cintos desarmados de púrpura.

"Ó Senhor, este é meu antigo irmão.
Eu amo inovar suas provações no desconhecido.
Conceda, ó Invicto, esta minha sede
por alturas e abismos!"²¹⁰

²¹⁰ Na versão em italiano: L'Ombra d'Icaro ancor pe' caldi seni/ del Mar Mediterraneo si spazia./ Segue di nave solco che più ferva./ Ogni rapidità di vènti agguaglia./ Voce d'uom che comandi ama nel turbine./ Ode clamor di nàufraghi iterato/ e n'ha disdegno, ché silenzioso/ fu quel rimoto suo precipitare.// Io la vidi laggiù, verso l'ocaso./ Era nel palischermo io cò miei due/ remi. A prora il mio Dèspota seduto/ era, e guatava fiso la mia cura./ Tra quegli e me subitamente vidi/ ignuda l'ombra d'Icaro apparire./ Quasi il color marino aveano assunto/ le sue membra, ma gli occhi eran solari.// Sul petto giovanile intraversate/ ancor gli stavan le due rosse zone,/ già per gli òmeri vincoli dell'ale,/ simili a inermi bàltei di porpora./ "O Dèspota, costui, disse "è l'antico fratel mio. Le sue prove amo innovare/ io nell'ignoto. Indulgi, o Invitto, a questa/mia d'altezze e d'abissi avidità!

***Le Cantique de l'aile* [O Cântico da Asa], 1911 — Edmond Rostand**

O homem voou para longe. [...] nós não lemos as fábulas de Ovídio:

Temos visto isso.

É em vão que se agarra à fuselagem/ fina

O espectro de Ícaro.

É hora de cantar A Canção da Asa:

O homem não tem medo de nada.

Nada é impossível para o homem cuja máquina é um plano sem fim

Desde que chegou ao sentar-se no invisível <! China

A partir de uma inundação!

Asa, arranca batendo na grama verde,

E vai até o céu de verão / Na glória do risco e do grande desgosto

da segurança! Tremem ao vento fluvial! movimento de redemoinho silvestre!

E você se curva por um momento.

Para os campos nativos tem o Pássaro da Terra

A imagem do trigo!²¹¹

***Die Morgue* [O necrotério], 1911 — Georg Heym**

Versos 61-76

Nós partimos, cingidos como gigantes,

Cada um de nós tilintava como Golias.

Agora temos os ratos como acompanhantes,

E nossa carne se tornou o caminho das larvas.

Nós, Ícaros, que outrora cortamos os céus

Com asas brancas no tumulto azul da luz,

Ainda ouvíamos o canto das grandes torres,

Quando, de costas, caímos na negra morte.

Em planos distantes de terras celestiais perdidas,

No vasto mar, onde as ondas distantes voavam,

²¹¹ Na versão em francês: El l'homme s'envola./ [...] nis ne l'avons pas lu dans les fables d'Ovide :/ Nous avons vu cela./ C'est en vain que s'accroche au fuselage grêle/ Le spectre Icarien./ Il est temps de chanter le Cantique de l'Aile:/ L'homme n'a peur de rien./ Rien n'est plus impossible à l'homme qui machine/ Son éternel complot,/ Puisqu'il vient de s'asseoir sur l'invisible <!chinc/ D'un invisible flot!/ Aile, arrache la roue au baiser gras de l'herbe,/ Et monte au ciel d'été/ Dans la gloire du risque et le dégoût superbe/ De la sécurité!/ Tremble au vent fluvial! danse au remous sylvestre!/ Et t'incline un moment./ Pour que les champs natalis doiront l'Oiseau terrestre/ D'un reflet de froment!

Orgulhosamente voamos no fulgor do poente
Com velas grandes, dobrando-se ao vento e ao mau tempo.

O que encontramos no brilho dos confins celestes?
Um vazio absoluto. Agora nossos ossos se arrastam,
Como um centavo nas mãos vazias
Que um mendigo faz soar na beira da estrada.²¹²

Icarus, 1912 — Amelia Josephine Burr

ÍCARO (agora, como então)
Ele subiu com tanta certeza quanto uma águia faz.
Cada vez mais alto em direção ao zênite;
E quando ele se levantou, um canto voltou para nós,
Uma grande vontade monótona humana se fez audível.
Ao ouvir era em vão,
sem fôlego o seguimos com os olhos aguçados.
O Aventureiro que reivindicou o domínio do homem,
Espantado e impotente, para conquistar os céus.
"O príncipe do ar foi domado! O que impede os homens"
Nós choramos, "para atravessar o mundo superior em busca de coisas
[inimagináveis?]"
Do silêncio terrível veio a resposta, então.
Como um desafio aos nossos pés foi arremessado
Nosso campeão morto, com, asas silenciosas quebrados.²¹³

²¹² Na versão em alemão: Wir zogen aus, gegürtet wie Giganten, / Ein jeder klirrte wie ein Goliath. / Nun haben wir die Mäuse zu Trabanten, / Und unser Fleisch ward dürrer Maden Pfad. // Wir, Ikariden, die mit weißer Schwinge / Im blauen Sturm des Lichtes einst gebräut, / Wir hörten noch der großen Türme Singen, / Da rücklings wir in schwarzen Tod gesaut. // Im fernen Plan verlornen Himmelslande, / Im Meere weit, wo fern die Woge flog, / Wir flogen stolz in Abendrotes Brande / Mit Segeln groß, die Sturm und Wetter bog. // Was fanden wir im Glanz der Himmelsenden? / Ein leeres Nichts. Nun schlappt uns das Gebein, / Wie einen Pfennig in den leeren Händen / Ein Bettler klappern läßt am Straßenrain.

²¹³ Na versão em inglês: ICARUS (now, as then)/ He soared as surely as an eagle does. / Higher and higher toward the zenith still;/ And as he rose, a chant came back to us,/ An iron monotone of human will/ Made audible. When listening was vain,/ Breathless we followed him with straining eyes./ Adventurer who claimed as man's domain,/ Amazed and impotent, the conquered skies./ "The Prince of Air is tamed! What hinders men,"/ We cried, "from traversing that upper world/ In quest of unimaginable things?"/ From awful silence came the the answer then./ As like a challenge at our feet was hurled/ Our champion dead, with broken, silent wings.

Ikariden [Icarídeos], 1912 — Hellmuth Wetzel

E quando o primeiro está pesado, com solavancos pairando sobre a terra,
 Então você gritou, as garças tremiam em seu chapéu,
 E o dia estava claro perante o teu riso, perante o riso de vitória.
 Isso foi antes; E muitos morreram sob o capacete: com seus punhos manchados,
 [eles morreram,
 rostos distorcidos, entalados em seu testamento,
 Em tormento.
 E outros deitados:
 Suas frias mãos com anéis, ainda sorriam com desprezo pela morte,
 E o cheiro de fumaça ainda pairava em suas roupas,
 O fresco orgulho dos homens sábios ainda falou de sua boca jovem.
 Para jovens e sem barba que eram,
 Àqueles que vivem outra vida,
 E que vivem para morrer;
 Eles são jovens, arrogantes e orgulhosos;
 Mas deles é a emoção, a distância, a velocidade,
 E deles é a grande morte.²¹⁴

Ikarus, 1915 — Gottfried Benn

I

Ó meio-dia, cujo feno quente inebria o meu cérebro / para o campo, as
 [planícies, e os lugares pastorais,
 por isso que eu corro para baixo, meu braço no riacho,
 Desenho a papoula na minha testa –
 grande e abrangente, desarranja meu olho,
 Ainda voando acima das maldições e a dor
 de se tornar e ser.
 Ainda através de seixos da montanha, através de carniça do campo,
 através da poeira, buscando lascas

²¹⁴ Na versão em alemão: Und als der Erste schwer, mit knatternden Stößen über der Erde hing,/ Da jauchztest du, die Reiher bebten auf deinem Hut,/Und der Tag war leuchtend vor deinem Lachen, vor dem Lachen des Siegs./Das war damals; und unter dem Sturzhelm starben viele;Mit verschwielten Fäusten /starben sie, verzerrten Gesichts, verkeilt in ihren Willen,/ In Qual./ Und andre lagen:/ Ihre kühlen, beringten Hände lächelten noch Verachtung vor dem Tod,/ Und der duftende Rauch hing noch in ihren Kleidern,/ Der kühle Stolz der Weis en redete noch von ihrem jungen Mund./ Denn jung und bartlos sind sie,/ Die sterben eh' andre leben,/ Und leben um zu sterben;/ Jung und frühreif und hochmütig sind sie und übersatt;/ Aber ihrer ist die Erobr'ung, die Ferne, die Geschwindigkeit,/ Und ihrer ist der tolle Tod.

das rochas – em todo lugar o
 intenso sangue materno, a correnteza
 desafiante
 amorfa
 que ampara.
 Um animal vive dia a dia
 Sua úbere possuidora de nenhuma memória,
 A encosta silenciosamente expõe sua florescência à luz e é destruída.
 Só eu, com um vigia entre o sangue e a garra,
 Vil com o cérebro esgotado, com maldições
 lançado para o vazio, amaldiçoado com palavras,
 Imitado pela luz –
 uma grande e abrangente,
 Deixa cair uma hora dentro dos meus olhos
 A primeira bela luz que nenhum olho viu –
 dissolve a confusão de cores, balança
 as cavernas incrustadas de lama no ruído
 dos sóis silvestres, na queda dos sóis dos sóis,
 Ó queda eterna de todos os sóis .
 O cérebro consome poeira. Os pés consomem poeira.
 Se o olho fosse redondo e fechado.
 Então, através das pálpebras, a doce noite irromperia,
 Com arbustos e amor,

II

De ti, doçura animal,
 De tuas sombras, sono e cabelo,
 Eu devo montar meu cérebro.
 Todos os meandros, o último diálogo.

III

Tão intensamente na praia, tão intensamente já na barca,
 Vestida com trajes de açafraão das sacerdotisas,
 E ao redor de seus membros já o leve penugem,
 Tu emerges dos lençóis, Sol, todas as noites,

Mundos no espaço.
 Ó, um dos borrões esquecidos

Com jovem paixão derretendo minhas têmeoras, Bebendo o sangue estrelado.²¹⁵

***Winged man* [Homem alado], 1918 — Stephen Vincent Benet**

A lua, uma grande cimitarra, mergulhado no estreito da tempestade,
 O amanhecer, uma cachoeira carmesim, explode através dos portões orientais,
 Os penhascos foram vestidos de escarlata, as areias eram cinabre²¹⁶,
 Onde os primeiros dois homens envergaram asas para o voo e desafiaram o
[gavião ao longe.

Lá está o hábil artesão, o passado astuto de todos os elogios,
 O homem que acorrentou o Minotauro, o homem que construiu o labirinto.
 Seu filho está ao lado dele e o rosto do menino é uma luz,
 A luz do amanhecer, admiração e de valor infinito.
 Valor infinito
 Suas grandes invenções atravessando o ar, como águias eles sobem,
 Partículas no vinho da manhã, manchas em um copo de cristal,
 E para que as suas asas não derretam rapidamente o velho Dédalo voa baixo,
 Mas Ícaro bate, bate, ele vai aonde relâmpagos vão.
 Ele não se preocupa mais com os avisos, ele arremete através do céu,
 Enfrentando os penhascos de éter, desafiando os deuses do alto,
 O escuro contra o pôr do sol vermelho, dourado sobre nubladas neves,
 Com toda a aventura em seu coração o primeiro alado outro surgia.
 Soltando ouro, caindo ouro, onde as névoas da manhã rolaram,
 Por ele manteve sua forma destemida, embora seus suspiros fossem golpes de frio,
 Pelo mistério da aurora que nenhum mortal pode contemplar.

²¹⁵ Na versão em alemão: O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn/ zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt,/ daß ich hinrinne und, den Arm im Bach,/ den Mohn an meine Schläfe ziehe —/ o du Weithingewölbter, enthirne doch/ stillflügelnd über Fluch und Gram/ des Werdens und Geschehns/ mein Auge./ Noch durch Geröll der Halde, noch durch Land-aas,/ verstaubendes, durch bettelhaft Gezack/ der Felsen — überall/ das tiefe Mutterblut, die strömende/ entstirnte/ matte/ Getragenheit./ Das Tier lebt Tag um Tag/ und hat an seinem Euter kein Erinnern/ der Hang schweigt seine Blume in das Licht und wird zerstört./ Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke,/ ein hirnerfressenes Aas, mit Flüchen/ im Nichts zergellend, bespien mit Worten,/ veräfft vom Licht —/ o du Weithingewölbter,/ träuf meinen Augen eine Stunde/ des guten frühen Voraugenlichts —/ schmilz hin den Trug der Farben, schwinde/ die kotbedrängten Höhlen in das Rauschen/ gebäumter Sonnen, Sturz der Sonnensonnen,/ o aller Sonnen ewiges Gefälle.//Das Hirn frißt Staub. Die Füße fressen Staub./ Ware das Auge rund und abgeschlossen. /Dann bräche durch die Lider süße Nacht, /Gebüsch und Liebe, /Aus Dir, Du süßes Tierisches, /Aus euern Schatten, Schlaf und Haar, /Muß ich mein Hirn besteigen. /Alle Windungen, Das letzte Zwiegespräch. //So sehr am Strand, so sehr sdion in der Barke /Im krokosfarhnen Kleide der Geweihten /Und um die Glieder schon den leichten Flaum /Ausrauschst Du aus den Palten, Sonne, /Allnächtlich Welten in den Raum /O eine der vergeßlich hingespürten /Mit junger Glut die Schläfe mir zerschmelzend /Auftrinkend das entstirnte Blut.

²¹⁶ Sulfeto de mercúrio.

Agora, ele grita, agora ele canta no êxtase de suas asas,
 E seu grande coração queima mais intensamente com a força de seu desejo,
 Como ele circula como uma andorinha, rodando, queimando, girando e girando.
 Olhando diretamente para o sol, parte de sua peregrinação está feita,
 E ele cambaleia por um momento, se apressa, retrocede, desvia
 Em uma chuva de penas espalhadas conforme ele cai irregularmente.
 Ícaro, Ícaro, embora o final seja comovente,
 No entanto, para sempre, sim, para sempre te veremos assim subindo,
 Veja a primeira glória sublime, e não a ruína medonha.
 Você foi Homem, você que prosseguiu mais longe do que nossos olhos podem
 [explorar,
 Homem louco, gigantesco, ansioso por histórias impossíveis,
 Derrubar todas as legiões do Inferno com uma lança torcida e quebrada.
 Nos mais altos degraus do espaço ele terá sua morada,
 Nestas distantes, fantásticas regiões aonde o frio vem de baixo como a Morte
 Brilha o brilho vermelho de suas penas, evapora o vapor de sua respiração.
 Flutuando para baixo, muito claros, ainda os ecos atingem o ouvido
 De uma pequena melodia que ele assobia e uma pequena canção que ele canta,
 Elevando-se, ainda se elevando, triunfante, sobre as asas rasgadas e quebradas!²¹⁷

²¹⁷ Na versão em inglês: The moon, a sweeping scimitar, dipped in the stormy straits,/ The dawn, a crimson cataract, burst through the eastern gates,/ The cliffs were robed in scarlet, the sands were cinnabar,/ Where first two men spread wings for flight and dared the hawk afar./ There stands the cunning workman, the crafty past all praise,/ The man who chained the Minotaur, the man who built the Maze./ His young son is beside him and the boy's face is a light,/ A light of dawn and wonder and of valor infinite./ Their great vans beat the cloven air, like eagles they mount up,/ Motes in the wine of morning, specks in a crystal cup,/ And lest his wings should melt apace old Daedalus flies low,/ But Icarus beats up, beats up, he goes where lightnings go./ He cares no more for warnings, he rushes through the sky,/ Braving the crags of ether, daring the gods on high,/ Black 'gainst the crimson sunset, golden o'er cloudy snows,/ With all Adventure in his heart the first winged man arose./ Dropping gold, dropping gold, where the mists of morning rolled,/ On he kept his way undaunted, though his breaths were stabs of cold,/ Through the mystery of dawning that no mortal may behold./ Now he shouts, now he sings in the rapture of his wings,/ And his great heart burns intenser with the strength of his desire,/ As he circles like a swallow, wheeling, flaming, gyre on gyre./ Gazing straight at the sun, half his pilgrimage is done,/ And he staggers for a moment, hurries on, reels backward, swerves/ In a rain of scattered feathers as he falls in broken curves./ Icarus, Icarus, though the end is piteous,/ Yet forever, yea, forever we shall see thee rising thus,/ See the first supernal glory, not the ruin hideous./ You were Man, you who ran farther than our eyes can scan,/ Man absurd, gigantic, eager for impossible Romance,/ Overthrowing all Hell's legions with one warped and broken lance./ On the highest steeps of Space he will have his dwelling-place,/ In those far, terrific regions where the cold comes down like Death/ Gleams the red glint of his pinions, smokes the vapor of his breath./ Floating downward, very clear, still the echoes reach the ear/ Of a little tune he whistles and a little song he sings,/ Mounting, mounting still, triumphant, on his torn and broken wings!

Ikariden [Icarídeo], 1902 — Christian Morgenstern

Ele pensa demais, seus olhos nadam
em deleites demasiadamente comuns:
Ele permanece, tão alto quanto sua jornada de voo o leva,
um Ícaro do álcool.²¹⁸

Wie zu gläsernen Scherben [Como em pedaços de vidro], 1919/34 — Rudolf Adrian Dietrich

*Como vidro quebrado se desfez o meu olhar,
Pois meu olhar te procurava,
Minha ânsia tu esmigalhaste em pedaços sangrentos,
Por que me rejeitas?*

*Eu havia estendido as asas do meu coração
Para voar até as alturas contigo,
Teu brilho radiante me seduzira,
Por que me rejeitas?*

*Por que, ó Deus, quebraste minhas asas
Com tua luz metálica,
Tornando meu voo uma queda e meu canto um grito,
Agora meu coração se apoia em muletas feitas de coisas profanadas
E não te encontra.²¹⁹*

Icarus, 1933 — Stephen Spender

Ele vai observar o falcão com um olhar indiferente
Ou de compaixão;
Nem aquelas águias que tanto o amedrontavam, agora
Vão fazer franzir lhe a testa;
Armas os homens usam, pedra, funda e o forte arco
Ele não vai saber.

²¹⁸ Na versão em alemão: Er thinkt zu viel, sien Auge schwimmt/ in Wonnen zu gemeinen Wohls:/Er bleibt, so hoch den Flug er nimmt/ ein Ikarus des Alkohols.

²¹⁹ Na versão em alemão: Wie zu gläsernen Scherben zerbrachst du meine Blicke/ denn meine Blicke suchten dich/ meine Sehnsucht schlugst du in blutige Stücke/ warum verwirfst du mich?// Flügel hatte ich aus meinem Herzen gebreitet/ in der Höhe zu erfliegen dich/ dein heller Glanz hatt' mich verleitet/ warum verwirfst du mich?//Warum / o Gott/ zerbrachst du meine Schwingen/ mit deinem metallenen Licht/ daß mein Flug Sturz ward und Geschrei mein Singen/ nun mein Herz hockt auf Krücken aus geschändeten/ Dingen// und find't dich nicht.

Este aristocrata, ótimo de todos os instintos,
 Com a morte tem estreita ligação
 Tinha passado a enorme nuvem, quase tinha vencido
 Guerra no sol;
 Até agora, como Ícaro que no meio do oceano se afogou,
 Mãos, asas, são encontrados.²²⁰

***Le Hollandais volant*²²¹ [O Holandês Voador], 1936 — Jean Cayrol**

Porto assoreado para navios de luz
 estamos lançando no batimento forte do coração
 tu me contar sobre sua onda de Maio
 esta ilha onde tantas penas caiu
 em que os marinheiros não se atreviam a dormir sob suas árvores cobertas de neve
 suas velas penduradas como uma garganta morta
 suas ondas alongamentos de coluna, seus mármore
 o vento levantou em todos os tipos de areia.

Eu quero o que eu perdi e que o porto desperta em mim
 dourados pela luz de cinco horas
 gloriosos, vasos pesados nas cinzas, à noite
 e as mulheres comerem das frutas sem pressa.

