

A QUEDA DE ÍCARO, DE BRUEGHEL E SCHIMMERNDE INSELCHEN
IM MEER, DE ROBERT WALSER –
UMA VIAGEM AO MUNDO DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA
Maria Helena Guimarães

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel oeil de feu
Je sens mon aile qui se casse;

Charles Baudelaire, *Les plaintes d'un Icare*.

1. O mito: um pouco de história

Seguindo a classificação criada por Lévi-Strauss (1996: 225-250), Ícaro é um mitema, isto é, estamos perante uma unidade constitutiva do *mythos*, portadora de uma função significante. Para este autor, cada unidade constitutiva tem a natureza de uma relação, relação essa que não é isolada; ela é, sim, um grupo de relações, de cuja combinação resulta, aliás, a função significante das referidas unidades constitutivas. Lévi-Strauss afirma ainda “que le mythe fait partie intégrante de la langue; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours” (*ibid.*: 230), isto é, a langue pertence, segundo ele, ao domínio de um tempo reversível, enquanto a *parole*, àquele de um tempo irreversível. O mito define-se, assim, por um sistema temporal que combina as propriedades de dois outros tempos. Um mito refere-se sempre a acontecimentos passados, mas o seu valor intrínseco resulta do facto de os acontecimentos desenrolados num determinado momento do tempo formarem uma estrutura permanente, a qual, como diz este autor, “[...] se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur” (*ibid.*: 231).

A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na ‘história’ que é contada: “le mythe est langage” (*ibid.*: 232), “[...] le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel” (*ibid.*: 240). Lévi-Strauss chama ainda a nossa atenção para a estrutura sincro-diacrónica do mito, que nos permite ordenar os seus elementos em sequências diacrónicas, a serem lidos e considerados em termos sincrónicos.

De forma a podermos, no entanto, analisar as metamorfoses do mito ao longo dos tempos, creio ser necessário definir, de uma forma simples e o mais lata possível (na esteira de Mircea Eliade), a complexa realidade cultural que é o

mito. Ele é, antes de tudo, um relato da origem do mundo, dos acontecimentos que tiveram lugar num tempo primordial, isto é, conta-nos como, graças à intervenção de seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, ou, de uma forma mais alargada ainda, “[...] dort, wo lebendiges Geschehen alles in sich aufnimmt und sozusagen restlos in sich selber aufgeht, [...], da wird Geschehen Mythe” (Jolles, 1982: 123).

O mito, um saber por histórias, dava ao homem primitivo uma certa segurança, já que, pela “repetição periódica daquilo que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que qualquer coisa existe de uma maneira absoluta” (Eliade, 1989: 119). Todos os actos do comportamento consciente do homem arcaico são, assim, “uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros” (Eliade, 1985: 19).

Os contextos originais dos mitos não são, no entanto, reconstituíveis, já que a sua origem se perde nos tempos. Dispomos apenas de uma organização estrutural de elementos míticos, que não estão presos a ideias e que flutuam livremente face ao mito original, cujo contexto primitivo não é possível restabelecer.

A mitologia grega e a mitologia romana constituem a base dos referentes míticos no mundo ocidental. Segundo Platão, a mitologia é um género da ποιησις (poiesis) que “tem por material histórias sobre ‘deuses, seres divinos, heróis e viagens ao além”” (Jesi, 1988: 14). Nenhum mito grego foi, contudo, transmitido no seu contexto cultural. Eles foram-nos transmitidos no estado de documentos literários e artísticos, já que o mito inspirou não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas. O mito, *métaphore géante* (Lotman/Gasparov, 1979: 83), é exemplo lapidar de que, fora da intertextualidade, a obra literária (e não só) seria, muito simplesmente, incompreensível, pois “la citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l’écriture; citer, c’est répéter le geste archaïque du découper-coller, [...], un mode de la signification et de la communication linguistique” (Compagnon, 1979: 34). São os factos intertextuais que nos fazem voltar, por um processo de anamnese intelectual, ao(s) pré-texto(s) que lhes estão subjacentes, abrindo o espaço semântico do texto. Embora modificado, o mito vai manter-se vivo, se bem que sob formas diferentes. Assim, os deuses gregos vão sobreviver, durante toda a Idade Média, camuflados sob as mais variadas formas (o Anticristo, por exemplo, poderá ser visto como símbolo de um regresso ao Caos) e tolerados como manifestações de uma época ultrapassada, para serem finalmente salvos, no Renascimento, por poetas e artistas.