Ou esta porta perdida por muitos mares que passam
 (um cadáver brilhante errante pelos viajantes)
 piscinas frias para barcos oleosos
 descobrindo ervas, cascas, flores

e achei tão bonito para uma partida solitária.
 Ou a porta, onde as águas da inundação recuam
 onde o peixe enlameados são comidos por gatos

²²⁰ Na versão em inglês: He will watch the hawk with an indifferent eye/ Or pitifully;/ Nor on those eagles that so feared him, now/Will strain his brow;/ Weapons men use, stone, sling and strong-thewed bow/ He will not know./ This aristocrat, superb of all instinct,/ With death close linked/ Had paced the enormous cloud, almost had won/ War on the sun;/ Till now, like Icarus mid-ocean-drowned,/ Hands, wings, are found.

²²¹ Figura lendária na mitologia marítima, parte importante do folclore marítimo e histórias de marinheiros ao longo dos anos, geralmente associada a um navio fantasma que nunca pode retornar à terra e está condenado a navegar eternamente pelos mares.

onde as ruas estão cheias de árvores mortas e navios;
uma piscina aquática roxa é guardada por soldados

porto de partida subterrâneo no qual você confiará a sua baía
uma partida de manobras celestiais
num momento em que a volta destrói rosas
de fumegantes prados...

o seu cheiro de sal fresco escondido até os meus celeiros
onde você pode ouvir o vento em uma vela
uma fragrância febril como rosas de um santo
ascender a mim em uma maré monótona...

E aqui a água batendo na minha encosta (uma espuma
rola na areia dura)
projetada pela onda
que seca para onde ela quer morrer
é um oceano inteiro que quer subir em mim –
Sinto correntes de algas, suas aves de rapina
Vou me entregar, bloqueia sua água
e aqui é a representação do mundo que começa

Aqui você está levantando o telhado das ondas
porto purificado atraído pela lua que eu criei
tudo isso num relâmpago branco como meus ossos
estes ramos ardiam no meu sonho marinho

Ah o belo porto apareceu como um seio que emerge
(ouvimos surpresos o gotejamento de água sobre seus portos)
mal ancorada nesses fundos que eu não sei,
a esta rede de espuma eu dou-me como isca

há uma gota de lágrima até de manhã

Aqui a porta e o calor no peito
todo o esplendor folheado da escuridão

uma maravilha da Vida Eterna que sobe
sentimos a batida pesada de uma água estranha
os primeiros marinheiros escancaram, e o primeiro abrunha
arrebatado por esses horizontes está suado.

Acordem vasos dormentes, dunas de peixe
o encanto de um flap aberto, hélices no exterior
todas as narinas respiratórias, companheiros solitários
seus seios eternos vão reviver
apesar dos galhos baixos que pairam sobre seus ossos...
Naquela mesma velha amarelada manhã sonolenta
Ouvir o mendigo da cidade e do porto
e seus dedos brincando com flauta do tédio
olhos mortos, seus modos de andar na chuva
cuspir em nossas mãos um sol dourado
atenta para espalhar praga sob os nossos pés.²²²

Der Sturz des Ikaros [A queda de Ícaro], 1937/38 — Bertolt Brecht

A pequena dimensão deste acontecimento lendário (é necessário

²²² Na versão em francês: Rade ensablée pour les navires légers/ que nous lançons dans les plus forts battements du coeur/ voudras-tu me parler de ta vague de mai,/ de cette île où tant de plumes sont tombées/ que les marins n'osaient dormir sous ses arbres neigeux,/ de tes voiles pendues comme une gorge morte,/ de tes vagues tendant l'échine, de tes marbres/ que le vent a soulevés en sables de toutes sortes./ Je veux ce port perdu que j'éveille en moi-même/ tout doré par la lumière de cinq heures,/ glorieux, de lourds vaisseaux dans la cendre du soir/ et des femmes mangeant des fruits sans se hâter./ Ou bien ce port perdu par tant de mers qui passent/ (un cadavre luisant fait tort aux voyageurs)/ il a de froids bassins aux barques grasses/ percées d'herbes, de coquilles, de fleurs/ et qu'on trouve si belles pour un départ solitaire./ Ou ce port du déluge où les eaux se retirent/ où les poissons boueux sont mangés par les chats/ où les ruelles sont pleines d'arbres morts et de navires;/ une flaque d'eau mauve est gardée par les soldats./ Port souterrain pour quel départ vas-tu confier ta rade/ un départ d'aube, de célestes manoeuvres/ à l'heure où remontent de roses épaves/ de fumantes prairies.../ ton odeur de sel frais rôde jusqu'à mes greniers/ où l'on entend le vent souffler dans une voile,/ un parfum fiévreux comme les roses d'une sainte/ montant jusqu'à moi d'une monotone marée.../ Et voici l'eau battant mon rivage (une écume/ roule sur le sable dur)/ dessiné par la vague/ qui sèche à l'endroit où elle veut mourir;/ c'est tout un océan qui veut monter en moi —/ je sens ses courants d'algues, la proie de ses oiseaux,/ je vais me délivrer, écluses de ses eaux/ et voici la figuration du monde qui commence./ Te voici soulevant la toiture des flots/ port lustral attiré par la lune que j'ai créé/ toute cette foudre blanche comme mes os/ ces branches ont flambé dans mes sommeils marins./ Ah beau port apparu comme un sein qui émerge/ (on entend l'eau ruisseler sur ses rades surprises)/ mal ancré dans ces fonds que je ne connais pas,/ dans ce filet d'écume je me donne comme appât/ il reste une molle déchirure jusqu'au matin./ Voici le port et sa chaleur de poitrine/ tout revêtu de sa splendeur de ténèbres/ une merveille de la Vie Éternelle qui se leve/ on sent le lourd battement d'une eau maladroite/ les premiers matelots bâillants, et la première prunelle/ en extase devant ces horizons si moites./ Réveillez-vous vaisseaux dormants, poissons des dunas/ sortilège d'un volet ouvert, hélices d'outre-mer,/ toutes narines respirantes, compagnons solitaires/ vos poitrines éternelles vont revivre/ malgré les branches basses qui pèsent sur vos os.../ ce matin pareil au vieux fauve endormi./ Écoutez le mendiant de la ville et du port/ et ses doigts jouant la flûte d'ennui;/ ses yeux morts, ses façons de marcher sous la pluie/ de cracher sur nos mains qu'un soleil dore/ / attentifs à semer la peste sous nos pas.

procurar o acidentado). Os personagens se afastam do acontecimento. Bela representação da atenção que envolve o arar. O homem que está pescando à direita em frente tem uma relação especial com a água. O sol já no poente, que a muitos causou admiração deve significar que a queda demorou muito tempo. De que outra forma representar que Ícaro voou alto demais? Já não se vê Dédalo há muito. Contemporâneos flamencos em uma paisagem sulina antiga. Beleza e alegria especial na paisagem durante o acontecimento terrível.²²³

Pieter Breughel, 1942/43 — Erich Arendt

O cego não vê.

Porque o mundo não realiza milagres, a imagem não pode mentir.

Assim, ele pinta Ícaro, que cai sem ser visto.

O que importa é apenas o agricultor, e seu arar permanece.

Ele traça os sulcos. Em seu rastro, uma vida inteira se completa com esforço.

Floresta, neve e sol, solo agrícola, a paisagem semeada com muitos animais: todos eles se entregam inteiramente a ele durante o trabalho de suas mãos.

Este é o harmonia que a tela elogia.

Pelo amarelo do grão, pelo verde é possível avaliar o tamanho da felicidade.

Mas a felicidade desapareceria com nosso suor na testa e no corpo.

A Terra gira quando teus seres humanos comem.²²⁴

²²³ Na versão em alemão: Winzigkeit des legendären Vorkommnisses (man muß den/ Gestürzten suchen). Die Figuren wenden sich/ von dem Ereignis ab. Schöne Darstellung der/ Aufmerksamkeit, welche das Pflügen/ beansprucht. Der fischende Mann rechts vorn,/ der zum Wasser in besonderer Beziehung steht./ Daß die Sonne schon untergeht, was viele/ erstaunt hat, bedeutet wohl, daß der Sturz/ lange währte. Wie anders darstellen, daß/ Ikarus zu hoch flog? Daidalos ist längst nicht/ mehr sichtbar. Flämische Zeitgenossen in/ antiker, südlicher Landschaft. Besondere/ Schönheit und Heiterkeit der Landschaft/ während des grauenhaften Ereignisses.

²²⁴ Na versão em alemão: Der Blinde wird nicht sehend. - Da die Welt/ kein Wunder wirkt, kann auch das Bild nicht lügen./ So malt er Ikarus, der ungesehen fällt./ Wichtig bleibt nur der Bauer, bleibt sein Pflügen./ Der zieht die Furchen auf. In deren Spur/ vollendet mühend sich ein ganzes Leben./ Wald, Schnee und Sonne, Ackergrund, die Flur/ besät mit viel Getier: sie alle geben/ sich ihm nur ganz beim Tagwerk seiner Hände./ Dies ist der Einklang, den die Leinwand preist./ Am Gelb des Kornes, am Grün ist zu ermessen,/ wie groß das Glück ist. Doch das Glück verschwände/ mit unsrem Schweiß auf Stirn und Leib. Die Erde kreist/ - o ernst gemaltes Lob! -, wenn deine Menschen essen.

Schatten des Ikaros [Sombras de Ícaro], 1943 — Karl Bröger

Mais alto, meu coração,

Voe o mais alto!

Para frente, para cima

Na fuga, estalando o motor!

Abaixo a Terra edificada, uma curva parede de nuvens

Acima do sol e a Luz Eterna bramindo a queda.

O motor batendo à frente, zumbindo pela hélice,

Atrás o silêncio vítreo e o vidro pacificamente silenciado,

A planície, amplamente desmatada, cheia de sombras e de glória calma, Círculos espaciais e circulando para o coração.

Prado e floresta, colinas e campos de mãos dadas!

Dançar sobre todos os céus, deslizando dança toda a terra! Ventos e o crocitar da águia, asas brancas,

Mil cores, intoxicado com a ascensão e queda, De todas os caminhos, o azul, o apreciado etéreo, Abra os céus e sem grades e fechaduras...

Ícaro! Ícaro!

Barulhento coração do motor, a sua batida no tempo

Detém o tremor, a alma com firmeza exultante.

Responde, ela chora à vida, que é bastante silenciosa,

Quando já não cantarola seu vibrante e martelado zumbido.

Longe da terra e de seu sonho seguro

Com mil garras, alcança para mim o local do inimigo,

Olhando para o solitário inseto com um olhar gelado

E se esconde à espreita.

Haverá a trilha, a trilha arejada

que despertou o meu coração para a luz divina.

Lá em baixo, bem abaixo e silencioso,

Florestas, em direção aos campos,

A sombra da aeronave,

E eu sei onde estou.

É para que eu viva,
 Que eu estou planando,
 Respirando, bebendo o sol
 E como uma segunda imagem, escura
 Quieta e branda
 Até cair no chão.
 Mais alto, meu coração,
 Voe mais alto!
 Para frente, para cima,
 Nunca a profundidade e a altura são suficientes!²²⁵

Dädalus Und Ikarus [Dédalo e Ícaro], 1944 — Johannes R. Becher

I
 O pai a acordou do sono,
 Com os olhos abertos, ele o ensinou a ver,
 Olhavam para longe, para perto,
 Ao mesmo tempo, e alguns olhavam profundamente,
 Para o fundo da alma; nem todos conseguiram
 Suportar os olhares e desviaram os olhos,
 Quando o novo olhar das estátuas os atingiu.

VII
 Assim o garoto cresceu, frequentemente observando
 A galeria dos videntes: olhares
 Se enredaram, se entrelaçaram,
 De modo que ele não conseguia separar o seu

²²⁵ Na versão em alemão: Höher, mein Herz,/ Höher hinauf den Flug!/ Vorwärts, aufwärts/ im rattenden, knatternden Motorzug!/ Unten gebäumtes Land, gebuckelter Wolkenwall,/ oben Sonne und ewigen Lichte brausender Niederfall./ Motorengetrommel voraus, umschwirrt von Propellerhast,/ hinten gläsernes Schweigen und friedsam gedämpfter Glast,/ Ebene, weithin entrollt, voll Schatten und glänzender Ruh,/ Räume ringen und schwingen kreisend dem Herzen zu./ Wiese und Wald, Hügel und Felder Hand in Hand!/ Tanz über allen Himmeln, gleitender Tanz alles Land!/ Winde und Adlerschrei, weiße Flügel gebauscht,/ tausend Farben, von Steigen und Sturz berauscht,/ aller Straßen ledig, der Bläue, dem Äther Genöß,/ offen die Himmel und ohne Riegel und Schloß.../ Ikaros! Ikaros!/ Lärmendes Motorherz, dein Schlagen im Takt/ hält die zitternde, jauchzende Seele fest gepackt./ Antwort schreit sie dem Leben, das ganz verstummt,/ wenn es nicht mehr aus deinem Klopfen und Hämmern summt./ Fern der Erde und ihrem sicheren Traum/ greift mit tausend Krallenfingern nach mir der feindliche Raum,/ starrt aus eiskaltem Blick den einsamen Flieger na/ und lauert versteckt./ Da wird die Bahn, die luftige Bahn/ und mein Herz von göttlichem Lichte geweckt./ Drunten, tief drunten lautlos und leicht,/ wälderhin, felderhin,/ der Schatten des Flugzeugs streicht,/ und ich weiß, wo ich bin./ Daß ich lebe,/ daß ich schwebe,/ Atem hole, Sonne trinke/ und als zweites, dunkles Bild/ still und mild/ auf die Erde niedersinke./ Höher, mein Herz,/ höher den Flug!/ Vorwärts, aufwärts,/ nimmer der Tiefe und Höhe genug!

Dos outros... Olhares fixos nele
Assim pareciam em alguns dias os olhos
Das estátuas, e eles lhe ordenaram
Realizar algo grandioso, como o pai.

VIII

O filho viu o voo dos olhares, viu
Eles se afastarem para distâncias insondáveis,
Como se estivessem à frente da humanidade,
Deixando-o para trás em sua pesadez,
E também o tempo, o sombrio, penetrante,
Os olhares se ergueram, que voo! -
Com seu olhar alcançasse os deuses,
Seguir seus próprios olhares no
Infinito - isso era o que ele sonhava.

IX

Seus ombros se elevavam quando ele andava,
Sua respiração o carregava, com os braços
Ele batia como se em sincronia, como se asas
Tivessem crescido, e o vento sob as asas
O elevava suavemente, ele planava no azul,
Pairava no éter, tornava-se
Uma figura incorpórea... Todos olhavam
Para cima, eles encontravam seus olhares,
Eles acenavam com os olhos, eles, os videntes,
E o chamavam de herói alado, elogiavam
O que flutuava, que havia se levantado da terra
E, como os deuses, voava pelo espaço,
Atravessando para uma nova era.

X

Ele já havia construído suas asas
E estava no alto de um penhasco,
Que se inclinava em direção ao mar. Agora o salto
Precisava ser feito no azul embaçado, a fortaleza
Da fé se retirava, ele ainda tocava
Os pés na terra firme mais uma vez, como despedida,
E, subitamente, todos os olhares das eras
Estavam focados nele, como se quisessem

Testemunhar em seu olhar, em sua visão ampla,
Participar... Silenciosamente ele se aproximou,
Foi até a beira e se lançou
Com um grito agudo no desconhecido.
Então ele flutuou, um vento o rodeou,
Para carregá-lo, e o sol brilhou
De alegria, mas as gaivotas circulavam,
Ao redor dele, o homem de asas, para saudá-lo -
E abaixo o mar estava agitado e se adornava
Com espumas brancas, os golfinhos dançavam...

XI

Mas ele viu e viu... Um novo olhar
Havia surgido no mundo, abrangendo
As vastidões, e as mais altas montanhas estavam
Bem abaixo dele. Os vulcões estavam fumegando
E cuspidando fogo, e os rios mostravam
Seus cursos tortuosos, onde cardumes
De peixes nadavam sombreados.
Ele desceu, foi como se as florestas estivessem crescendo
À sua frente... Ele subiu, as pastagens
Retrocederam... Assim era tranquilo o seu planar,
Como se ele se mantivesse imóvel no espaço...
Castelos de nuvens o cercaram com muros ondulantes,
Névoa gelada, ele emergiu novamente
Da prisão e voltou para o azul, o sol brilhou.
Mas ele virou as costas, a águia,
Que até então o acompanhava. Aqueles altos lugares
Eram desconhecidos para ele, e ele rapidamente
Retornou à terra, como se estivesse fugindo.
Enquanto o homem das asas continuava a flutuar
Nos céus sem nuvens, apenas um lampejo
Distante da terra - então o vidente viu
Como as multidões se dividiam
E se lançavam umas sobre as outras, como se uma
Terrível batalha tivesse começado no éter.
Os corpos quebraram as asas, pedaços deles caíram...

XII

Eles o procuraram, os videntes,
 Mas não havia sinal dele. No céu, nada
 E na Terra, nada. Um furacão revolvia
 O oceano, como se estivesse procurando nas profundezas do mar...
 Mas as asas flutuavam nas ondas...²²⁶

²²⁶ Na versão em alemão: I/Der Vater hatte sie vom Schlaf erweckt, /Mit offenen Augen lehrte er sie sehen,/ Sie blickten in die Ferne, in die Nähe/ Zugleich, und manche blickten tief hinab,/ Der Seele auf den Grund; nicht jeder hielt/ Den Blicken stand und wandte ab die Augen,/ Wenn ihn das neue Sehn der Statuen traf.// VII/So wuchs der Knabe auf, die Galerie/ Der Sehenden oftmals betrachtend: Blicke/ Verfingen sich, gerieten ineinander,/ Daß er die seinen nicht zu lösen mochte/ Von all den andern... Starr auf ihn gerichtet,/ So schienen ihm an manchem Tag die Augen/ Der Statuen, und sie geboten ihm,/ Ein Großes zu vollbringen, gleich dem Vater// VIII/ Es sah der Sohn den Flug der Blicke, sah/ In unermessene Fernen sie entschwinden,/ Als eilten sie dem Menschen weit voraus/ Und ließen ihn zurück in seiner Schwere,/ Und auch die Zeit, die düstere, durchdringend,/ Erhoben sich die Blicke, welch ein Flug-/ Mit seinem Blick die Götter zu erreichen,/ Den eigenen Blicken nachzuziehen in/ Das Grenzenlose - davon träumte er.// IX/ Es hoben sich die Schultern, wenn er schritt,/ Sein Atem trug ihn, mit den Armen schlug/ Er wie im Takt, als wären Schwingen ihm/ Gewachsen, und der Wind unter den Flügeln/ Zog sanft ihn hoch, dort kreiste er im Blauen,/ Verschwebte mit dem Äther, wurde selbst/ Ein körperlos Gebilde... Alle schauten/ Zu ihm empor, dort trafen ihre Blicke/ In ihm zusammen, und sie winkten ihm/ Mit ihren Blicken, sie, die Sehenden,/ Und nannten ihn den Flügelhelden, priesen/ Den Schwebenden, der von der Erde sich/ Erhoben hatte und, den Göttern gleich,/ Den Raum durchstürmte, neuen Zeiten zu.// X/ Er hatte sich die Flügel schon gebaut/ Und stand hoch oben auf dem Felsen, der/ Zum Meer abfiel. Nun war der Sprung zu wagen/ In den verschwimmend blauen Grund, die Feste/ Der Fide wich, den feleenbarten Boder/ Berühre er noch einmal wie zum Abschied/ Und sponte aller Zeiten Blicke waren/ Auf ihn gerichtet, wie um mitzusehen/ In seinem Blick, an seiner weiten Sicht/ Auch tellzuhaben... Schweigend trat er hin,/ Trat vor bis an den Rand, und stürzte sich/ Mit einem hellen Schrei ins Ungewisse./ Da schwebte er es wölbte sich ein Wind,/ Um ihn zu tragen, und die Sonne strahlte/ Vor Freude auf, die Möwen aber kurvten,/ Um ihn, den Flügelmenschen, zu begrüßen-/ Und unten war das Meer bewegt und schmückte/ Mit weißen Schäumen sich, Delphine tanzten...// XI/ Er aber sah und sah... Ein neuer Blick/ War in die Welt gekommen, überspannte/ Die Weiten, und die höchsten Gipfel lagen/ Tief unter ihm. Es rauchten die Vulkane/ Und spieen Feuer, und die Flüsse zeigten/ Den vielverschlungenen Lauf, darin die Schwärme/ Der Fische tummelten sich schattenhaft./ Er sank, da war's, als ob die Wälder schwellend/ Anstiegen... Stieg er, sanken hin die Fluren,/ Zurückgeschnellt... So ruhend war sein Schweben,/ Als würd er unbewegt im Weltraum sich/ An seinen Flügeln halten... Wolkenburgen/ Umschlossen ihn mit wehendem Gemäuer/ Eisiger Nebel, wieder trat er schwebend/ Hervor aus dem Verlies und kehrte in/ Die Bläue wieder, und die Sonne flammte./ Da aber wandte er sich ab, der Adler,/ Der bisher mitflog. Solcher Höhen war/ Er ungewohnt, und auf die Erde nieder/ Stieß er, wie um sich schnell davonzuretten./ Indes der Flügelmensch entschwebte in/ Die wolkenlosen Höhen, nur ein Flimmern/ War fern die Erde noch-o welch ein Schauen!/ Und Leere war. Nicht ragten dort die Säulen./ Nicht wölbten sich die hohen Hallen der/ Unsterblichen, der Götter... Hatte er./ Der Sohn der Erde, ihren niedern Himmel/ Hoch überflogen, ihn selbst überwachsen./ Den Wolkensitz, der Throne allerhöchsten?/ So wuchs das menschliche Geschlecht, so reichte/ Es unermeßlich in den blanken Äther.../ Es war. als flögen Scharen hinter ihm/ Und folgten ihm dort von der Erde her/ Im kühnen Absprung von gezackten Felsen-/ Er aber flog, weit vorne an der Spitze,/ Ein fliegendes Geschlecht war aufgebrochen./ Den Weltraum zu erkunden, der Gestirne/ Glanzvolles Rätsel löste sich - da sah/ Der Sehende, wie sich die Scharen teilten/ Und stürzten aufeinander, so, als wäre/ Entbrannt im Äther eine tolle Schlacht./ Von Leibern brachen Flügel, Klumpen sausten/ Die Leiber abwärts. Wie mit Schnäbeln hackten/ Sie aufeinander, schwangen sich in Kurven,/ Sich unterfliegend und sich überhöhend,/ Umklammernd sich mit unsichtbaren Griffen,/ Und drückten sich bis auf die Wellen nieder,/ Und aus der Sonne brachen sie hervor/ Und sprangen auf sich los mit Feuerstößen...// XII/ Sie schauten nach ihm aus, die Sehenden,/ Und nirgends eine Spur. Am Himmel nicht/ Und auf der Erde nicht. Im Meere wühlte/ Ein Sturm, wie suchend in den Meerestiefen -/ Die Flügel aber trieben auf den Wellen...

Ballade vom Gefährten Ikarus [Balada do Companheiro de Ícaro], 1944) —**Stephan Hermlin***À memória do meu irmão Alfred, que morreu no acidente de avião.*

Rosas petrificadas, verde no grito dos pássaros,
Através das portas difíceis, a música derretia,
Do crepúsculo saudava o amanhecer em ascensão,
Voos de pássaros, nos quais pálido me perdi.

Já medias a máquina da tua inocência nas tuas pestanas,
Alavancas, engrenagens na casa de ferro da noite?
Fantasma estreito e afetuoso em um palco escurecido,
Guardião do nosso desespero, doce, que vigia nossos medos.

Doce é o nosso medo, doce é o nosso último abandono,
O mar estava sereno, ainda mais do que uma árvore desfolhada,
Um sol derretia-se nas tuas sobrancelhas congeladas,
A vingança descansava, e o espaço estava enfeitado.

Crepúsculo antes da noite, oh flauta que soa serena,
Nas densas moitas inflamadas de tempestades coloridas,
Como eu adormeci no vermelho indizível
Da manhã pagã, no murmúrio do silêncio.

Ícaro! Para onde foi a tua voz?
Vagueia ela lamentando no labirinto do meu sangue?
Quando finalmente acordamos do sonho falso,
Uma criança chorou longe.

O pé vacilante ficou surpreso nas pétalas mortas
Que como as lágrimas de Niobe queimavam a cera,
O Arquipélago protegerá a tua morte?
Serás beijado pelo salmão de dentes brancos nos fiordes congelados?

Lembras-te, Ícaro... do mecanismo queimado,
A nossa vergonha, o nosso silêncio transformado em torrente retumbante,
Por que não me disseste que te amava?

Onde o teu sangue tranquilo agora deseja por mim?

Ícaro! Aguarda-nos! Em asas inflamadas,
Carregavas o vento da lembrança até à nossa terra!
Saúda-nos, que caímos das extremidades mais distantes,
Acolhe o nosso olhar que foge das planícies!

Ícaro! Aguarda-nos! Para nos curar nas estrelas,
Levanta a tua mão orientadora onde a altura nos liberta,
Na chuva de fogo em que permanecemos sorridentes,
No campo cumprido da infinitude...²²⁷

***Ikarus*, 1945 — Max Werner Lenz**

Abatidos, este é o fim!
Abatidos - eu usei,
Me lancei no ar!
Abatidos - eu falhei.
Eu queria flutuar até o céu
Até o Olimpo, esse era meu objetivo.
Eu queria viver entre os deuses -
Abatido - eu caí - eu caí!
A morte era o fim.
No desejo pelas alturas,
Com asas estendidas
Para ver a Terra,

²²⁷ Na versão em alemão: Rosen versteinerten grün im Schreien der Plauen/ Durch die schwierigen Türen taute Musik/ Aus dem Zwielflicht grüßte beginnendes Grauen/ Vogelflüge darin ich fahl mich verstieg// Maß schon da deiner Wimper Unschuld Maschine/ Hebel Gestänge im äschernen Hause der Nacht?/ Zärtliches schmales Gespenst auf verdunkelter Bühne/ Unsrer Verzweiflung das süß die Ängste bewacht// Süß unsre Ängste süß unsre letzte Verwaisung/ Hold war die See dir Hold noch entblätterter Baum/ In deinen Brauen schmolz eine Sonne Vereisung/ Ruhte die Rache und schlief der bezauberte Raum// Dämmer vor Nacht O geruhsam tönende Flöte/ In der Gewitter farbig entflammtem Gesträuch/ Wie schlief ich sanft in die unaussagbare Röte/ Heidnischen Morgens in der Stille Geräusch// Ikarus! Wohin ist deine Stimme gegangen?/ Wandert sie klagend in meines Bluts Labyrinth?/ Als wir von falschem Traume lügend umfängen/ Endlich erwachten weinte ferne ein Kind// Strauchelnder Fuß stand bestürzt auf sterbenden Blüten/ Die gleich Niobes Tränen versehrte das Wachs/ Wird der Archipelagus dein Sterben behüten?/ Küßt dich im klirrenden Fjord der weißzahnige Lachs?// Weißt du noch Ikarus... Aus dem verbrannten Getriebe/ Ging unsre Scham unser Schweigen in donnernde Flut/ Warum sagtest du mir nicht daß ich dich liebe?/ Wo verlangt nach mir nun dein beruhigtes Blut?// Ikarus! Warte auf uns! In entflammender Schwinge/ Trugst du den Wind des Erinnerns in unser Gebiet!// Grüße uns Stürzender aus dem entferntesten Ringe/ Hold unserm Auge das aus den Ebenen flieht!// Ikarus! Warte auf uns! Im Gestirne zu heilen/ Hebt uns die steuernde Hand wo die Höhe befreit/ Feuriger Regen in dem wir lächelnd verweilen/ Auf dem erfüllten Gelände Unendlichkeit...

Como os deuses a veem.

Lá embaixo, o solo

E o mar fluído.

A morte era o fim.

Para vocês, tudo se realizou,

Vocês voam estrondosamente pelo espaço.

Sobre terras, sobre mares,

Olhem para cima, não é um sonho!

Foi destinado a vocês.

No desejo pelas alturas,

Sobre vales e colinas,

Com asas estendidas

Para ver a Terra,

Como os deuses a veem,

Em paz radiante,

Na terra feliz.

Foi destinado a vocês.

Mas quando as noites chegaram,

Aquelas noites sem luz,

Quando a morte com mil asas,

Sem olhos e sem face,

Trouxe o fogo e gritos selvagens,

Pavor para humanos e animais,

Um horror indelével -

Abatidos - vocês também estão!

Vocês estão perdidos,

A menos que a reviravolta,

O despertar os salve

Do delírio que os aprisiona.

Caso contrário, o mundo de vocês desabará

E tudo o que já nasceu

Será destruído.

Ponham fim nisso finalmente - Ou estarão perdidos.²²⁸

***Icarus Again* [Ícaro novamente], 1949, Emma Tristram**

Talvez a imagem signifique algo completamente diferente.
Quão cegos os israelitas estavam (para nós poderia estar
em Israel) Para o planar e o mergulhar dos gregos.

Para uma cidade de Phoenix

E suas rotas comerciais

também. David apoia-se

a sua vara

Em suas pequenas pastagens verdes e contempla o céu –
mas logo Ele será morto como Abel. O sol está se pondo

Os pilares de Hércules brilham e se agitam

no fundo Como uma saída.

E as pernas brancas lembram

Nunca afogar em silêncio para nos tirar da indiferença.²²⁹

***Icarus*, 1949 — Kendrick Smithyman**

Agora, no brilho

desgastante da água

enquanto algum lúcido

pássaro em sua alta árvore

canta e um lavrador

abre a encosta

²²⁸ Na versão em alemão: Abgestürzt, das ist das Ende!/ Abgestürzt - ich hab's gewagt,/ hab' mich in die Luft geschwungen! / Abgestürzt - ich hab' versagt./ In den Himmel wollt' ich schweben/ zum Olymp, das war mein Ziel./ Bei den Göttern wollt' ich leben-/ abgestürzt - ich fiel – ich fiel!!/ Tod war das Ende./ Im Drang nach den Höhen/ mit gebreitetem Flügel/ die Erde zu sehn,/ wie Götter sie sehn./ tief unten Gelände/ und flutendes Meer./ Tod war das Ende./ Euch ging alles in Erfüllung,/ donnernd jagt ihr durch den Raum./ über Länder, über Meere,/ schaut hinauf, es ist kein Traum!!/ Euch war's beschieden./ Im Drang nach den Höhen/ über Täler und Hügel/ mit gebreitetem Flügel/ die Erde zu sehn,/ wie Götter sie sehn,/ im strahlenden Frieden/ im glücklichen Land./ Euch war's beschieden./ Aber als die Nächte kamen,/ jene Nächte ohne Licht,/ als der Tod mit tausend Flügeln,/ ohne Augen und Gesicht,/ brachte Brand und wilde Schreie,/ Schrecken über Mensch und Tier,/ unauslöschliches Entsetzen - /abgestürzt - das seid auch ihr!/ Ihr seid verloren,/ wenn nicht die Wende,/ Erwachen euch rettet/ aus dem Wahn, der euch kettet./ Sonst stürzt eure Welt/ und alles zerfällt/ was je ihr geboren./ Setzt endlich ein Ende -/ oder ihr seid verloren.

²²⁹ Na versão em inglês: Maybe the picture means something completely different./ How blind the Israelites were (for we might be in Israel)/ To the soar and the splash of the Greeks./ To a Phoenix city/ And its trade routes too./ David leans on his staff/ In his small green pastures and contemplates heaven – but soon/ He will be killed like Abel. The Sun is setting/ The pillars of Hercules gleam and loom in the background/ Like a way out. And the White legs remain/ Never quiet drowned to kick us from indifference.

esta é a pequena questão
 se um menino deve cair
 nenhum planeta, humano/
 entrando naquela água.
 E navios em sulcos/
 ou campos em suas ondas
 nem um pássaro/
 nem um menino observador,
 embora com dor
 seu pai que assiste
 pode por um tempo ser ouvido
 até a música, a tristeza, estão perdidos nas ondas.²³⁰

The Wife Speaks [A esposa fala], 1953 — Mary Stanley

Sendo uma mulher, eu não
 Sou nem mais nem menos do que um homem
 mas atendo à estereótipos de forma e de evolução. A sorte
 certifica que a menina com bonecas, cresce para conhecer a lua
 desatar suas amarras para irritar
 o coração. Uma casa faz do meu dia um artefato
 de cuidado para acertar os ponteiros
 dos relógios e as horas estão ao redor
 com olhos questionadores. A noite põe
 um ouvido em silêncio, onde uma criança pode chorar. Eu fecho
 meus livros e sei que eventualmente

são pessoas, todas as estradas
 em todos os lugares em que andaram
 mulheres e homens,
 para construir uma história sob seus telhados.
 Vejo Ícaro caindo
 do céu, ao lado da minha porta,
 não é bonito,

²³⁰ Na versão em inglês: Now on the shining/ backbreaking water/ while some lucid/ bird in his high tree/
 sings and a ploughman/ opens the hillside/ it is small matter/ if a boy should fall/ no planet, human/
 entering that water./ And ships in furrows/ or fields in their waves/ neither a Bird/ nor a boy attend/
 although proper grief of/ his father who watches/ a while may be heard/ till the song, the sorrow/ are lost
 on the waves.

a inveja dos anjos, mas de penas
para uma morte sangrenta.²³¹

²³¹ Na versão em inglês: Being a woman, I am/ not more than man nor less/ but answer imperatives/ of shape and growth. The bone/ attests the girl with dolls,/ grown up to know the moon/ unwind her tides to chafe/ the heart. A house designs/ my day an artifact/ of care to set the hands/ of clocks, and hours are round/ with asking eyes. Night puts/ an ear on silence where/ a child may cry. I close/ my books and know events/ are people, all roads/ everywhere walk home/ women and men, to take/ history under their roofs./ I see Icarus fall/ out of the sky, beside/ my door, not beautiful,/ envy of angels, but feathered/ for a bloody death.

APÊNDICE D: Ícaro no pós-guerra

Ikarus, 1954 — Ernst Jandl

Ele estava voando
 alto sobre o outro
 Permaneceram na areia
 caranguejos e lulas.
 Ele voou mais alto
 que seu pai, o artista,
 Dédalo.
 O sol arrancou as penas de suas asas.
 Lágrimas de cera que escorriam de suas asas.
 Ícaro voou.
 Ícaro afundou.
 Ícaro afundou
 na parte
 alta acima do outro.²³²

Daedalus i Ikar [Dédalo e Ícaro], 1956 — Zbigniew Herbert

Dédalo:
 Vá meu filho de volta e lembre-se que você não voa, você anda
 as asas são apenas um ornamento tu lanças a pradaria
 Esta é a terra de ar quente escaldante do verão
 e essa respiração fria é um fluxo
 o céu está tão cheio de folhas e pequenos animais Ícaro:
 Meus olhos como duas pedras costas retas na terra
 e eles veem o agricultor que abordou o barro/o verme que torce no sulco o mal ruim
 que quebra a ligação entre a planta e a terra
 Dédalo:
 Meu filho não é verdade o universo é apenas uma luz
 e a terra é um copo da escuridão olhar para que as cores desempenham a poeira
 subindo com a fumaça do mar para o céu
 os átomos mais preciosos agora formar o arco-íris

²³²Na versão em alemão: Er flog hoch/ über den anderen./ Die blieben Areia im/ Krebse und Tintenfische./ Er flog höher/ als sein Vater, kunstgewandte der/ Dädalus./ zupfte Federn morrem Sonne aus seinen Flügeln./ Tränen aus Wachs tropften aus seinen Flügeln./ Ikarus flog./ Ikarus unter Ging./ Ikarus unter Ging/ hoch über den anderen.

Ícaro:

Eu machuquei pai braços para forçar vencê-los em um vácuo
 minhas pernas estão enrijecidas e aspiram a espinhos e pedras afiadas Eu não
 pode olhar para o sol como você olhar para ele você pai
 Ele se afoga nos raios escuros da Terra Descrição da catástrofe
 Agora Ícaro cai com a cabeça para baixo
 sua última imagem é um pouco de calcanhar infantilmente engolido pelo mar voraz
 Cubra seu pai grita seu nome
 que não pertence nem ao pescoço ou na cabeça Basta lembrar

Comentário

Ele era tão jovem, ele não entendeu que as asas são apenas uma metáfora um
 pouco de cera e penas e desafio às leis da gravitação
 Eles não podem suportar um corpo de uma altura de vários metros A essência das
 coisas é que nossos corações
 movido por um sangue espesso/encher com ar e é isso que Ícaro não aceitaria.²³³

Ode IV, 1956 — ERICH ARENDT

...aquele a quem o mundo se quebrou de novo conseguiu, Picasso

Ventos noturnos da Terra
 na boca gritante, quando todos,
 as foices celestiais cantavam em fogo,
 Ícaro viu, de asas vermelhas,
 o teu coração aberto.
 E só na casa da morte
 ele soube: Não basta,
 como uma andorinha do mar, um desejo,

²³³ Na versão em italiano: Dedalo:/ Vai avanti figlio mio e ricordati che tu non voli tu cammini/ le ali sono solo un ornamento tu calchi la prateria/ questo soffio caldo è la terra torrida dell'estate/ e questo soffio freddo è un ruscello/ il cielo è così pieno di foglie e piccoli animali/ Icaro:/ I miei occhi come due pietre ritornano dritti sulla terra/ e vedono il contadino che rivolta la terra grassa/ il verme che si attorciglia nel solco/ il verme cattivo che spezza il legame tra la pianta e la terra/ Dedalo:/ Figlio mio non è vero l'Universo è solo una luce/ e la terra è una coppa di tenebre guarda qua i colori giocano/ la polvere sale dal mare i fumi vanno verso il cielo/ dagli atomi più preziosi oggi si forma l'arcobaleno/ Icaro:/ Ho male alle braccia padre a forza di sbatterle nel vuoto/ le gambe mi si indolenziscono e aspirano alle spine e alle pietre aguzze/ non posso guardare il sole come lo guardi tu padre/ affogo nei raggi scuri della terra/ Descrizione della catástrofe/ Ora Icaro cade con la testa in giù/ l'ultima sua immagine è un tallone puerilmente piccolo/ inghiottito dal mare vorace/ In alto suo padre grida il suo nome/ che non appartiene né al collo né alla testa/ solo al ricordo/ Commento/ Era così giovane non capiva che le ali sono solo una metáfora/ un po' di cera e di piume e lo spregio alle leggi della gravitazione/ non possono sostenere un corpo ad un'altezza di molti metri/ L'essenza delle cose è che i nostri cuori/ mossi da un sangue denso/ si riempiono d'aria/ ed è questo che Icaro non voleva accettare.

e a ira do céu diurno, ele não conhece
nenhuma complacência. Como
o papiro de nosso conhecimento infantil
queima! Quanto mais alto você sobe,
quanto mais profundo você penetra, e os pulsos
ao seu redor as câmaras secretas do universo mais poderosas,
tanto mais dolorosa deve ser, até o âmago
profundo, a sua luz -

O mais leve tremor de uma agulha magnética, inesperadamente, do seu

[conhecimento -

e já acima do cume fendido das árvores
você se apaga, aquele que conduz as estrelas
como folhas
vento do mundo cinza.

Como a flor de papoula
do amor imortal
se extinguindo em chamas: sem cinzas -
Ícaro, o teu discernimento foi.
Agarrando o vazio!
Mortes solares, repentinas
morrer no azul!

E ainda assim! Por quanto mais
nasce a cada hora
é dado a praias brilhantes de sonhos
e concepção, porque no tumulto da morte
do antigo medo. Certamente,
poderosamente, nunca agredindo,
diante do céu aberto da tua alma,
pisoteando o que os teus dedos
da sensível cidade das estrelas,
pastoraram os touros.

Mas a beleza sempre segurou
o espelho mais profundo... e lá
membro e matança, quebraram

o olhar Minotauro dele,
 E como na manhã após uma tempestade na terra.
 que no delta do teu sangue
 quebrou as espigas.
 no céu brilhou
 a lágrima.

A hora vermelha das asas, porém,
 onde ela foi?
 Ainda a mão corpórea da sombra
 do rochedo não trabalhado: puxando!
 Para que, na nudez, você
 esteja diante do sorriso, deixa cair
 a capa, e profundamente
 na luz da concepção!

Mar
 da beleza inquebrável, que
 as cabeças das colunas carregam
 e a duração do nosso dia!
 Agora, nos desfiladeiros, a transitoriedade
 mãos criadoras sopram,
 agora a árvore do luto abriga
 e supervisiona
 o silêncio.