Os mitos mantiveram-se flexíveis, abertos à reciclagem, tanto em detalhes da narrativa como no significado que deles pode ser extraído (caso do mito de Ícaro). O seu poder formativo variou, por isso mesmo, grandemente. Nos sécs. XVII e XVIII, eles eram principalmente um ornamento convencional oferecido pelo autor ao seu leitor, enquanto, no período romântico, eles foram novamente tratados como matéria-prima, e isto mostrou-se mais libertador do que restritivo, como o provam poetas como Hölderlin. Com os importantes desenvolvimentos registados nas áreas da antropologia e da psicologia são atribuídos aos mitos novos sentidos, profusamente explorados pelos autores modernistas, conscientes de que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem [...], um modo de significação (Barthes, 1988: 181).

2. A metamorfose dos mitemas: Dédalo e Ícaro ou o vôo e a queda

As imagens dinâmicas da queda são, porventura, fonte de uma das mais antigas angústias do Homem face à temporalidade. De facto, “la chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres” (Durand, 1992: 122). Por outro lado, o vôo simboliza a ascensão, a transcendência, o ultrapassar da condição humana: o vôo proclama que o peso foi abolido, que se efectuou uma mutação ontológica no próprio ser humano (Eliade, 1987: 149). Ao mesmo tempo que símbolo de poder, o vôo é também um desejo de ultrapassar os deuses, os únicos então capazes de voar. Existia tanto uma imaginação da queda, como uma imaginação do vôo, símbolo de liberdade; só que da queda existia também uma experiência temporal e existencial, o que levaria Bachelard a escrever “nous imaginons l’élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas” (*apud* Durand, 1992: 123).

O mito de Ícaro é constituído por vários mitologemas, correspondentes a outras tantas tentativas de questionar o mundo: Dédalo, que constrói as asas que lhe permitirão sair do labirinto; Ícaro, seu filho, que, inebriado por poder voar, se aproxima demasiado do Sol, cujo calor lhe derrete as asas; a fuga do labirinto, etc. No caso de Ícaro, é importante salientar o aspecto catastrófico da vertigem e da queda: desfeitas as suas asas pelo Sol, Ícaro precipita-se no mar. O horror do vôo interrompido e a queda na água são aqui dois factores importantes que põem em evidência os símbolos que formam a própria semântica do mito, mito que contém em si mesmo o seu próprio sentido: “recherche du temps perdu, et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes” (Durand, 1992: 433).

Conforme as épocas, as ideologias, as correntes literárias e artísticas, assim os mitemas e mitologemas formativos do mito em análise foram sofrendo transformações de vária ordem. Uma vez é dada maior importância a Dédalo pela sua prudência e pela sua inventiva técnica; noutros casos assistimos a uma culpabilização ou, pelo contrário, ao encómio de Ícaro pelo seu arrojo e desejo de libertação, enquanto outros exaltam o processo de individuação presente em Ícaro, não sendo poucos os que vêem nele um símbolo da curiosidade humana, da poetologia, da liberdade.

3. Descontextualização do mito na obra literária e artística

Como já vimos, os contextos originais dos mitos perderam-se no tempo. A literatura e a arte, tal como o mito, questionam-se sobre o mundo e as origens. Neste processo, quer a literatura quer a arte vão socorrer-se, vezes sem fim, de elementos míticos que descontextualizam a nível social, num movimento de libertação próprio das mesmas, conforme os fins que se propõem atingir e as épocas em que se inserem. A recontextualização é posteriormente feita a nível do receptor. Os mitos, tal como os conhecemos, são eles também recontextualizações, isto é, interpretações de outras interpretações.

Desde o final da Antiguidade que os mitos foram veiculados pelas criações literárias e artísticas e por elas, não raras vezes, secularizados e até mesmo *desmitificados*, em parte através da sua descontextualização social, em parte através dos contextos de produção das obras, já que “não há nenhuma fixidez nos conceitos míticos: eles podem formar-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente” (Barthes, 1988: 191).