Sobre o mundo
 mas erra
 o olho eternamente solitário.²³⁴

²³⁴ Na versão em alemão: Nachtwind der Erde/ im schreienden Mund, da alle,/ des Himmels Sengen feuriger sangen,/ Ikarus sah, Rotflügelnde,/ dein offenes Herz./ Und erst im Todkuß/ wußt er's: Nicht genügt, /meerschwalbenhaft, ein Sehnen,/ und des Taggewölbten Zorn, er kennt/ keine Nachsicht. Wie/ der Papyrus unsres kindlichen Wissens/ zerloht! Je höher du/ je tiefer du dringst und es pochen/ um dich die Herkammern des Alls gewaltiger/ um so schmerzender muß, bis ins Innrste/ abgründig deine Helle sein/ Das leiseste Schwanken magnetischer/ Nadel, unvorhergesehen, deines Wissens -/ und schon überm spaltenden Scheitel der Bäume/ verlöscht dich, der die Sterne/ wie blätter treibt/ weltengrauer Wind.// Wie die Mohnblüte/ des unsterblichen Liebe/ in Flammen verhaucht: aschenlos-/ Ikarus, dein Erkennen war./ Greifen ins Leere!/ Sonnentode, jähes/ Sterben im Blau!//Und dennoch! um wieviel geborener stündlich/ zu Jeben ist's/ a Gestaden hell von Traum/ und Zeugung, denn im Todesgedörn/ der alten Angst. Wohl nackengewaltig,/ vor dem offnen Himmel deiner Seele,/ niederstampfend, was deine Finger/ der fühlbaren Sterne Stadt,/ trullen die Stiere.// Doch hielt die Schönheit immer/ den tieferen Spiegel vor... und da/ Glied und Mord, zerbrach/ den minotaurische Blick

Oh Ikarus [Ó, Ícaro], 1959 — Roger Loewig

Oh Ícaro,
 Do seu voo
 Eu invejo
 Tua queda.
 Se isso tiver êxito,
 A partir de sua própria força,
 com um próprio par de asas
 A gaiola será trocada por um banco de nuvem,
 Antes da queda?
 Estamos aqui
 desde o começo da queda
 E nenhuma pena voa para o voo.²³⁵

To a Friend Whose Work Has Come to Triumph [Para um amigo cujo trabalho alcançou o triunfo], 1962 — Anne Sexton

Contemplemos Ícaro, a fixar as asas pegajosas,
 Testando a estranha puxada no seu dorso,
 E imaginemos aquele primeiro instante perfeito sobre o gramado
 Do labirinto. Reflitamos sobre a diferença que isso causou!
 Abaixo estão as árvores, desajeitadas como camelos;
 E aqui estão os melros atônitos passando rapidamente
 E contemplemos o inocente Ícaro, que está indo muito bem.
 Maior do que uma vela, sobre a névoa e o rugido
 Do oceano felpudo, ele voa. Admirai as suas asas!
 Sintamos o fogo no seu pescoço e veja com que desprendimento
 Ele olha para cima e é capturado, maravilhosamente se embrenhando
 Naquele olho quente. Quem se importa que ele tenha caído no mar?
 Vejam-no aclamando o sol e precipitando-se

ihm/ Und wie am Morgen nach erdverbißnem Sturm./ der im Delta deines Blutes/ die Ähren zerschlug./ am Himmel glänzte/ die Träne.// Die flügelrote Stunde aber./ wo blieb sie/ und ihr Gesang?/ Noch greift des Schattens körperlose Hand/ aus ungeschlachtetem Fels: zerrend!/ Daß in der Nacktheit du/ des Lächelns stehst, laß fallen/ den Mantel, und tief/ im Licht der Zeugung! Meer/ der ungebrochenen Schönheit./ das der Säulen Häupter trägt/ und unsres Tages Dauer!/ Da in/ den Schluchten Vergänglichkeit/ erschaffende Hände wehn./ nun birgt der Baum der Trauer/ überwache/ Stille.// Über die Welt/ aber wandert/ das ewig einsame/ Auge.

²³⁵ Na versão em alemão: Oh Ikarus./ um deinen Flug/ beneid ich dich/ um deinen Sturz./ Wem das gelingt./ aus eigener Kraft./ mit selbstgebau-/ tem Flügelpaar/ den Käfig zu/ vertauschen mit der Wolkenbank./ soll der sich fürch-/ ten vor dem Sturz?/ Wir liegen hier./ seit Anbeginn/ gestürzt, und kein/ Gefieder öff-/ net sich zum Flug.

Enquanto o sensato do seu pai segue diretamente para a cidade.²³⁶

***The Bystander* [O observador], 1963 — Rosemary Dobson**

Eu sou o único que olha para outro lado,
 Em qualquer pintura você pode me ver em pé
 Arrebatado pelo céu, um pássaro, uma asa de anjo,
 Enquanto outros se ajoelham, apresentam a mirra, recebem
 A bênção da mão radiante.
 Eu seguro os cavalos, enquanto os cavaleiros apeiam
 E tiram as suas espadas para lutar a batalha;
 Ou então em perspectiva vaga poderá ver
 Minha figura distante na estrada da montanha
 Quando nas planícies os anfitriões são postos em fuga.
 Eu sou a alma tola que parece atrasada,
 O bronco sonhador, o segundo da direita.
 Eu me destaco na multidão, mas não chamo a atenção
 (Gorro sobre os olhos) os inocentes abatidos,
 Ou Ícaro, seu voo em queda.
 Uma vez em um jardim – olhando para trás lá –
 Como bem o pintor colocou-me, pincelada a pincelada,
 No entanto, mal visto entre as flores e a grama –
 Eu ouvi uma voz dizer: “Coma”, e teria me virado –
 Muitas vezes me pergunto quem foi que falou.²³⁷

²³⁶ Na versão em inglês: Consider Icarus, pasting those sticky wings on,/ testing this strange little tug at his shoulder blade,/ and think of that first flawless moment over the lawn/ of the labyrinth. Think of the difference it made!/ There below are the trees, as awkward as camels;/ and here are the shocked starlings pumping past/ and think of innocent Icarus who is doing quite well:/ larger than a sail, over the fog and the blast/ of the plushy ocean, he goes. Admire his wings!/ Feel the fire at his neck and see how casually/ he glances up and is caught, wondrously tunneling/ into that hot eye. Who cares that he fell back to the sea?/ See him acclaiming the sun and come plunging down/ while his sensible daddy goes straight into town.

²³⁷ Na versão em inglês: I am the one who looks the other way,/ In any painting you may see me stand/ Rapt at the sky, a bird, an angel's wing,/ While others kneel, present the myrrh, receive/ The benediction from the radiant hand./ I hold the horses while the knights dismount/ And draw their swords to fight the battle out; / Or else in dim perspective you may see/ My distant figure on the mountain road/ When in the plains the hosts are put to rout./ I am the silly soul who looks too late,/ The dullard dreaming, second from the right./ I hand upon the crowd, but do not mark/ (Cap over eyes) the slaughtered Innocents,/ Or Icarus, his downward-plunging flight./ Once in a Garden – back view only there –/ How well the painter placed me, stroke on stroke,/ Yet scarcely seen among the flowers and grass –/ I heard a voice say, 'Eat,' and would have turned –/ I often wonder who it was that spoke.

Ikar [Ícaro], 1963 — Stanisław Grochowiak

Eu penso:

Quantas palavras aqui são novamente necessárias
pelo cheiro farfalhante nas suas narinas de porcelana.

Pela umidade deixou de ser uma estátua de sal,

Os olhos de duas luzes cor de rosa,
que adornam,/ Eles não veem...

O que de fato foi amaldiçoado? (amaldiçoar significa: rejeitar,
Como patinar na pista de gelo sem um suéter...)

Esta verdade, é escura, mas os grãos são como o aço,

São asas dos pássaros, bolhas espalhadas nos respingos?

Aqui Icarus sobe. A mulher na banheira mergulha suas mãos.

Aqui Ícaro cai. A mulher na banheira estica o pescoço.

Aqui Icarus sobe. A mulher sente um arrepio na espinha.

Aqui Ícaro cai. A mulher sente uma dor e sono. Seu canto é rouco como o rosto da

[mulher

Pontilhada com espécies silvestres, pegadas de aves amáveis,

Aqui você chega perto com um pincel fino de

Aqui, por favor, tente o pássaro seduzido pelo raio... Beleza?

Aparentemente nas partes superiores. Mas como uma nuvem nos faria lembrar

[uma banheira,

Mas, como em nome da beleza poderia proibir o banimento,

Cotovelos, cadeira de descanso para proteger o doente!

Brueghel tinha pintado um boi em primeiro plano,

Baniram Brueghel, porque no segundo, voo somente Ícaro/ Subiu?

Caindo?

Ele varreu os céus/ Sugando a nuvem segurando em um canudo!²³⁸

²³⁸ Na versão em polonês: I pomyśleć:/ Ilu tu stów by znowu trzeba,/ By zapach szumiał w porcelanowych nozdrzach./ By język niegdyś wilgotny przestał być rzeźbą w soli,/ Oczy dwójgim różowych światła,/ Co zdołają,/ Nie widzą.../ Co nas bowiem przeklina? (Przeklina znaczy: oddala,/ Bezradnych jak na lodowisku tańczące koszule...)/ Ta prawda, co jest ciemna, lecz ziarnista jak stal,/ Czy skrzydła Z ptasich pęcherzy, rozpiętych na promykach?/ Oto Ikar wzlataje. Kobieta nad balią zanurza ręce./ Oto Ikar upada. Kobieta nad balią napręża kark./ Oto Ikar wzlataje. Kobieta czuje kręgosłup jak lunę./ Oto Ikar upada. W kobiecie jest ból i spoczynek./ Jej śpiew jest ochryply, twarz kobiety jak pole/ Usiane chrustem gonitwy, ptasich tropów zakosów,/ Tu zbliż się z pędzelkiem do jaskółczenia brwi,/ Tu proszę, spróbuj ptaszka uwiesić na promieniu.../ Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,/ Ależ jaka chmura udśwignie nam balię./ Ależ w imię piękna wykląć rzeczy ciężkie,/ Stół do odpoczynku łokci krzesło do straży przy chorym!/ Brueghel malował wołu ten był w pierwszym planie,/ Wykląć Brueghla, bo w drugim dopiero Ikar jak mucha/ Wzbijał się?/ Spadał?/ Omiałał nieboskłon/ Cukrzaną chmurką na lepkiem patyku!

***Ikarus 64* [Ícaro 64], 1964 — Günter Kuriert**

Voar é difícil:

Cada mão segura numa alavanca da máquina:

É preciso.

O pé preso ao acelerador e uma pista de dança. Bem preso

Na cabeça o orgulho e a vantagem de no caso de ferimento bater com o capacete.

A carga: a bochecha e o joelho de porco tão familiares ao estômago.

A carga: o sangue escuro preso em um excelente lugar

Ao lado/ sons

Primeira, segunda nona trigésima sinfonias

Rochosas empilhadas ao excesso de peso cultural.

Pulverizar o passado

Embaladas em urnas úteis.

chorar é inevitável:

Voar é difícil.

No entanto, se espalhar seus braços e elevá-los

Um começo para o impossível.

Tome um grande impulso para que você voe alto

Para o seu céu

Todas as estrelas estão extintas.

Porque o dia será.

Um horizonte é sempre mostrado.

Pegue um impulso.²³⁹

***Ikarus*, 1969 — Christa Reinig**

A parte externa crua das palavras

roída com ódio por imitadores,

esse foi o rasgo.

O que nos foi negado, silencie

²³⁹ Na versão em alemão: Fliegen ist schwer./ jede Hand klebt am Gehebel von Maschinen./ geldesbedürftig./ Geheftet die Füße/ an Gaspedal und Tanzparkett. Fest eingienietet/ der Kopf im stolzen im fortschrittlichen/ im vorurteilsharten/ Sturzhelm./ Ballast: das mundwarme Eisbein/ in der Familiengruft des Magens./ Ballast: das finstere Blut/ gestaut an hervorragender Stelle/ gürtelwärts./ Töne/ erster zweiter neunter dreißigster Symphonien/ ohrhoch gestapelt zu kulturellem Übergewicht./ Verpulverte Vergangenheit/ in handlichen Urnen verpackt./ Tankweis Tränen im Vorrat unabwerfbare./ Fliegen ist schwer./ Dennoch breite die Arme aus und nimm/ einen Anlauf für das Unmögliche./ Nimm einen langen Anlauf damit du/ Hinfliegst/ zu deinem Himmel/ daran alle Sterne verlöschen./ Denn Tag wird./ Ein Horizont zeigt sich immer./ Nimm einen Anlauf.

dentro do poema.²⁴⁰

Ikaros, 1971 — Simon Vestdijk

Era a chance deles para escapar.
 O Labirinto estava frio, e com sua grande nostalgia.
 O pai sabia que era uma disputa com a morte ...
 O filho não sabia de nada, e seguiu todos os passos
 Com pouca confiança em seu companheiro de viagem
 O mestre, fez piadas
 Sobre o par asas estar tão perto que poderia bater palmas
 E que fechava ambos os ombros.
 O pai sabia que se o avisasse, entraria em colapso
 Ele veio porque estava incerto;
 Portanto silêncio (diante) do perigo de morte!
 O filho não sabia de nada,
 a dupla moveu as asas
 No resto da viagem – até sua queda no mar
 ele era o verdadeiro mestre dos dois.²⁴¹

Waiting for Icarus [Esperando por Ícaro], 1973 — Muriel Rukeyser

Ele disse que estaria de volta e nós beberíamos vinho juntos
 Ele disse que tudo seria melhor do que antes
 Ele disse que estávamos à beira de uma nova relação
 Ele disse que nunca voltaria a estremecer diante de seu pai
 Ele disse que estava indo para inventar em tempo integral
 Ele disse que me amava, que voltaria para mim

Ele disse que estava indo para o mundo e para o céu
 Ele disse que todas as fivelas estavam muito firmes
 Ele disse que a cera era a melhor cera
 Ele disse "Espere por mim aqui na praia"

²⁴⁰ Na versão em alemão: Der Wörter rohe Außenseite/ Mitmäulern haßvoll abgefrazt,/ das war der Reiß./ Was uns versagt war, schweige/ innen im Gedicht.

²⁴¹ Na versão em holandês: Het was hun een'ge kans om te ontsnappen./ Het Labyrinth was kil, en 't heimwee groot./ De vader wist: een wedstrijd met de dood.../ De zoon wist niets, en volgde alle stappen/ Met heel 't vertrouwen van de tochtgenoot/ Van een meesterlijk man: hij maakte grappen/ Over het vleugelpaar dat dicht kon klappen/ En dat met was aan beider schouder sloot./ De vader wist: als ik hem waarschuw, stort/ Hij neer, omdat hij dan onzeker wordt;/ Daarom gezwegen van het doodsgevaar!/ De zoon wist niets, bewoog het vleugelpaar/ In staat'ge rust, - tot aan zijn val in zee/ Was hij de ware meester van de twee.

Ele disse Apenas não chore

Lembro-me das gaivotas e das ondas

Lembro-me das ilhas ficando escuras no mar

Lembro-me das meninas rindo

Lembro-me que disseram que ele só queria ficar longe de mim

Lembro-me de minha mãe dizendo: Inventores são como poetas, muito vulgares

Lembro que ela me disse que aqueles que tentam criar invenções são os piores

Lembro que ela acrescentou: Mulheres que amam tais tipos são o pior de tudo

Eu tenho esperado todo o dia, ou talvez mais.

Eu teria gostado de experimentar essas asas

em mim. Isso teria sido melhor do que isto.²⁴²

Ikarus, 1974 — Bettina Wegner

Ele estava cheio de amor e confiança,

E calor o envolvia, e havia muito tempo.

Assim, ele pôde construir asas enormes,

E tudo dentro dele era infinitamente vasto.

E todos sabem que ele nunca voará novamente.²⁴³

Da fiel uns Ikarus vor die Füße [Ícaro caiu aos nossos pés], 1975 — Gottfried Benn

Então, caiu Ícaro aos nossos pés,

E gritou: homens, mulheres e crianças!

²⁴² Na versão em inglês: He said he would be back and we'd drink wine together/ He said that everything would be better than before/ He said we were on the edge of a new relation/ He said he would never again cringe before his father/ He said that he was going to invent full-time/ He said he loved me that going into me/ He said was going into the world and the sky/ He said all the buckles were very firm/ He said the wax was the best wax/ He said Wait for me here on the beach/ He said Just don't cry/ I remember the gulls and the waves/ I remember the islands going dark on the sea/ I remember the girls laughing/ I remember they said he only wanted to get away from me/ I remember mother saying: Inventors are like poets, a trashy lot/ I remember she told me those who try out inventions are worse/ I remember she added: Women who love such are the worst of all/ I have been waiting all day, or perhaps longer./ I would have liked to try those wings myself./ It would have been better than this.

²⁴³ Na versão em alemão: War voll von Liebe und war voll Vertraun/ und Wärme war um ihn und war viel Zeit./ So konnte er sich große Flügel baun/ und alles in ihm war unendlich weit./ Da war es schließlich möglich, daß er flog/ die Erde ließ er unter sich zurück./ Bis man die Wärme von ihm nahm und ihn belog/ da blieb vom Ganzen in ihm nur ein Stück/ So fiel er nieder, stürzte und zerbrach./ Wer sagt, er wäre nie geflogen, lügt./ Man trug ihm die zerbrochnen Flügel nach/ und jeder weiß, daß er nie wieder fliegt.

Entrem lá, dentro daquela velha Termópilas!²⁴⁴

– Ele jogou para nós um de seus ossos da
canela, afundou e estava acabado.²⁴⁵

***Ratschlag während des sturzes* [Conselho durante a queda], 1975 — Peter-Paul
Zahl**

Larga o paraquedas, Ícaro,
Não foi o sol,
Não foi o sol que cortou tuas asas.

Abre o colarinho, Ícaro,
Não foi o sol,
Não foi o sol que te fez tremer de frio.

Põe o capacete, Ícaro,
Não foi o sol,
Não foi o sol que te jogou da moto.

Aperta os dentes, Ícaro,
Não foi o sol,
Não foi o sol que bateu na tua boca.

Relaxa os punhos, Ícaro,
Não foi o sol,
Não foi o sol que quebrou a tua defesa.

Deixa de voar, Ícaro,
Deixa para Dédalo, o velho.

Aprende a andar, Ícaro, anda,
Aprende a andar, Ícaro, anda,
Sob o sol, Ícaro, anda.²⁴⁶

²⁴⁴ "Portões quentes" em grego. Estreita passagem montanhosa na Grécia central, onde uma batalha famosa ocorreu em 480 a.C.

²⁴⁵ Na versão em alemão: Da fiel uns Ikarus vor die Füße,/ Schrie: treibt Gattung, Kinder!// Rein ins schlechtgelüftete Thermopylä! — Warf uns einen seiner Unterschenkel hinterher,/ Schlag um, war alle.

²⁴⁶ Na versão em alemão: den fallschirm raus/Ikarus/ nicht die sonne wars/ nicht die sonne/die dir die flügel stutzte// den kragen herunter/Ikarus/ nicht die sonne ists/ nicht die sonne/die dich frösteln macht//

Val van Icarus [Queda de Ícaro], 1976 — Huub Oosterhuis

Não vi nada.
 Ouvi o grito longe.
 Sei que ninguém o conhecia.
 Não da forma como me ensinaram
 lidar com os outros,
 Não me surpreende, e sem
 emoção e melancolia sabendo o que sei:
 inaudível gira um pássaro,
 invisível torcendo uma pena,
 e não para cima –
 quem sou eu.
 Então, esta manhã, tardio,
 o sol apareceu,
 e nós, súbita sudorese,
 sem nossos chapéus
 e os nossos óculos de sol,
 que faiscou o mar,
 Eu ouvi alguma coisa,
 Eu disse: você não ouviu nada –
 viu alguém do ar caindo? Não.²⁴⁷

Icare [Ícaro], 1976 — Robert Sabatier

É sabido que as palavras falam.
 Você faz um gesto – linguagem corporal se torna
 Para escapar da boca do amanhecer.
 Você me invadiu. Seu grito vibra e dança.
 Um céu de chumbo observando você – ou a te ouvir.
 Sol solitário. Uma água pura, uma serpente.

den sturzhelm auf/Ikarus/ nicht die sonne wars/ nicht die sonne/die dich vom moped warf// die zähne zusammen/Ikarus/ nicht die sonne ists/ nicht die sonne/die dir aufs maul schlägt// die fäuste entspannt/Ikarus/ nicht die sonne ists/ nicht die sonne/die deine deckung durchbrach// laß das fliegen/Ikarus/ überlaß es Dädalus/dem alten// lern laufen/Ikarus/lauf/ lern laufen/Ikarus/lauf/ unter der sonne/Ikarus/lauf.