Poder-se-ia até dizer que a tentativa de libertação literária dos autores ao longo dos séculos (que os levou a recorrer aos mitos como forma de se libertarem do tempo histórico para assim poderem mergulhar num tempo *desconhecido*), é, por si só, um comportamento mitológico, na medida em que se sai do tempo histórico e pessoal e se mergulha num tempo fabuloso. A obra literária ou artística não tem acesso ao tempo primordial dos mitos, mas, na medida em que narra ou descreve uma história plausível, ela utiliza um tempo que dispõe de todas as liberdades dos mundos imaginários, pelo que a descontextualização dos mitos acaba por ser uma constante nas várias obras literárias e artísticas.

4. O processo estético-literário como veículo de projecção de arquétipos: ‘Paisagem com a queda de Ícaro’ de Pieter Brueghel, uma recontextualização do mito

O Mito é, pois, um objecto de reminiscência. Os elementos míticos são elevados à categoria de arquétipos. Basta uma simples alusão/imagem para introduzir, num texto, um sentido, uma história, que passa, assim, a estar *virtualmente* presente na obra, sem que seja necessário enunciá-la na sua totalidade.

Mas detenhámo-nos agora na análise da obra de Brueghel *Paisagem com a queda de Ícaro*. Esta pintura data de 1555, sendo a única obra deste pintor que tem um tema retirado da mitologia. Dois esboços realizados pelo autor sobre o mesmo tema provam, contudo, o interesse do pintor por este mito. Em todos os casos, no entanto, o mito constitui a estrutura primária, o pano de fundo, sobre o qual Brueghel vai desenvolver uma série de interpretações suplementares, dando-nos do mito uma perspectiva sincro-diacrónica, fazendo passar, constantemente, o nosso olhar da intemporalidade do mito para o tempo, quase idílico, de uma paisagem flamenga renascentista, em que a atenção se centra na representação das principais actividades produtivas da época: a exploração da terra e dos mares. De Ícaro, apenas vemos as pernas a lutarem contra a força da água que, vorazmente, o engole. Todos os outros mitemas que integram este mito encontram-se subentendidos na obra, já que este quadro é uma transposição; poder-se-ia mesmo dizer, uma *quase* imitação (tão cara aos renascentistas), na tela, da obra *As Metamorfoses* de Ovídio, texto que o artista segue *quase* à letra.

Assim, o ceifeiro, o pescador e o pastor de que nos fala Ovídio aparecem todos representados no quadro:

hos aliquis tremula dum captat harundine pisces,
aut pastor baculo stivave innixus arator
vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent
credit esse deos. et iam Iunonia laeva¹

É, todavia, curioso verificar que o sol, descendo, e já no ocaso, se encontra, no poema, alto e ardente no céu, como se depreende dos versos seguintes:

[...] rapidi vicinia Solis
mollit odoratas, pennarum vincula, ceras²

Esta alteração permite a Brueghel dar maior coesão à recontextualização que ele próprio faz do mito, permitindo-lhe, por outro lado, articulá-lo com outro pré-texto, um provérbio holandês, que vem reforçar a mensagem moral que Brueghel tenta aqui transmitir em forma de alegoria.

Quando comparamos as duas obras, verifica-se ainda ser dado por Brueghel maior significado ao motivo do camponês com o arado, ao introduzir a representação do cadáver de um velho, pouco visível, jazendo nas moitas, à esquerda, e que se refere ao provérbio flamengo, *nenhuma charrua pára por um homem morrer*, pormenor interessante, já que chama a nossa atenção quer para o recurso frequente, por parte do pintor, a provérbios flamengos para, a partir deles, edificar as suas obras, por exemplo, o quadro *Os Provérbios Holandeses*, de 1559, quer para a mensagem moral que ele tenta sempre transmitir ao leitor dos seus textos plásticos. Brueghel, fiel à sua época, acreditava que a arte deveria ter uma finalidade didáctica, ajudando os homens a levarem uma vida mais moral. Assim, a referência ao provérbio holandês funciona como comentário icónico do comportamento irreflectido e louco de Ícaro, reduzindo o seu acto heróico a uma acção única, sem sentido, que em nada pode mudar o curso do mundo.