²⁴⁷ Na versão em holandês: Ik heb niets gezien./ Hoorde veraf roepen./ Ken ook niemand die hem kende./ Heb trouwens geleerd me niet/ met anderen te bemoeien,/ me niet te verbazen, en zonder/ opwinding en weemoed/ te weten wat ik weet:/ onhoorbaar zwenkt een vogel,/ onzichtbaar knakt een strohalm,/ en niets valt omhoog –/ wie ben ik./ Toen vanmorgen, laat,/ de zon opdoemde,/ en wij, plotseling zwetend,/ onze hoeden afzetten/ en onze zonnebrillen op,/ zo vonkte de zee,/ hoorde ik wel iets,/ ik zei nog: hoor je niets –/ maar iemand uit de lucht/ zien vallen? Nee.

Por isto, aquilo, a palavra, a outra?
 Eu não espero, eu firo minha expectativa.
 Eu não espero,
 Minha mão está amarrada na garganta, na forja.
 Você desaparece por uma sombra, um sussurro.
 Uma música de vocês espalhada nas montanhas.
 Flor após a flor, sua voz me recompõe
 Rei sem desejo, uma pedra na boca,
 Ou morrendo quando fechar as mãos.
 Fugir. O pássaro não tem chão.
 Ícaro deu graças ao sol.
 O fazendeiro sempre carrega sobre a terra
 E não vê nada do drama porque ele vive
 um drama mais profundo.²⁴⁸

***Ballade vom preußischen Ikarus* [Balada do Ícaro prussiano], 1976 — Wolf Biermann**

Lá, onde a rua Frederick cautelosamente
 Faz o seu passo sobre a água
 Lá paira sobre o rio Spree
 A ponte Weidendammer.
 Você pode ver a Águia da Prússia lá lindamente
 Quando eu fico nas grades
 Então o prussiano Ícaro está lá
 Com asas cinzentas de ferro fundido Seus
 braços doíam tanto que
 Ele não voa para longe – ele não cai
 Não começa nenhum vento – e não vai suave
 Nas grades ao longo do rio Spree
 O arame farpado lentamente faz raiz Profunda
 na pele, no peito e na perna No cérebro, nas células cinzentas

²⁴⁸ Na versão em francês: Il n'est de mots qui sachent bien le dire./ Tu te fais mime - un corps devient langage/ Pour s'échapper de la bouche d'aurore./ Tu m'envahis. Ton cri vibre et tu dances./ Un ciel de plomb te regarde — ou t'écoute./ Sel solitaire. Une eau pure, un serpent./ Pourquoi ceci, cela, ce mot, cet autre?/ Je n'attends pas, je blesse mon attente./ Le mouvement déroule ses écharpes,/ Ma main se noue à la gorge, à la forge./ Tu disparais pour une ombre, un murmure./ Un chant de toi disperse les montagnes./ Fleur après fleur, ta voix me recompose/ Roi sans désir, un caillou dans la bouche,/ Ou moribond quand se ferment tes mains./ Eloigne-toi. L'oiseau n'a plus de sol./ Icare dit ses grâces au soleil./ Le laboureur toujours se porte en terre/ Et ne voit rien du drame car il vit/ Sur l'aile morte au fond d'un autre temps.

Envolvidos com a limitação dos fios Nosso país é uma
 terra ilhada
 Com as ondas de chumbo quebrando em torno dele Lá o
 prussiano Ícaro se põe de pé
 Com asas cinzentas de ferro fundido
 Seus braços doem tanto
 Ele não voar para longe – ele não cai
 Não começa nenhum vento – e não vai suave
 Nas grades ao longo do rio Spree
 E se você quer sair, você deve ir
 Eu já vi cargas decolarem
 De metade de nosso país
 Eu vou me pendurar aqui, até que essas aves de ódio me rasguem
 E me arrastem ao longo da margem
 Então eu vou ser o Ícaro da Prússia
 Com asas cinzentas de ferro fundido
 Então meus braços vão doer tanto
 Então eu vou voar alto – então eu vou cair
 Levantar algum vento – então eu vou brando
 Nas grades ao longo do rio Spree.²⁴⁹

Ícaro, 1977 — Miguel Torga

O sol dos sonhos derreteu-lhe as asas.
 E caiu lá do céu onde voava
 Ao rés-do-chão da vida.
 A um mar sem ondas onde navegava A paz rasteira nunca desmentida...
 Mas ainda dorida
 No seio sedativo da planura,

²⁴⁹ Na versão em alemão: Da, wo die Friedrichstraße sacht/ den das Schritt über Wasser macht/ da hängt über der Spree/ morrem Weidendammerbrücke. Schön/ kannst du da Preussens Adler sehn/ wenn ich am Geländer steh./ Dann steht da der Preussische Ikarus/ mit grauen Flügeln aus Eisenguss/ tun dem seine Arme tão weh/ er fliegt nicht weg – er stürzt nicht ab/ macht keinen Wind – und macht nicht schlapp/ über am Geländer der Spree/ der Stacheldraht wächst langsam ein/ tief em Haut morrer, em Brust und Bein/ ins Hirn, em graue Zellen/ Umgürtet mit dem Drahtverband/ ist unser Terra ein Inselnd/ umbrandet von bleiernen Welln/ da steht der Preussische Ikarus/ mit grauen Flügeln aus Eisenguss/ dem tun seine arme tão weh/ er fliegt nicht hoch – und er stürzt nicht ab/ macht keinen Wind – und macht nicht schlapp/ am Geländer über der Spree/ und wenn du wegwillst, musst du gehn/ ich hab schon viele abhaun sehn/ aus unserem halben Terra/ ich halt mich fest hier, bis mich kalt/ dieser verhaßte Vogel krallt/ und zerrt mich überm Rand/ Dann bin ich der Preussische Ikarus/ mit grauen Flügeln aus Eisenguss/ Dann tun mir die Arme tão weh/ Dann flieg ich hoch - dann STURZ ich ab/ macht bisschen Wind – mach Dann ich schlapp/ am Geländer über der Spree.

A alma já lhe pede impenitente, A graça urgente
De uma nova aventura.

***Unterwegs nach Utopia I* [A caminho da utopia], 1977 — Günter Kunert**

Pássaros: animais voadores
traços icarianos
com plumagem despedaçada
asas quebradas
geralmente sem olhos
um frenético e sangrento
bater de asas
de acordo com os ornitólogos
a caminho da Utopia
onde ninguém chega vivo
onde apenas a saudade
passa o inverno

O poema apenas vislumbra
o que desaparece além dos horizontes
algo como amor e morte verdadeiros
as duas asas da vida
movidas pelo medo final
em uma completa
finalidade.²⁵⁰

***Ikarus*, 1977 — Rose Ausländer**

Do céu desce
você deve voar
segurá-lo
O cântico elevado do ar
não mantém
o que você prometeu
O ar não é o seu destino

²⁵⁰ Na versão em alemão: Vögel: fliegende Tiere/ ikarische Züge/ mit zerfetztem Gefieder/ gebrochenen Schwingen/ überhaupt augenlos/ ein blutiges und panisches/ Geflatter/ nach Maßgabe der Ornithologen/ unterwegs nach Utopia/ wo keiner lebend hingelangt/ wo nur Sehnsucht/ überwintert// Das Gedicht bloß gewahrt/ was hinter den Horizonten verschwindet/ etwas wie wahres Lieben und Sterben/ die zwei Flügel des Lebens/ bewegt von letzter Angst/ in einer vollkommenen/ Endgültigkeit.

Lá estão as Parcas²⁵¹
 diligentes sem sono
 cegas e iniciadas
 Tecido de fios de chuva
 asas ou mortalha?
 Com quem lutar
 costelas e pescoço²⁵²

***We die sonne* [E o sol], 1978 — Maria Magdalena Leonhard**

O sol,
 que amadurece e queima,
 é o meu amor por ti.
 Mas tu,
 Ícaro,
 temes
 pelas tuas asas de cera.²⁵³

***Traum des Sisyphos* [O sonho de Sísifo], 1980 — Knud Wollenberger**

Ele é Ícaro
 e voa em direção ao sol, sonhando como Sísifo:
 A cera escorre de suas axilas.

Com a ombro machucado e determinação implacável,
 pressiona contra a pedra, assustado,
 aliviado: Não ele, apenas a pedra
 cai ao chão. Mas antes que ela alcance o chão,
 Sísifo já está de pé novamente, mais rápido.²⁵⁴

²⁵¹ Figuras da mitologia romana associadas ao destino e ao destino humano. São compostas por três irmãs: Clotho (responsável por fiar o fio da vida de uma pessoa no momento do seu nascimento); Lachesis (determina o comprimento do fio da vida e, assim, o destino de uma pessoa) e Atropos (corta o fio da vida quando chega o momento da morte de uma pessoa).

²⁵² Na versão em alemão: Der Himmel fällt/ du mußt fliegen/ ihn halten// Das hohe Lied der Luft/ hält nicht/ was du dir versprochen/ das Leichte nicht dein Los// Jenseits die Parzen/ emsig ohne Schlaf/ blind und eingeweiht// Gespinst aus Regenfäden/ Flügel oder Leichenhemd?// Mit wem sag hadern/ Rippen und Genick

²⁵³ Na versão em alemão: We die Sonne,/ die reift und versengt,/ ist meine Liebe, zu Dir./ Du aber/ Ikarus/ fürchtest/ um Deine wächsernen Flügel.

²⁵⁴ Na versão em alemão: Er sei Ikarus/ und steigt zur Sonne auf, träumt Sisyphos:/ Ihm trieft das Wachs aus den Achseln.// Verbissen die geschundene Schulter/ gegen den Stein gepreßt, erschrickt er /erleichtert: Nicht er, der Stein nur/ rast zu Grund. Aber noch eh er anlangt,// schneller steht Sisyphos dort.

Selbstmord [Suicídio], 1980 — Gerd Adloff

Aí ele caiu aos nossos pés:
Ícaro, imediatamente vi
o vermelho, a cera derretida.

Queimou suas asas.
Não conseguiu se sustentar.
Queria talvez demais.

Chegou muito perto do sol
ou não se afastou do chão.²⁵⁵

A Poem Obliquely About Brueghel's Icarus [Um poema obliquo sobre o Ícaro de Brueghel], 1980 — Carl Stach

Quando espera seu primeiro filho,
Um homem acha muito fácil ignorar
Todo o sofrimento, ignorar os gaios-azuis
Lutando em um canto do jardim
Em favor de duas carriças quietas, que, procurando
Por comida, voam de um lado para outro
Sem medo no rosto de um girassol,
Que eles poderiam ter confundido com o próprio/ sol.
Ele não pode explicar por que isso é assim,
Nem por que, ontem, ele teve tanta alegria
Puxando uma cebola branca da terra
Por seu delgado cordão umbilical, nem por que
No café da manhã os morangos em sua tigela
tornaram-se, em forma e função,
Ovários macios, uma visão pela qual,
Ele tem agradecido, Mas isso ele sabe: esta
manhã ele se levantou, comeu, disse adeus para sua esposa.
Lá fora, fez uma pausa,
ficou, à altura do tornozelo, com
As folhas que ele esqueceu de juntar (os vestígios esfarrapados

²⁵⁵ Na versão em alemão: Da fiel er uns vor die Füße:/ Ikarus, sah ich sofort/ rot, das Wachs, zerlaufen.// Hat sich die Flügel verbrannt./ Konnt sich nicht halten./ Wollte zuviel wohl.// Kam zu nah an die Sonne/ oder vom Boden nicht los.

De asas maiores) e enfrentou o céu da manhã,
Pela primeira vez, como seu semelhante.²⁵⁶

De val van Icarus [A queda de Ícaro], 1981 — Robert Anker

Nenhum agricultor jamais entenderá o que
incomoda o seu grupo.

Nenhum pescador que percebe o que não
pode ser capturado, amarra bem a quilha,
esse espaço deixou para o dinheiro.

Sim Eles todos fazem seu próprio artesanato introvertido (é uma bobagem,
mas quem está caindo voando sobre molas,
muito leve para outra salvação).

o agricultor está finalmente à frente.

Nenhuma beleza exceto
da simetria acidental da frente,
que um pássaro encontrará.

Séculos são tranquilos quando subitamente
esta paisagem estava em movimento,
além do nosso pensamento, nossas vontades.

Eu olho para cima, eu não sei,
inclinando-se no meu cajado se eu fizer algo errado,
a coceira do meu cão, minha ovelha sobre a cabeça.²⁵⁷

²⁵⁶ Na versão em inglês: When expecting his first child,/ a man finds it too easy to ignore/ all suffering,
to ignore the blue jays/ fighting in one corner of the Garden/ in favor of two quiet wrens, who, searching/
for food, fly from nowhere and alight/ without fear on the face of a sunflower,/ which they might have
mistaken for the sun/ itself. He cannot explain why this is so,/ nor why, yesterday, he took such joy/ in
pulling a white onion from the Earth/ by its slender umbilical cord, nor why/ at breakfast the strawberries
in his bowl/ became, in form and function, several/ tender ovaries, a vision for which,/ he has grateful,
But this he knows: this/ morning he rose, ate, said goodbye for his wife./ Outside, he paused, stood
ankle-deep in/ The leaves he forgot to rake (the tattered remains/ Of bigger wings) and faced the
morning sky,/ for the first time, as its equal.

²⁵⁷ Na versão em holandês: Geen boer die ooit begrijpt/ wat zijn ploegen overhoop haalt./ Geen visser
die beseft/ wat zich niet vangen laat, zich hecht/ aan een zwaarbeladen kiel,/ die ruimte koos voor geld./
Toch zijn ze allen tot het eigen/ handwerk ingekeerd (het is een zot/ die zich maar steeds kapot vliegt/
op veren, te licht voor ander heil)./ De boer staat eindelijk voorop./ Geen schoonheid dan de onbedoelde/
symmetrie der voren,/ dan wat een vogel er in vindt./ Eeuwen was het stil toen plotseling/ dit landschap
in beweging kwam,/ los van ons denken, onze wil./ Ik kijk omhoog, ik weet het niet,/ leun op mijn stok of
ik iets mis,/ krab dan mijn hond, mijn schapen op de kop.

Icarus, 1981 — Andreas Burnier

Entre Honolulu e a Costa Oeste
 Eu voo entre o sol e o mar,
 compreendo como de repente tudo
 de onde viemos e para onde estamos indo.
 O cosmos é muito bom e pura beleza,
 as pessoas são talvez um pouco más;
 Quero me dedicar às alturas agora,
 as pequenas coisas vão ficar tudo bem.

Tenho destino, propósito, compreendo o significado,
 Eu sei que o meu trabalho, está muito acima de ganhar o pão de cada dia;
 a essência, eu daqui em diante irei viver
 as horas que me separam da morte.²⁵⁸

Ikarus, 1982 — Yaak Karsunke

ou: a dialética da ascensão
 a cera que impulsiona seu desejo de altitude
 derrete, antes que ele alcance mesmo a metade
 do que ele escolheu como seu objetivo celeste

ah, se ao menos ele tivesse contido sua ascensão
 ele não teria se tornado tão mortalmente frágil
 (o céu agora está mais vazio do que antes)
 mas como consolo, não era difícil prever para ele
 que ele cairia, morrendo, para a imortalidade.²⁵⁹

²⁵⁸ Na versão em holandês: Tussen Honolulu en de westkust/ vlieg ik tussen zon en oceaan,/ begrijp ineens hoe alles is,/ vanwaar wij komen en waarheen wij gaan./ De kosmos is zeer goed en louter schoonheid,/ de mensen zijn misschien een beetje slecht;/ ik wil mij voortaan aan het hoogste wijden,/ de kleine dingen komen wel terecht./ Ik heb het lot, het doel, de zin begrepen,/ ik ken mijn taak, ver boven 't dagelijks brood;/ voor de essentie zal ik voortaan leven/ de uren die mij scheiden van de dood.

²⁵⁹ Na versão em alemão: oder: die dialektik des aufstiegs// das wachs, das seinen höhendrang beflügelt/ schmilzt, eh er auch nur halb erreicht/ was er sich himmelhoch als ziel erkor// ach, hätt er seinen aufstieg doch gezügelt/ er wäre nicht so tödlich aufgeweicht/(der himmel ist nun leerer als zuvor)/ doch war als trost ihm - unschwer – prophezeit/ er stürze sterbend erst sich in unsterblichkeit

***der weißen ikarus* [O Ícaro de (porcelana) Meissen²⁶⁰], 1983 — Sascha Anderson**

Oh, a humanidade escreve histórias, fórmulas de morte, sinais de vida,
E dos anjos negros surgem cadáveres vermelho-ciclâmen²⁶¹.

Subam às montanhas, abram amplamente suas asas,
Os pensamentos fluem livremente de volta aos tempos antigos.

Nos desfiladeiros, vamos sentir
Com o pintor Jovem Homem,
Que nos advertiu sobre voar
Dizendo que o homem não pode escapar.

Na estreita faixa de céu, o pintor levou suas asas
E testou os componentes sobre as colinas das morenas finais.

Assim, espaço e tempo se cruzam, batalhas se travam,
Os pensamentos desenham mares de giz, barreiras escuras das leis.

Ele ergueu sua obra-prima à luz das artes, atemporal,
E com um coração aquieta, assinou sua verdade.

No espelho, quero me lançar, quero quebrar minhas pernas,
Sem sombras no poço do meio-dia, beber com os mercenários cinzentos.

Oh, a humanidade escreve história, fórmulas de vida, sinais de morte,
E dos anjos brancos surgem cadáveres vermelho-ciclâmen.²⁶²

²⁶⁰ Referência à porcelana de Meissen, primeira porcelana de pasta dura da Europa, desenvolvida a partir de 1708.

²⁶¹ Cor de tom entre o rosa e o púrpura.

²⁶² Na versão em alemão: ach die menschheit schreibt geschichten sterbensformeln lebenszeichen und aus schwarzen engeln werden zyklamrote wasserleichen// steigt auf in die gebirge öffnet eure schwingen weit die gedanken ziehen wehe in die hohe alte zeit//in die schluchten lasst uns fühlen// mit dem maler jungermann/ der uns fliegende ermahnte/ dass der mensch nicht fliehen kann/ in den schmalen streifen himmel trug der maler seine flügel und erprobt die komponenten überm/ endmoränenhügel/ also raum und zeit sich kreuzen schlachten schlagen die gedanken kreidemeere schiefertafeln der gesetze dunkle schranken// hob er auf im licht der künste zeitenloser meisterarbeit und mit aqualeichtem herzen unterschrieb er seine wahrheit// in den spiegel will ich stürzen meine beine will ich brechen/ schattenlos im mittagsbrunnen mit den grauen söldnern zechen/ ach die menschheit schreibt geschichte lebensformeln sterbenszeichen und aus weissen engeln/ werden zyklamrote wasserleichen

An Ikarus [Um Ícaro], 1983 — Peter Härtling

Pudeste encher o peito de céu,
 Falador como sempre. Eu não.
 Tu persuadiste a ti mesmo com asas, até que acreditássemos.
 Agora, espero no pátio, onde Dédalo clama,
 Pela única pena do teu voo, a única que me ajuda a ser
 leve como tu.
 Sem sombras no poço do meio-dia, beber com os
 mercenários cinzentos.
 Ah, a humanidade escreve histórias, fórmulas de vida,
 sinais de morte,
 E dos anjos brancos surgem cadáveres vermelho-
 ciclâmen.²⁶³

Schrift und Gegenschrift [Escrita e reescrita], 1989 — Walter Helmut Fritz

Quando escrevemos, fazemos isso também hoje - vivendo em
 um estado provisório - com uma
 pena das asas de Ícaro, seguindo a escrita contrária, que é
 feita de plantas, animais, seres humanos, do declínio
 que é intrínseco a todo processo de formação, de pedras e ondas,
 das grandiosas aventuras da paisagem e do labirinto, ao qual todo caminho pode
 se tornar²⁶⁴

Icarus, 1989 — Edward Field

Somente as penas flutuando ao redor do chapéu
 Mostrou que tinha ocorrido algo mais espetacular
 Do que o afogamento de costume. A polícia preferiu ignorar
 Os aspectos confusos do caso,
 E as testemunhas correram de uma guerra de gangues.

²⁶³ Na versão em alemão: Du konntest dir die Brust voller Himmel füllen, / geschwätzig wie immer. Ich nicht./ Du redetest dir Flügel an, bis wir es glaubten.// Jetzt warte ich im Hof, wo Dädalus schreit, auf die eine, die einzige Feder aus dem Flügel, die mir hilft, leicht zu sein wie du.// schattenlos im mittagsbrunnen mit den grauen söldnern zechen// ach die menschheit schreibt geschichte lebensformeln / sterbenszeichen und aus weissen engeln werden / zyklamrote wasserleichen.

²⁶⁴ Na versão em alemão: Wenn wir schreiben, tun wir es auch heute - lebend in/ einem provisorischen Zustand - mit einer Feder aus den / Flügeln des Ikarus, der Gegenschrift folgend, die aus / Pflanzen, Tieren, Menschen besteht, aus dem Zerfall, der / eingeboren ist allem Werden, aus Steinen und Wellen, den/ großen Unternehmungen der Landschaft und dem/ Labyrinth, zu dem jeder Weg werden kann.

Assim, o relatório arquivado e esquecido nos arquivos simplesmente lia-se
 "Afogado", mas estava errado: Ícaro
 Tinha nadado para longe, chegando finalmente à cidade
 Onde alugou uma casa e cuidava do jardim.
 "O bom, Sr. Hicks" os vizinhos o chamaram,
 Nunca sonhando que o traje cinza, respeitável
 escondia braços que controlavam enormes asas
 Nem que aqueles olhos tristes e derrotados tivessem uma vez
 Desafiado o sol. E ele lhes tinha dito
 Eles teriam respondido com um chocado,
 olhar de incompreensão.
 Não, ele não poderia perturbado os seus limpos jardins;
 No entanto, todos os seus livros insistiam que houvera um erro terrível:
 O que ele estava fazendo envelhecendo em um subúrbio?
 Pode o gênio do herói cair
 Para a estatura mediana do meramente talentoso?
 E todas as noites Ícaro examina sua ferida
 E todos os dias em sua oficina, cortinas cuidadosamente estiradas,
 Constrói pequenas asas e tenta voar
 Para a luminária no teto:
 Falha toda vez e odeia a si mesmo por tentar.
 Ele tinha se achado herói, tinha agido heroicamente,
 E sonhava com sua queda, a trágica queda do herói;
 Mas agora viajava em trens coletivos,
 Serve em várias comissões,
 E deseja que ele tivesse se afogado.²⁶⁵

²⁶⁵ Na versão em inglês: Only the feathers floating around the hat/ Showed that anything more
 spectacular had occurred/ Than the usual drowning. The police preferred to ignore/ The confusing
 aspects of the case,/ And the witnesses ran off to a gang war./ So the report filed and forgotten in the
 archives read simply/ "Drowned," but it was wrong: Icarus/ Had swum away, coming at last to the city/
 Where he rented a house and tended the garden./ "That nice Mr. Hicks" the neighbors called,/ Never
 dreaming that the gray, respectable suit/ Concealed arms that had controlled huge wings/ Nor that those
 sad, defeated eyes had once/ Compelled the sun. And had he told them/ They would have answered
 with a shocked,/ uncomprehending stare./ No, he could not disturb their neat front yards;/ Yet all his
 books insisted that this was a horrible mistake:/ What was he doing aging in a suburb?/ Can the genius
 of the hero fall/ To the middling stature of the merely talented?/ And nightly Icarus probes his wound/
 And daily in his workshop, curtains carefully drawn,/ Constructs small wings and tries to fly/ To the
 lighting fixture on the ceiling:/ Fails every time and hates himself for trying./ He had thought himself a
 hero, had acted heroically,/ And dreamt of his fall, the tragic fall of the hero;/ But now rides commuter
 trains,/ Serves on various committees,/ And wishes he had drowned.

Ikarus, 1991 — Heinz-Albert Heindrichs

Música, esse foi o esforço para romper as colunas do ar,
 esse foi o esforço para esticar o arco, para acalmar a
 respiração, música, foi isso -
 eu caí -
 para o fundo do canal auditivo.²⁶⁶

Landschaft mit Sturz des Ikarus [Paisagem com a queda de Ícaro], 1991 — Heinz Czechowski

Pessoas, quem é este que cai sobre nós?
 Será que ele usa uma barba? É o eterno Marx?
 Ou Javé? Suas asas, desenvolvidas pela Ferrari,
 Provocam o aplauso da multidão. Seu dente
 O melhor do mundo vai aguentar a queda.
 Um pintor, colocado no limite da cena, aparece como um cronista.
 O mar, o mar! Chama um filósofo,
 Está mil anos atrasado demais. Ele está queimando, diz ele
 Uma das guildas escritas por Brecht sobreviveu, e
 Registra a contrarrevolução. Holderlin,
 Ele escreveu algo sobre Hércules, mas nada
 Sobre Ícaro, olha para fora da janela da torre de Tübingen
 Esta queda, que antecipou tudo o que ainda
 existe. Mas nós, mesmo no outono, não estamos surpresos:
 O voo que se tornou uma maldição é familiar para nós. Agora
 Reclamar com o chumbo,
 Isso nos é permitido,
 E este montão de estrume, no qual Ícaro cai, Vamos apenas nomear história.²⁶⁷

²⁶⁶ Na versão em alemão: Musik das war der Versuch zu fliegen zu sprengen die/ Säulen der Luft das war der Versuch den Bogen zu/ spannen den Atem zu fiedern Musik das war -// ich stürzte// zum Ohrmuschelgrund.

²⁶⁷ Na versão em alemão: Leute, wer ist das, der da brennend zu uns herabstürzt?/ Trägt er einen Bart? Ist es der ewigwährende Marx/ Oder Jahve? Seine Flügel, gestylt von Ferrari,/ Provozieren den Beifall der Menge. Seine Zähne,/ Die besten der Welt, werden den Sturz überstehn./ Ein Maler, am Rande der Szene postiert, wirkt als Chronist./ Das Meer, das Meer! ruft ein Philosoph./ Der um tausend Jahre zu spät kam. Er brennt, konstatiert/ Einer der schreibenden Zunft, der Brecht überlebte, und/ Notiert die Konterrevolution. Hölderlin,/ Der einiges über Herakles schrieb, doch nichts/ Über Ikarus, sieht aus dem Fenster des Tübinger Turms/ Diesen Sturz, der alles vorwegnahm, was uns noch bevor-/ Steht. Wir aber, selbst schon im Sturz, wundern uns nicht:/ Der Flug, der zum Fluch wurde, ist uns vertraut. Jetzt/ Beschwerden wir uns mit dem Blei,/ Das uns zur Verfügung gestellt ist,/ Und diesen Misthaufen, in den Ikarus stürzt,/ Nennen wir einfach Geschichte.

Mauer [Parede], 1992 — Sarah Kirsch

Ela era colorida aqui, janelas e portas, escadas rebeldes - Ícaro -
 Asas pintadas de forma ilusória em um ponto específico, eu e meu destemido filho também, como nós um dia passamos por elas com uma maleta de brinquedos da qual caíram espadas russas e pequenas panelas mongóis, uma máquina de escrever com histórias de amor pela metade presas, provavelmente não retornou, continuei treinando para balançar minha cabeça corretamente, pulei para Marina e Edith no carro estridente. Nossas irmãs vestiam roupas coloridas e me mostraram um jardim de papel branco entre o norte e a noite, onde as coroas dos reis estavam no chão. Uma roda e algumas cartas amigáveis de Elis e Franz - ele foi quem me visitou mais duas vezes antes de ser enterrado sob a grama em Märkisch Buchholz - eu olhei.²⁶⁸

Icarus' Diatribe²⁶⁹, 1995 — Aaron Pastula

Como temos desperdiçado os anos aqui, Pai;
 Presos à sombra de Talo, a quem você invejou
 Demais, e assassinou. Poderíamos estar livres
 Se
 Ariadne não tivesse recebido uma preciosa bola de fio
 Com a qual salvou seu amante, mas você resgataria
 Outro apesar de estarmos presos, e só
 Restando os dois.
 Eu velei o seu sono profundo enquanto dormias contra as paredes de pedra
 Enquanto eu corria nosso labirinto, o sol acima
 Comandando-me como se eu devesse implorar pelo meu repouso final,
 Sozinho.
 Lembra-se do vento tórrido manobrando
 Ao redor dos anzóis da nossa tropa inútil,
 Enchendo as bocas vazias com conversa fiada?

²⁶⁸ Na versão em alemão: Bunt war sie hier Fenster und Türen/ Aufmüplige Leitern - Ikarus -// Flügel schimärenhaft hingemalt an einer Bestimmten Stelle/ auch ich nebst meinem Unerschrockenen Kind wie/ wir eines Tages/ Durch sie gekommen sind mit einem Spielzeugkoffer/ woraus russische Schwerter mongolische Kesselchen fielen/ Einer Schreibmaschine/ die halbfertigen Liebesgeschichten klemmten noch in der Wohl nicht zurück/ übte weiter den Kopf ordentlich schütteln// sprang zu Marina und Edith in den krachenden Wagen/ unsere Schwestern gehen in Bunten Kleidern/ zeigten mir einen Papierweißen Garten zwischen Norden und Nacht/ da lagen am Boden die Königsmützen.// Walze und ein paar freundliche Karten von Elis und Franz/ er war es der mich/ Noch zweimal besuchte vor er in Märkisch Buchholz unter den Rasen geriet -/ ich schaute.

²⁶⁹ Diatribe é uma dissertação ou exposição crítica que, na Grécia antiga, era feita pelos filósofos sobre alguma obra. Atualmente caracteriza uma crítica, escrita ou falada, excessivamente rigorosa, severa e mordaz a algo ou alguém.

Nós

Raramente falávamos, você e eu, vagando como almas lânguidas

Quando a ameaça do Minotauro estava morta.

E ainda assim eu sentia a lira cantando em meu peito,

Sempre

Chorando e ao fundo o som da construção

De minhas asas engenhosamente trabalhadas; meu único motivo para subir Acima
destas muralhas firmes, para que eu não me / Entregasse

Ao seu silêncio. Eu sei que as gaivotas foram lamentando

Quando eu as roubei, mas elas tinham voado perto demais:

Eu não sou culpado pela necessidade do meu propósito.

Para você

Eu sou como o seu próprio coração dividido

– bissexual

E batendo como um ladrão nas primeiras horas da queda do crepúsculo, Esperando
minha hora de me aposentar. Em vez disso eu voo,

O sol

Sugando-me como a um viciado longe da nossa

Anestesiada utopia, deixando-o perplexo; atraindo-o

A me seguir acima do aberto,

Mar sedutor.²⁷⁰

***Ikarus neuerlich* [Ícaro novamente], 1996 — Günter Kunert**

Lá ele flutua

Velozmente alçando voo pelo éter. Os invejosos caem,

Tão alto quanto ele sobe. Nós outros deixamos nossa

trilha viscosa abaixo/ e espalhamos

aqueles que se autodenominam deuses, quem

²⁷⁰ Na versão em inglês: How we have wasted the years here, Father;/ Grounded in the shadow of Talus, whom you envied/ Too much, and murdered. We might be free/ If/ Ariadne had not received a precious ball of thread/ With which to save her lover, yet you would rescue/ Another even though we are trapped, and only/ Two left./ I've watched your shadows sleep against stone walls/ While I ran our labyrinth, the sun above/ Driving me as if I should call for my final repose/ Alone./ Do you remember the torrid wind maneuvering/ Around the angles of our useless garrison,/ Filling empty mouths with surrogate conversation?/ We/ Seldom spoke, you and I, roaming like languid souls/ When the Minotaur's threat was dead./ And yet I felt the lyre singing in my breast,/ Always/ Crying out background noise for the construction/ Of my cunningly wrought wings; my only means to rise/ Above these steadfast fortress walls, lest I/ Surrender/ To your silence. I know the gulls were wailing/ When I robbed them, but they had flown too close:/ I am not to blame for the necessity of my purpose./ To you/ I am as your own divided heart - double-sexed/ And beating as a thief's in the falling hours of twilight,/ Awaiting my time to retire. Instead I take flight,/ The sun/ Drawing me as an opiate away from our/ Etherized utopia, leaving you puzzled; compelling/ You to follow me out above the open,/ Beguiling sea.

e colhemos
desperdício. Entregue aos céus, ele
nos alegra com seu triste fim.²⁷¹

***Icarus Again* [Ícaro novamente], 1999 — Alan Devenish**

Você pode achar que já tivemos bastantes quedas
desde aquele dia ensolarado ao largo da costa de Creta. Desastres aéreos
apavorantes e impessoais. O ódio do bombardeiro
sendo potente com um pouco de plástico e alguma altitude. Espaçonaves
com professores a bordo – explodindo mais e mais.
Os pais horrorizados com o puro céu icário da Flórida
de repente, vazios de seus filhos. O que é o mito se não uma versão anterior do
[que está acontecendo
durante todo esse tempo? (A arrogância de voo causado por juntas defeituosas).
Como Auden teria dito: a nossa forma de arar através de vida
com a cabeça inclinada para o sulco, enquanto a tragédia cai do céu.
Brueghel mostra apenas as pernas – balançando e brancas – "tesourando" dentro
de um mar verde impiadoso. Williams trata uma vítima distante em seu
[pequeno
esboço clínico (Será que os astronautas sentem sua queda ou sua respiração
[instantaneamente com os gases tóxicos?])
Matisse trata isso de outra maneira. É a cor – o amor de Ícaro
pela cor e quem pode culpá-lo? Seu pobre coração
cobrindo-se de vermelho conforme ele cai através do azul e que poderia ser
o dispersar dos castanhos-avermelhados ou uma visão de guerra – o inimigo atinge
[avistando Ícaro em sua mira sobre a França.
Em Ovídio o verso que nunca deixa de me comover é
E ele viu as asas sobre as ondas...
A forma como isso vem para o pai. Seu grande projeto reduzido a esses
poucos detritos enquanto ele paira no canto esquerdo do mito
causando danos as asas que se enrugam na superfície do mar.
Mesmo nas gravuras ruins do Bruegel eu não posso deixar de sentir pena
por esta criança. E consternação com a nossa falta constante de jeito. Nosso
[leviano
coração puxa-nos para baixo. O próprio amor crendo que contra toda a gravidade

²⁷¹ Na versão em alemão: Da treibt er hin// geschwind geflügelt durch den Äther. Den stürzen Neider,/ so hoch steigt. Wir andern ziehen unsre Schleimspur unten/ und samen ab// die sich Götter nennen, wer// und zu und ernten// Unrat. Dem Himmel ingegeben er// erfreut uns durch sein Ende elend.

que dizemos existir é o que está prestes a acontecer. Que tolíce confiar em nossas asas de cera e que tolíce não.²⁷²

Icarus, 2000 — Wendy A. Shaffer

Ícaro

caiu,

assistindo as penas brancas flutuarem para cima,

amaldiçoando a cera como algo não confiável?

Parecia ser um tipo tão forte e sólida,

mas derreteu

quando as coisas ficaram quentes.

Será que foi o raio do sol,

que acenou sedutoramente,

e, em seguida, mudou de um sinal luminoso para um forno?

Ele culpou Dédalo, o pai dele?

Que o alertou para não voar muito alto

nos mesmos tons distraídos com as quais/ ele advertiu seu filho para colocar um

suéter no frio,

para comer seus feijões-manteiga,

para não correr com uma tesoura.

Como ele poderia saber que desta vez o velho realmente quis dizer isso?

Ou ele lamentou que o inventor ilustre,

ao criar o seu aparelho de voo,

não deu o próximo passo

o paraquedas de emergência?

²⁷² Na versão em inglês: You'd think we'd have enough of falling/ since that sunny day high off the coast of Crete. Air disasters/ appalling and impersonal. The bomber's hate/ made potent with a bit of plastic and some altitude. Spacecrafts/ with schoolteachers aboard – exploding over and over/ again. The parents aghast at the pure Icarian sky of Florida/ suddenly emptied of their child./ What is myth if not an early version of what's been happening/ all along? (The arrogance of flight brought down/ by faulty gaskets)./ As Auden would have it: the way we plow through life/ head bent to the furrow while tragedy falls from the sky./ Bruegel shows only the legs – flailing and White – scissoring/ into a pitiless green sea./ Williams treats a distant casualty in his clinical/ little sketch (Did the astronauts feel their fall/ or breathe instantly the killing fumes?)/ Matisse plays it another way. It's color – Icarus' love/ for color and who can blame him? His poor heart/ waxing red as he falls through blue and what might be/ a scatter of sunbursts or a vision of war – the enemy/ aces sighting Icarus in their crosshairs over France./ In Ovid the line that never fails to move me is/ And he saw the wings on the waves.../ The way it comes to the father. His lofty design reduced to this/ little detritus as he hovers in the left-hand corner of the myth/ grieving wingbeats wrinkling the surface of the sea./ Even in bad prints of the Bruegel I can't help feeling sorry/ for this kid. And dismay at our constant clumsiness. Our light/ heart pulling us down. Love itself believing against all gravity/ that what we say is what is bound to happen. How foolish to trust/ our waxen wings and how foolish not to.

Ele deve ter pensado

tudo isso

e mais.

Foi

uma longa

longa

queda.

Mas à medida que se aproximava do oceano,

chegou perto o suficiente para acenar para os pescadores

assustados em seus barcos,

ele riu,

e admitiu

que, mesmo se soubesse

das muitas falhas, do pai e das penas, ele teria feito de qualquer maneira.²⁷³

Icarus, 2001 — Tony Curtis

Do céu de uma manhã de verão Inglesa

cai um índio que falhou em voar

poucas milhas do céu. Este Ícaro congelado

jogado de um trem de pouso de um 747,

espatifa-se em um reservatório de Surrey,

estalando a água como um chicote.

Este pobre homem clandestino no calor de Délhi,

enrolou-se em um forno de borracha e óleo,

e sonhou quando ele subiu na ensurdecadora decolagem

de alimentos, de chuva, de Coca-Cola

de televisão, onde a cor nunca acaba.

A garçonete na escala em Granada

²⁷³ Na versão em inglês: Did Icarus,/ falling,/ watching white feathers flutter upward,/ curse the wax a fair-weather friend?/ It seemed such a strong solid type,/ but it melted away/ when things got hot./ Did he rail at the sun,/ which beckoned enticingly,/ and then changed from a beacon to a furnace?/ Did he blame Daedalus, his father?/ Who warned him not to fly too high/ in the same distracted tones with which/ he admonished his son/ to put on a sweater in the cold,/ to eat his lima beans,/ to not run with scissors./ How could he have known that this time the old man really meant it?/ Or did he regret that the illustrious inventor,/ when creating his flying apparatus,/ did not take the obvious next step:/ the emergency parachute?/ He must have thought/ all of this/ and more./ It was/ a long/ long/ fall./ But as he neared the ocean,/ came close enough to wave to the startled fishermen in their boats,/ he laughed,/ and admitted/ that even had he known/ of the many failings of fathers and feathers,/ he would have done it anyway.

preparando dois cafés e uma dinamarquesa no guichê, por nenhuma razão afinal,
 olhou para cima, viu um pássaro, ou uma máquina,
 ou um homem, e então nada mais,
 além do céu azul novamente.²⁷⁴

Mrs. Icarus [Senhora Ícaro], 2001 — Carol Ann Duffy

Eu não sou a primeira ou
 o última a estar em uma
 colina,
 observando o homem com quem ela
 se casou provar ao mundo
 que ele é um total, o mais, graduado estúpido.²⁷⁵

Failing and Flying [Caindo e voando], 2005 — Jack Gilbert

Todo mundo esquece que Ícaro também voou.
 É o mesmo quando o amor chega a um fim,
 ou o casamento falha e as pessoas os dizem
 sabiam que era um erro, que todo mundo
 disse que nunca iria funcionar. Que ela tinha
 idade suficiente para saber. Mas é melhor
 tentar errando do que nunca ter tentado
 Como estar lá por esse oceano estival no outro lado da ilha enquanto
 o amor foi desaparecendo dela, as estrelas
 queimando tão extravagantemente naquelas noites que Alguém
 poderia dizer-lhe que nunca iria durar.
 Todas as manhãs, ela estava dormindo na minha cama
 como uma aparição, a suavidade nela
 como o antílope parado na névoa do amanhecer.
 Todas as tardes eu a vi voltar
 através do campo pedregoso e quente depois de nadar,

²⁷⁴ Na versão em inglês: Out of an English summer morning's sky/ drops an Indian who failed in Flight/
 miles short of heaven. This frozen Icarus/ thrown from the wheel-bay of a 747,/ splashes into a Surrey
 reservoir,/ cracking the water like a whip./ This poor man stowed away/ in the Delhi heat, curled/
 himself into an oven of rubber and oil,/ and dreamed as he rose in the deafening take-off/ of food and rain and
 Coca-Cola/ and television where the colour never ends./ The waitress at the Granada stop/ tapping in
 two coffees and a Danish/ at the till, for no reason at all,/ looked up, saw a bird, or an engine,/ or a man,
 and then nothing/ but blue sky again.

²⁷⁵ Na versão em inglês: I'm not the first or the last/ to stand on a hillock,/ watching the man she married/
 prove to the world/ he's a total, utter, absolute, Grade A pillock.

a luz do mar atrás dela e o céu enorme
 pelo outro lado disto. Ouvindo-a
 enquanto que comíamos o almoço. Como eles podem dizer
 que o casamento fracassou? Como as pessoas que voltavam de Provença (quando
 [era Provença])
 e diziam que era bela, mas que a comida era gordurosa.
 Acredito que Ícaro não estava falhando quando ele caiu,
 mas apenas chegando ao final de seu triunfo.²⁷⁶

da Augh! (2007) — Federico Tavan

Quando eu me tornei louco
 Eu estava distraído demais
 Eu não podia / desfrutar da cena.
 Eu gosto dos caracóis
 não deixam nada.
 Muito menos a trilha!
 Eu gosto de Ícaro
 queimado do sol mas pelo menos
 tentou.
 Entre a raposa e as uvas
 prefiro a raposa,
 entre o touro e o sapo
 o sapo.
 eu gosto dos que voam e se vão
 de cabeça curvada.²⁷⁷

²⁷⁶ Na versão em inglês: Everyone forgets that Icarus also flew./ It's the same when love comes to an end,/ or the marriage fails and people say/ they knew it was a mistake, that everybody/ said it would never work. That she was/ old enough to know better. But anything/ worth doing is worth doing badly./ Like being there by that summer ocean/ on the other side of the island while/ love was fading out of her, the stars/ burning so extravagantly those nights that/ anyone could tell you they would never last./ Every morning she was asleep in my bed/ like a visitation, the gentleness in her/ like antelope standing in the dawn mist./ Each afternoon I watched her coming back/ through the hot stony field after swimming,/ the sea light behind her and the huge sky/ on the other side of that. Listened to her/ while we ate lunch. How can they say/ the marriage failed? Like the people who/ came back from Provence (when it was Provence)/ and said it was pretty but the food was greasy./ I believe Icarus was not failing as he fell,/ but just coming to the end of his triumph.

²⁷⁷ Na versão em polonês: Quan ch'e soi diventât mat/ ére massa distrai/ n'ài podût/ gôdeme la scena/ I me plâs li cornes/ ch'i no lassa nua./ Figuranse la scia!/ A me plâs Icaro/ brusât dal sorele/ ma almancu/ al à tentât/ Tra le buolp e l'uva/ 'e preferis la buolp,/ tra al toru e la rana/ la rana./ I me plâs/ chiei ch'i scopia/ e ch'i scjampa/ cul cjâf bas.

Ícaro, 2010 — Adélia Prado

Caminho sobre o planeta
 como os equilibristas em suas bolas
 gigantes, não se sai do lugar,
 de si mesmo não se pode sair.
 Aviões, dirigíveis, saltos de alta
 montanha confrangem o coração.
 O voo aborta
 sempre. Ainda que
 em chão de lua,
 todo destino é o
 chão.²⁷⁸

Icarus, 2011 — Christine Hemp

Foi ideia dele, essa coisa de voar.
 Nós coletamos penas à noite,
 recheando nossos bolsos com pombas-
 carpideiras mortas.
 Diariamente, nós as tecemos e as colamos com a cera
 Que eu roubei depois que tínhamos enxotado as abelhas para longe.
 Oh, como ele se sentia, finalmente, por escapar
 de Creta deixando um labirinto de becos sem
 saída:
 minha falta de jeito com números, com a
 impaciência calma do pai, com a lógica fria, com a
 idealização interminável.
 O vento do mar tocou o meu rosto como um bálsamo.
 Ele pensou que eu tinha acompanhado como de
 costume, na cauda de seu esquema cuidadoso
 sujeitado pela ligação pai e filho,
 Um fio invisível que eu tentei durante anos
 desatar. Eu ansiava por ser bom por mim
 mesmo.
 Eu não sabia que eu iria ficar zozzo com o calor, voando alto, muito mais do um
 [filho para retornar.

²⁷⁸ Optamos em colocar esse poema, apesar de não ser uma tradução, em homenagem à autora.

Pobre Dédalo, sua boca uma
 equação, as mãos estendidas
 para pegar a chuva de cera. Ele
 ainda não sabe.

Minhas asas caíram, sim – eu o vi passar

sobre a pequena pancada na água – mas então eu
 tinha sido engolido nos olhos do amor, a luz que eu
 vim para ver

como em casa, afogando no sim, este turbilhão branco e quente aonde a
 noite nunca vai me encontrar.

E agora, quando meu pai acorda
 todas as manhãs, seus ossos ainda
 doem de seu primeiro voo, sua
 confiança desfeita

porque o plano principal caiu completamente,
 ele sobe para uma luz que nunca conheceu, seu filho.²⁷⁹

²⁷⁹ Na versão em inglês: It was his idea, this flying thing. / We collected feathers at night, stuffing/ our pockets with mourning dove down. By day,/ we'd weave and glue them with the wax/ I stole after we'd shooed the bees away./ Oh, how it felt, finally, to blow off Crete/ leaving a labyrinth of dead-ends:/ my clumsiness with figures, father's calm/ impatience, cool logic, interminable devising./ The sea wind touched my face like balm./ He thought I'd tag along as usual,/ on the tail of his careful scheme/ bound by the string connecting father and son,/ invisible thread I tried for years to untie./ I ached to be a good-for-something on my own./ I didn't know I'd get drunk with the heat,/ flying high, too much a son to return./ Poor Daedelus, his mouth an O below,/ his hands outstretched to catch the rain/ of wax. He still doesn't know./ My wings fell, yes – I saw him hover/ over the tiny splash – but by then I'd been/ swallowed into love's eye, the light I've come to see/ as home, drowning in the yes, this swirling/ white-hot where night will never find me./ And now when my father wakes/ each morning, his bones still sore/ from his one-time flight, his confidence undone/ because the master plan fell through,/ he rises to a light he never knew, his son.

APÊNDICE E: POEMAS SEM DATA SOBRE O MITO DE ÍCARO

The fall of Icarus (from Brueghel's painting) [A queda de Ícaro (do quadro de Brueghel)], s/d — Charles F. Madden

As velas infladas por um vento desenfreado que capturaram
os navios puxam as suas redes para a praia
para serem esvaziadas. Os marinheiros rapidamente vão acalmar seus estoques
e as suas casas na luz da noite vão derreter nas montanhas.

E na colina com um pé plantado na terra
sua lavoura quase pronta;
seus olhos baixos e totalmente ofuscados
pelo sol que agora está crescendo à sombra,
o agricultor transforma o solo durante a labuta nos ciclos finais do dia.
Abaixo dele, uma visão pastoral tranquila: no líquen das rochas que rolam
o alimento das ovelhas, o cão observando quieto, o pastor silencioso que persegue
com os olhos as aves que voam em regresso
que nem ele, nem o determinado pescador mais perto da costa,
viram a queda silenciosa de Ícaro/ através do vento desenfreado e as sombras da
luz da noite que se aproxima,
nem eles ouviram seu suspiro, um pouco de pena e alegria
por seu memorável encerado e alado voo.²⁸⁰

Icarus, s/d — Eddy van Vliet

O céu emana a luz na terra.
Ícaro retorna reencarnado novamente.
Uma colher de chá: um pequeno vale doce
reflete seu lento progresso.

Ele voa para dormir na minha mão.
Uma carícia breve das asas na orelha.

²⁸⁰ Na versão em inglês: The bulging sails by a riotous wind caught/ pull the ships and their rigging nets toward shore/ to be emptied. The sailors quickly will calm their floors/ and their houses in the evening light will melt into the mountains./ And on the hill with one foot planted in the Earth/ his plowing almost done; his eyes cast down and fully shielded/ from the sun which now is growing shadow, the farmer/ turns in soil and toil the final circles of the day./ Below him a quiet pastoral: on lichen bearing rocks/ the feeding sheep, the quiet watching dog, the silent shepherd/ so stalking with his eyes the homing flights of birds/ that neither he nor the intent fisherman closer to the shore,/ none has seen the silent fall of Icarus/ through the riotous wind and the shadows of the coming evening light,/ nor do they hear his sigh, both of pity and delight/ of his remembered waxed and winged flight.

As cigarras param de cortar seu canto.
 Em torno de suas pequenas pernas cria expectativa.
 Ele saúda o dono da luz. Um pouco.
 E ele dança e dança até queimar e parecer uma vela.²⁸¹

Icarus, s/d — Tjitske Jansen

Eu amo Ícaro que sabia que a cera derreteria e mesmo assim voou em direção ao
 [sol.]

Eu amo a menina que podia ver quão azul a barba do Barba Azul era – que era a
 razão. Eu amo a Bela Adormecida que só fingia estar adormecida.

Eu amo a Branca de Neve, que encontrou um bando de anões neuróticos.

"Quem teria sentado na minha cadeira? Quem teria comido do meu prato?"

E o anão, que não amou tanto assim a Branca de Neve;

"Quando ela não tinha chego ainda, nós éramos sete. E agora? Você precisa
 nos ver." O gigante que é mau, porque todo mundo chama seus sapatos de botas.

Eu amo aqueles que não se encaixam na história. Mas acima de tudo

deles o que eu mais amo é Ícaro que sabia que a cera derreteria e mesmo assim

[voou em direção ao sol].²⁸²

De droom / de val [O sonho / a queda], s/d — Erwin Evens

Ícaro não tinha conhecimento de altitude
 diante a queda e por poder ser capturado
 pelo vento e pelas correntes térmicas.

"É uma conclusão precipitada", disse um deles,

"Pois tudo que nos liga à terra, é a fé na terra.

²⁸¹ Na versão em holandês: De hemel duwt het licht in de aarde./ Gereïncarneerd keert Icarus weer./ De koffielepel: een klein zoet dal/ weerspiegelt zijn langzame gang./ Hij slaapvliegt tot op mijn hand./ Een streling verbleekt het oor op zijn vleugels./ De cicaden stoppen hun snijdend gezang./ Rondom zijn kleine poten ontstaat verwachting./ Hij groet de lichtdrager. Nog even./ En hij danst en danst tot zijn resten aan de kaars blijven kleven.

²⁸² Na versão em holandês: Ik hou van Icarus die wist dat de was zou smelten en toch naar de zon toe vloog./ ik hou van het meisje dat wel zag hoe blauw de baard van Blauwbaard was – dat/ was juist de reden. Ik houd van Doornroosje die alleen maar deed alsof ze sliep./ Ik houd van Sneeuwvitje, die de dwergen een stelletje neuroten vond./ "Wie heeft er op mijn stoeltje gezeten? Wie heeft er van mijn bordje gegeten?"/ En van de dwerg, die helemaal niet zoveel van Sneeuwvitje hield;/ 'Toen zij er nog niet was, waren wij nog met zeven. En nu? Moet je ons nu eens zien./ Van de reus die kwaad is, omdat iedereen zijn schoenen laarzen noemt./ Ik houd van wie niet in het sprookje past. Maar vooral/ hou ik van Icarus die wist dat de was zou smelten en toch naar de zon toe vloog.

O sonho está afrouxando o
 seu peso, está voando em sua cabeça.”
 Ainda mais Dédalo. Ele conhece o seu coração e o prende.
 O horizonte, ele provou, parece de ouro,
 muito antigo. difícil de ser removido
 alguns esperam que o pai ajude seu filho,
 Um grito alarmado no silêncio.
 Um sol no cume se opõe, contra qualquer queda.²⁸³

De ontsnapping van Icarus [A fuga de Ícaro], s/d — Fred Portegies Zwart

Por que eu escolhi a noite se ela não é para o voo?
 Eu deveria ter percebido antes de nossa partida
 O quanto muito acima de mim, ele iria levantar,
 Impulsionado por sua juventude e ciúme.
 Mas a fé cega na autoridade paternal/ incrível como ele tentou me superar:
 "Suas asas, sua ingenuidade – Mas eu as equilibrei pela minha coragem,
 [agilidade e força!"
 As pessoas sabem que têm que correr; O menino caiu no mar, onde ele se afogou.
 Dói mais/ por pensar que meu aviso para se atrever a chegar perto do sol
 mesmo um pai nunca poderia imaginar/ este fim pode ter incentivado ele
 [corretamente.²⁸⁴

²⁸³ Na versão em holandês: Icarus heeft geen weet van hoogte/ voor de val en laat zich vangen/ door wind en thermiek. 'Het is/ een uitgemaakte zaak', zegt men,/ 'dat al wat ons aan de aarde bindt,/ het geloof is in die aarde. Want/ dromen is je losmaken van/ je zwaarte, is vliegen in je hoofd./ Wat verderop staat Daedalus./ Hij kent zijn hart en houdt het vast./ De horizon, proeft hij, smaakt naar goud,/ oud zeer. Nauwelijks verwijderd van/ wat een vader van zijn zoon verwacht,/ vergrijpt een gil zich aan de stilte./ Een zoon in de nok verzet zich,/ tegen een of andere ondergang.

²⁸⁴ Na versão em holandês: Waarom koos ik de nacht niet voor de vlucht?/ Ik had voor ons vertrek moeten beseffen/ hoe ver hij boven mij zich zou verheffen,/ gedreven door zijn jeugd en ijverzucht./ Maar blind vertrouwen in het vaderlijk gezag/ miskende hoe hij zocht mij te overtreffen:/ 'Zijn vleugels, zijn vernuft - maar ik vereffen/ dat door mijn moed, behendigheid en kracht!'/ Men kent 't verloop; de jongen stortte neer/ in zee, waar hij verdronk. Het schrijnt te meer/ door de gedachte, dat mijn manend woord/ om zo vermetel niet te reiken naar een zoon/ die zelfs een vader nooit bereiken kon/ daartoe wellicht hem juist heeft aangespoord.

Het geval Icarus [O caso de Ícaro], s/d — Rob Schouten

Curioso, ele teve uma vez com o seu agente
 Folhetos em que engenhosamente havia uma imagem dele
 No meio entre o sol e o mar afiado,
 E nenhum voo, a não ser um feriado imaginário.

Além da vigilância ele era um turista imoderado
 Que - bem, quem não tem sonhos? - transcendeu-se em vista Azul, simplesmente
 porque ele não sabia
 Que aquele seria o seu destino final.

Essa foi a sua queda. Agora Dédalo, o arquiteto;
 com o chegar da idade, tem uma queda consciente, O casco enterrado,
 constantemente repetindo este desastre.

Recente enquanto o luto pela mito é compreendido aqui,
 À morte por sua condenação imposta
 Que ele quase banhado em suor, tinha necessidade.²⁸⁵

Icarus, s/d — Koos Geerds (1948-)

Até que ponto: a viagem de descoberta
 precisa ainda que o vento esférico sopra as velas;
 Acenando no caminho para as casas brancas
 fazendo embelezar a baía;
 um pastor com o cão finge sondar,
 na praia o que um homem tentou provar.

Um agricultor prepara a "moreia de fundo"
 pelo labirinto de linhas inclinadas
 é colocado em simetria com a baía;
 um marinheiro sobe em paralelo

²⁸⁵ Na versão em holandês: Nieuwsgierig had hij eens bij zijn verwekker de/ Prospectussen wat ingeneusd, waar hem het beeld/ Van 't midden tussen zon en zee verlekterde./ En zich geen vlucht maar een vakantie ingebeeld./ Zo boven toezicht werd hij mateloos toerist/ Die – ach, wiens dromen niet? – zichzelf ontsteeg in blauw/ Verschiet, eenvoudig omdat hij toen nog niet wist/ Dat hij zijn eigen eindbestemming worden zou./ Dat was zijn val. Nu Daedalus, de architect;/ Hem rest geknakte ouderdom, bedachtzaam dalen./ De romp begraven, steeds weer deze ramp herhalen./ Snel haast hij, treurend om de mythe hier verwekt,/ Zich naar zijn van het noodlot afgedwongen dood/ Die hij, haast badend in het zweet, heeft uitgenood.

para ver a última perna
 – mas não está lá para esperar a morte.²⁸⁶

De helm van Ikaros [O capacete de Ícaro], s/d — Gust Gils (1924-2002)

quando Ícaro, aprendeu com sua própria lenda
 Desta vez não havia riscos no que quisesse fazer
 ("As asas fazem o homem" também se aplica em vice-versa)
 e relembra a sua queda –
 queda consagrada
 deixe seu novo capacete ao lado

assim estava impresso
 leia o convite (Responda, por favor)

— que ocorreu mais uma vez em um erro de cálculo
 de formato.

Seu pai Dédalo um entusiasta, não tinha diploma de engenheiro.
 Estes capacetes sem nome as asas furadas como queijo.

O homem caiu num conflito de gerações!
 Letras maiúsculas nos jornais matutinos.
 mas o interior escuro
 do capacete
 foi golpeado contra o crânio

A única revelação.²⁸⁷

²⁸⁶ Na versão em holandês: Tot welke hoogte: ontdekkingsreizen/ moeten nog, bol blaast de wind de zeilen;/ aan wenkende rede witte huizen/ maken de finish mooi om te huilen;/ een herder met hond veinst het te peilen,/ op het strand schept een man zich bewijzen./ Een boer bereidt de eindmorenegrond/ tot 't labyrinth van glooiend lijnen/ in symmetrie met de baai is gebracht;/ een matroos klimt als de weerga in 't want/ om het laatste been te zien verdwijnen –/ maar daar wordt om de dood niet op gewacht.

²⁸⁷ Na versão em holandês: toen ikaros, door zijn eigen legende geleerd/ ditmaal geen rizikoos wenste te nemen/ ('de vleugels maken de man' geldt ook omgekeerd)/ en hij daarna de heruitgave van zijn neer-/ storten met de feestelijke inwijding van/ zijn nieuwe valmhelm gepaard liet gaan/ zo stond op de keurig gedrukte/ uitnodiging (R.S.V.P.) te lezen –/ liep dat toch weer uit op een misrekening/ van formaat. zijn vader daidalos, die knutselaar/ zonder diploma van ingenieur/ had van valhelmen namelijk evenmin/ als van vleugels kaas gegeten./ man stort te pletter in generasiekloof!/ blokletterden de kranten sanderendaags./ maar de donkere binnenkant van zijn helm./ werd voor de ingebeukte hersenpan/ van de nooit wijzergeworden luchtheld/ de enige revelasie.

***De nadagen van Icarus* [O declínio de Ícaro], s/d — Cees Buddingh**

Quando eu tinha seis semanas eu apaguei

— Por causa da minha hérnia umbilical

— com a minha cabeça para baixo entre a porta de correr:
uma pequena bobagem

Desde então, eu larguei um pouco

a ciência médica – apenas;

tão completa quanto no momento em que

eu nunca flutuei sobre as

coisas.²⁸⁸

***Die plotseling* [Aquila repentinamente], s/d — Frans Kuipers (1942-)**

de repente

emerge do escuro,

girando ao redor da lâmpada;

um Ícaro que terminou, abatido,

voando empoeirado —

mariposa, piloto - Kamikaze.²⁸⁹

***Ikaros' thuiskomst* [O retorno de Ícaro], s/d — J. Greshoff (1888-1971)**

Meu pobre pássaro mecânico

desobediente e impertinente

Decolou alto, alto mais e mais

Seduzido pelo fio dourado falso.

Até a queda começa

Porcas soltas, tubos entupidos

Fatal, vertiginoso,

finalmente,

A apoteose da perda –

Primeiro através do ar vazio

²⁸⁸ Na versão em holandês: toen ik zes weken was hing ik/ – vanwege mijn navelbreukje -/ met mijn hoofd omlaag tussen de schuifdeuren in:/ een klein gewatteerd baviaantje/ sedertdien heb ik net zo min stilgestaan/ als de medische wetenschap – alleen:/ zo compleet als destijds heb ik nooit meer/ boven de dingen gezweefd.

²⁸⁹ Na versão em holandês: Die plotseling/ opduikt uit het donker,/ loopings om de lamp maakt;/ 'n Icarus die finisht, aantikt,/ vliegt dat het poedert -/ mot, kamikaze-piloot.

Em seguida, a resistência amarga
 Do barro e da pedra
 Até a difícil salvação da profunda escuridão.
 Oh último voo o fútil
 Oh primeiro em segurança:
 de volta ao alvo
 Oh sono sem amanhã.²⁹⁰

***Als Ikarus, van jonge geestdrift dronken* [Como Ícaro, embriagado pela jovem exaltação], s/d — J. Vuylsteke (1836-1903)**

Como Ícaro, jovem entusiasmo embriagado,
 em cera moldada voou através do céu,
 e a terra já afundado em um mistério profundo
 abaixo dele era invisível para os olhos:

para, em seguida, seus esforços corajosos mais elevados,
 cada vez mais alto ao seu alvo, a fonte secular de luz e de fogo,
 para o fogo secular da vida,
 secular para brilhar seu brilho, o Sol!

E cansado rumou:
 o beijo do calor do sol quente aqueceu o seu sangue;

e ele se sentiu um pouco meio intoxicado,
 entretanto com a fusão de suas brilhantes asas:

até que de repente um grito na imensidão interrompe, incrivelmente, terrivelmente;
[e surge um corpo caindo
 desesperado, mesmo antes de atingir o solo, um cadáver!

Então eu início um voo sem rumo, em sonhos, para ele, o sol que atormenta minha
[alma e então

eu também sinto o meu coração, derreter meus poderes sumirem quando cheguei

²⁹⁰ Na versão em holandês: Mijn vogel pover mekaniem/ Baldadig en impertinente/ Opstijgen hoger hoger/ Verleid door 't klatergouden omkoopgeld/ Van de bedriegelijke zon./ Totdat de val begint/ Verstopte leiding losse moeren/ Fataal, duizlingwekkend/ En eindelijk,/ Apotheose van 't verlies./ – Eerst door de lege lucht/ Dan door de bittere weerstand/ Van klei en steen/ Tot in het harde heil der diepste duisternis./ O eind van de vergeefse vlucht/ O eerste zekerheid: terug in 't doel/ O slaap zonder een morgen.

[mais perto dele.²⁹¹**Daedalus [Dédalo], s/d — Hester Knibbe (1946-)**

Um labirinto que eu construí e Ícaro
concebeu. Escultor-arquiteto, eu sento
apenas para esculpir o meu filho
de uma rocha/ depois de cair

como um bloco. Eu o amava/ mas ele sabia que
não podia ficar, inventando,
portanto, um ardil, um turbilhão, uma estratégia:
Eu fiz nossos pés livres de prisões e argila moldada. Voe Ícaro,

Eu disse, com peito de aves por via aérea
e veja como a prisão está suspensa
como um falso castelo de ar. Quando um filho
se acidenta , ele chama a atenção do pai:

continuamos a ser inseparáveis a cuidar e a cair ao longo dos séculos
ir para dentro da moldura da pintura e para fora do quadro.

Zonzo num labirinto de areia e poeira

Eu sento estupidamente batendo e construindo o meu filho.²⁹²

²⁹¹ Na versão em holandês: Als Ikarus, van jonge geestdrift dronken,/ op wassen vleuglen door de hemel vloog,/ en de aarde reeds in nevelen verzonken/ diep onder hem onzichtbaar lag voor 't oog:/ naar hoger, was alsdan zijn moedig streven,/ steeds hoger naar zijn doel, naar de eeuw'ge bron/ van licht en vuur, naar d' eeuw'gen haard van leven,/ naar d' eeuw'gen glans en d' eeuw'gen gloed, de Zon!/ En onvermoeid omhooggeroeid: de kussen/ der warme Zon verhitten nog zijn bloed;/ en weinig voelt hij half bedwelmd, intussen/ hoe zijne vleuglen smelten van de gloed:/ totdat ineens een gil de onmeetlijkheden/ doorsnijdt, ontzettend, aaklig, ijselijk;/ en door de lucht een lichaam naar beneden/ stort, reeds voordat het de aarde raakt, een lijk!/ Zo neem ik ook een stoute vlucht, in dromen,/ tot haar, de zonne die mijn ziele kwelt ... em/ zo voel ik ook mijn' moed, mijn krachten smelten/ als ik haar nader ben gekomen.

²⁹² Na versão em holandês: Een labyrint heb ik gebouwd en Icarus/ verwekt. Beeldhouwer-architect, zit ik/ alleen mijn kind te houwen/ uit een steen nadat hij is gevallen/ als een blok. Ik had hem lief/ en nog, maar wist dat hij/ niet blijven kon, verzon daarom/ een list, een vliegensvlugge/ list: ik maakte onze voeten los/ van hechtenis en leem em/ en hemelde ons op. Vlieg Icarus,/ zei ik, met vogelschoolslag door de lucht/ en zie hoe je gevangenis gehangen is/ als luchtkasteel decor wordt/ voor een klucht. Wanneer een zoon/ neerstort, trekt hij de vader/ mee: we blijven onafscheidelijk/ bijeen en vallen door de eeuwen/ heen binnen verf en lijst em/ buiten beeld. Verbijsterd/ in een labyrint van gruis en stof/ zit ik stomweg te houwen/ en te bouwen aan m'n kind.

***Poging met Aviette (Vliegfiets) Parijs 1900* [Tentativa com Aviette (Bicicleta voadora) Paris 1900], s/d — Hans Tentije (1944-)**

O madeiramento das arquibancadas está muito molhado para se sentar
 jatos saem dos pneus que se agarram ao pavimento de cimento
 meio enlameado, os homens em grupos com as rodas brilhantes movendo-se num
 [sprint competitivo
 nem a garoa, que só faz essa enorme asa
 de tela ou papel oleosa sobre sua cabeça ficar muito pesada
 em frente do quadro, suas botas, seu chapéu de marinheiro e o especial
 para a ocasião, uma malha de lã (apropriada para altas altitudes)
 muito de seu peso extra ele não alivia
 esperando alcançar o céu muito em breve
 mas quase todo mundo está olhando para longe dele
 para qualquer coisa a partir daqui
 não veem que o importante sempre se encontra fora da câmara
 e enquanto não acontece nada
 é quando ocorre a queda brutal.²⁹³

***Icarus en Piet Graniet [Ícaro e Piet Graniet]* (versão: Ivo van Strijtem), s/d —
 Werner Aspenström (1918-97)**

Depois de ler 73 (excelentes) poemas sobre Ícaro
 Eu quero fazer um elogio para seu primo aldeão
 o granito que fica deitado no campo
 Falo em nome de um gramado
 que se deleita na sombra e no abrigo.
 Depois de ler 73 poemas sobre voos e asas

²⁹³ Na versão em holandês: 't Houtwerk van de tribunes te nat om te gaan zitten/ zuigen z'n banden zich vast aan 't cement van de baan/ drassig 't middenterrein, mannen in groepjes bij elkaar/ met blinkende velgen zet hij aan als voor een scherpe sprint/ niet de motregen, de motregen alleen maakt die enorme vleugel/ van zeildoek of geolied papier boven zijn hoofd zo hopeloos zwaar/ eerder 't frame, z'n laarzen, z'n schipperspet en de speciaal/ voor de gelegenheid gebreide wollen trui (berekend op grote hoogten)/ veel van z'n ekstra-gewicht heeft hij er ook niet afgetraind/ wie denkt de hemel te bereiken is al heel gauw licht genoeg/ maar bijna iedereen kijkt van hem weg, naar iets van hieruit/ niet te zien: 't belangrijkste vindt altijd buiten beeld plaats/ en terwijl 't gebeuren van toen naar nu vervluchtigt/ is't moment van neerstorten onmenselijk lang uitgesteld.

Eu quero trazer a única homenagem
 à alma caída, a arte lembrada,
 têm peso – como o granito
 ou sua irmã, a solteirona senhorita abetos,
 sem brilho, mas eternamente verde.²⁹⁴

Picasso, s/d — Manuel Kneepkens (1942-)

O Minotauro é um mentiroso de Creta
 Pode perguntar a Pablo Picasso/ que comprova isso!
 Creta, onde o sol queima/ as barbas das pessoas risonhas, ébrios
 amantes, exuberante!
 E também, perto da costa
 uns sobre os outros dão cambalhotas

os golfinhos, os bons companheiros
 do Mediterrâneo, catadores de esponjas
 mergulham, com espantados olhos abertos
 ao lado de polvos e anêmonas do mar
 e as surrealistas Conchas de madrepérola
 Infelizmente, essa Creta é uma mentira Cretense
 não se pode negar, teimosamente, o lado escuro de Creta

(E, portanto, também de Pablo Picasso)

o labirinto cubista do monstro Minotauro
 de quem eu desejava
 escapar

Í
 C
 A
 R
 O

²⁹⁴ Na versão em holandês: Na het lezen van 73 (voortreffelijke) gedichten over Icarus/ wil ik een goed woordje doen voor zijn dorpse neef,/ Piet Graniet die in de wei is blijven liggen./ Ik spreek ook in de naam van een graspol/ die zich koestert in schaduw en luwte./ Na het lezen van 73 gedichten over vluchten en vleugels/ wil ik de voetzool hulde brengen,/ die neerwaarts gerichte ziel, de kunst van het blijven staan,/ gewicht te hebben – zoals Piet Graniet/ of zijn zus, de jongedochter juffrouw Sparretjes,/ zonder glans, maar eeuwig groen.

um menino bronzeado com
asas de incapacidade.²⁹⁵

***Icarus Before Knossos*²⁹⁶ [Ícaro antes de Knossos], s/d — John Hollander
(1929-2013)**

Inverno, em um furor branco de urgência,
Pelo que sabemos do conhecimento, serve pobremente,
E o frio, o frio único, no doloroso congelamento
Segura tanto o movimento que a direção
do curso é percorrida por uma pegada,
A dedo persegue, o olho planando e o senso
variando, todos parado, como numa sala
de emergência. O sol vai iniciar seu movimento, sem dúvida,
Quando a primavera chegar, o leito do rio liberando
Novas turbulências, o campo congelado, o seu pântano,
E sua visão, todos os processos de fluidos

Que compreendem o embelezamento e a mudança.
Mas pode o sol, de fato, nos salvar? Em dezembro
A precisão fixa do frio e da neve mostra
A eventual elegância dos degelos e inundações,
Mas quando o congelado senso de medida
Revive e move-se como o aflorante mel selvagem,
Não podemos aceitar nossas proposições de inverno;
Para, em seguida, com o sol em cima de nós, recordamos que
Aquelas velhas orações eram extrapolações, medos
mantidos no frio não eram meros palpites casuais:
Não haverá sol nesta primavera. O sol está gasto.
Enquanto isso o período misturado do sol

²⁹⁵ Na versão em holandês: De Minotaurus is een liegbeest uit Kreta/ Vraag maar aan Pablo Picasso/ Die tekent ervoor!/ Kreta, waar de zon beroert/ de baarden van lachers, drinkers/ minnaars, uitbundig!/ En zo ook tuimelen, vlak langs de kust/ over elkanders snuiten/ de dolfinen, de Vrolijke Broers/ van de Mediterraneanen, plukkers van sponzen/ die duiken, met open , verwonderde ogen/ langs inktvis & zeeanemonen/ & van schelpen het surrealistisch paarlemoer/ Helaas, dat Kreta is een Kretenzische leugen/ het ontkent, doodskoppig, de nachtkant van Kreta/ (en dus ook van Pablo Picasso)/ het kubistisch labyrint van het monster Minotaurus/ aan wie ik wilde ontsnappen/ik/ IKARUS/ een zonnige jongen met vleugels/ van onmacht.

²⁹⁶ Sítio arqueológico localizado na ilha de Creta, na Grécia. Foi o centro de uma civilização antiga conhecida como a Civilização Minoica, que floresceu aproximadamente entre 3000 a.C. e 1100 a.C. Knossos é famoso por seu palácio, que é considerado um dos mais importantes sítios arqueológicos da Idade do Bronze na região do Mediterrâneo. Dédalo e seu filho Ícaro fugiram do labirinto de Knossos.

Proclama em cada página nossas instruções de morte.
 Assim raciocinando, e tendo minuciosamente lido
 Vários periódicos de meus próprias poucas estações,
 Virei para aquela crônica dourada do coração:
 As Horas Mais Ricas, As velhas luzes
 Do mais famoso cenário do amor, e marcado
 Como, através das próprias (cidades de) Hiems e os Vers,
 A expectativa assegurou as suas propriedades, e criou
 disfarces simples para as suas várias versões.²⁹⁷

***Icarus by Mobile* [Ícaro ao telefone], s/d, Gareth Owen**

Papai, papai, é você?
 Ouça, eu não tenho muito tempo, OK.
 Mas eu queria dizer, certo
 Isto está de volta à prancheta de desenho, Papai
 Toda a engenhoca é um senão.
 As asas?
 Não, as asas funcionaram bem
 Não poderia culpar as asas de forma alguma
 As asas foram especiais

E os seus cálculos sobre as tensões
 sobre o vento e as penas
 Corretíssimos!
 Também a tolerâncias das asas aparadas
 E lembre-se da questão do flap

²⁹⁷ Na versão em inglês: Winter, in a white rage of urgency,/ From what we know of knowledge, serves it poorly,/ And the cold, the cold alone, in painful freezing/ Dries up so much motion that the course/ Of measurement is shrivelled to a trace,/ The following finger, gliding eye and ranging/ Senso, all stopped, as in an emergency/ Of waiting. The sun will start them moving, surely, / When the spring comes, the river bed releasing/ New turbulence, the frozen field, its marsh,/ And vision, all the fluid processes/ Which comprehend embellishment and changing./ But can the sun surely save us? In December/ The fixed precision of cold and snow infers/ The eventual elegance of thaws and freshets,/ But when the frozen senso of measurement/ Revives and moves like wild emergent honey,/ We cannot accept our winter propositions;/ For then, with the sun upon us, we remember/ That old prayers were extrapolations, fears/ Held in the cold were no mere casual guesses:/ There will be no sun this spring. The sun is spent./ Meanwhile the sun's own seasonal miscellany/ Proclaims on every page our death's directions./ Thus reasoning, and having thoroughly read/ Various journals of my own few seasons,/ I turned to that golden annal of the heart:/ The Very Rich Hours, the old illuminations/ Of love's most famous scenery, and marked/ How, through the very Hiems and the Vers,/ The prospect held its properties, and bred/ Simple disguises for its several versions.

Que nos deu algumas noites insones
Deixe-me dizer-lhe
Esses flaps funcionaram como um sonho.
mas papai
Oh papai
Como você pôde esquecer o sol!
Eu não tenho muito tempo Então
ouça, OK
Estamos falando de equações aqui
Apenas deixe-me soletrar para você:
calor solar + cera de abelhas + ambição =
Derretimento total e eu estou dizendo, total
O que equivale, para colocá-lo simplesmente
que Seu filho Ícaro está em rota de colisão
Com algo chamado Terra.
Papai, eu não tenho muito tempo
Deixe-me dar as coordenadas
Para o resgate
OK um trecho de penhasco e uma baía
A visibilidade é boa, a paisagem está calma
e ei!
Eu sou sortudo
Ou eu estou com sorte!
Há um galeão ancorado perto da costa
Parece que Ícaro
Está a fim de aproveitar esta ótima manhã.
E ali um pobre velho fazendeiro está
Arando por um campo de pedras
E aqui está um velhaco com uma vara de pescar e
Ouça, papai
Você acreditaria
Que algum cara que está fora do quadro
Está pintando a coisa toda.
E agora eu estou acenando papai, acenando
A qualquer momento eles vão olhar para cima e
Então ouça, papai, eu não tenho muito tempo Eu
vou começar a gritar logo, OK.

Você ainda pode me ouvir?
 Eu não tenho muito
 Papai, eu só queria perguntar
 você sabe
 Sobre a minha mãe
 ela era
 Ouça, papai
 Eu não tenho
 muito tempo
 Eu²⁹⁸

Icarus, s/d, Hans van Bergen

Nas horas em que estive sozinho e tranquilo
 Eu preparei para os meus sonhados voos
 Puramente remanescentes de dias esquecidos
 As rédeas de um novo começo.
 Contando com um desejo inquieto operando a roda giratória alfabética
 E das palavras eu tranço as asas
 Voando sobre as fronteiras do tempo.
 O silêncio é o centro do voo
 Incluindo os redemoinhos e rugidos da terra,
 E o desejo é sua linguagem.
 Sempre que eu
 lembro, O fluxo
 de sua alma,
 Chamam meus lábios macios o seu nome:

²⁹⁸ Na versão em inglês: Daddy, Daddy, is that you?/ Listen I don't have much time OK./ But I wanted to say, right It's back to the drawing board Daddy/ The whole contraption is a no no./ The wings?/ No, the wings worked fine/ Couldn't fault the wings in any way/ The wings were ace/ And your calculations on the stresses/ Re wind and feathers/ Spot on!/ Likewise the pinion tolerances/ And remember that flap fator/ That gave us such sleepless nights/ Let me tell you/ Those flaps worked like a dream./ But Daddy/ Oh Daddy/ How could you forget the sun!/ I don't have much time/ So listen OK/ We're talking equations here/ Just let me spell it out for you:/ Solar heat + bees wax + ambition =/ Total Meltdown and I mean total/ Which equals, to put it simply/ Your boy Icarus is on collision course/ With something called Earth./ Daddy I don't have much time/ Let me give the coordinates/ For the pick-up/ OK stretch of headland and a bay/ Visibility good, outlook calm/ And hey/ Am I Lucky/ Or am I lucky!/ There's a galleon anchored near the shore/ Looks like Icarus/ Is in for an early pick up this fine morning./ And over there some poor old farmer's/ Ploughing through a field of stones/ And here's an old boy with a fishing pole and/ Listen Daddy/ Would you believe /Some guy just out of frame/ Is painting the whole thing./ And now I'm waving Daddy, waving/ Any minute now they'll look up and/ So listen Daddy I don't have much time/ I'm going to start screaming soon OK./ Can you still hear me? /I don't have much/ Daddy, I just wanted to ask/ You know/ About my mum /Was she/ Listen Daddy/ I don't have much time/ I.

Ícaro; Também eu sempre conheço a minha queda.²⁹⁹

Ikaros, s/d, Hugo Claus (1928-2008)

Pronto? Pronto!

Ele sorriu para seu pai, traiçoeiro,

(E voou muito perto do sol, sua mãe,

e voou para o imenso calor de seus lábios

e caiu como um rato em sua boca

e bateu no mar rígido

Excesso de confiança? Desespero?

Este foi anteriormente o domínio do emplumado Dédalo.

Ícaro queria evitar o seu calor,

queria enterrar-se em sua ampla cabeleira, em chamas.)

Pronto? Pronto! Ele ri,

as penas se prendem aos seus tornozelos, os sinais de Eros,

as esporas do Grifon.³⁰⁰

²⁹⁹ Na versão em holandês: In uren van alleen zijn en stilte/ bereid ik mijn dromenvluchten voor,/ puur uit resten van vergeten dagen/ de leidfels voor een nieuw begin./ Telmaten van rusteloos verlangen/ voeren het alfabetisch spinnewiel/ en uit woorden weef ik gazen vleugels/ die mij voeren over tijdsgrenzen heen./ Stilte is de spil van de vlucht/ waaronder de aarde kolkt en briest,/ en verlangen is haar taal./ Telkens als ik wegdrijf,/ op de luchtstroom van haar ziel,/ noemen mijn lippen zacht jouw naam:/ Icarus; ook ik ken steeds mijn val.

³⁰⁰ Na versão em holandês: Klaar? Klaar!/ Hij lachte naar zijn vader, verraderlijk,/ (En vloog te dicht bij de zon, zijn moeder,/ en vloog in de hitte van haar onmetelijke lippen/ en viel als een muis uit haar muil/ en spatte uiteen op de marmeren zee./ Overmoed? Wanhoop?/ Dit was eerder het wattig domein van Daidalos./ Ikaros wou haar warmte schuwen,/ wou zich begraven in haar wijde, laaiende haren.)/ Klaar? Klaar! Hij lacht,/ bindt veren aan zijn enkels, de tekens van Eros,/ de sporen van de griffioen.