A pintura deste autor é, sem dúvida, não só *uma re-escrita recontextualizada* da leitura/recontextualização que o próprio Ovídio faz do mito de Ícaro, como é também uma re-enunciação de um provérbio holandês, o que, evidentemente, dá a esta obra um forte poder alegórico e metafórico, nascendo o seu significado da conjugação recíproca do sub-texto verbal, o título, que nos convida a uma revisitação do mito pela pena de Ovídio com o sub-texto pictórico que nos remete, por sua vez, para outro pré-texto: o provérbio. Ao *lermos* este quadro somos, pois, levados a rememorar os seus pré-textos, numa tentativa de decifrar a relação intertextual com o modelo antigo e as transformações/interligações operadas pelo texto centralizador que é o quadro em si, mudanças/assimilações estas que conferem unidade de sentido à obra, que ganha, assim, uma nova dimensão interpretativa, tornando-se, pela transposição mediática e respectivo processo transformativo, autónoma em relação aos textos que lhe estão na origem. Como em qualquer outro processo tradutivo, o texto de Ovídio é-nos apresentado sem nunca de facto estar presente, já que é impossível transmitir qualquer texto intacto, sem modificações resultantes da leitura/interpretação que o próprio tradutor faz da obra.

No caso deste texto pictórico, pode-se, pois, falar de intertextualidade em termos de mudança de *medium*, de transposição de um texto de um sistema de signos para outro, ou de intermedialidade. Isto é, estamos na presença de um

poema de Ovídio (séc. I) transposto para a tela por um pintor flamengo do séc. XVI. Mas, porque representação de uma leitura, ela não é uma mera transfusão; ela é, acima de tudo, uma representação de uma interpretação, ganhando, deste modo, novo(s) sentido(s). Assim, para além das diferenças já assinaladas, é de referir ainda que, enquanto Ovídio faz, no seu poema, referência especial a Dédalo, dada a importância do lado técnico do voo como forma de domínio da Natureza (servindo-se, para tal, dos elementos míticos por ele recolhidos noutros pré-textos, o que, aliás, explica também a ambivalência da relação Pai-Filho³), Brueghel, por razões que, em parte, se prendem com o código estético específico das artes plásticas, vai preocupar-se com certos aspectos culturais e formais característicos do Renascimento, como seja o sentido de perspectiva (de notar, o ponto de fuga elevado e a cidade que se avista ao longe) e o naturalismo das cenas retratadas, aparecendo-nos o mito numa posição aparentemente secundária e em traços que nos permitem claramente falar de uma recontextualização quer do mito, quer do poema.

A ideia de intertextualidade com mudança de *medium*, por alguns contestada⁴, obriga à aceitação de um conceito mais alargado de intertextualidade. Kristeva, na sua teoria de intertextualidade, havia já considerado a possibilidade de transposição/passagem de um sistema significante para outro⁵. Concordando com o conceito universal de intertextualidade desta autora, parece-me, no entanto, por razões que se prendem com o processo heurístico, ser necessário, no que respeita à análise comparada de textos, restringir a sua aplicação aos pré-textos verbais ou artísticos em relação mais directa com a(s) obra(s) analisada(s). Só assim, creio, se poderá (em particular no caso da intermedialidade, que exige uma nova articulação da posicionalidade enunciativa e denotativa) estabelecer os graus de referencialidade, comunicabilidade, autoreflexividade e dialogicidade relativamente ao(s) seu(s) pré-texto(s), tarefa impossível de realizar, caso se considerasse a totalidade das relações intertextuais, a polifonia de textos, de facto, presentes numa obra.

No caso da pintura, estamos perante um *medium* cujo sistema de signos é relativamente concreto em termos semânticos, mas que só pode, de forma limitada, reproduzir uma acção, pelo que, só através da relação intertextual em si, é possível, por exemplo, captar todos os mitemas subentendidos no quadro de Brueghel. No caso das artes plásticas, o problema reside, pois, muitas vezes, a nível da marcação da referência ao pré-texto, já que o pintor, de forma a realizar essa transposição para um espaço concreto limitado, a tela, se vê obrigado a recorrer ao uso de metáforas visuais, a jogos de luz e sombra, à cor,

à perspectiva e ao jogo de planos para transmitir conceitos, relações espaço-temporais, inserir o diacrónico no sincrónico.

5. ‘Schimmernde Inselchen im Meer’ de Robert Walser: a construção do Eu textual no lugar do Outro – de novo a questão da intertextualidade

Kristeva, abandonando o primado da intersubjectividade, equacionará a problemática da criação sob o conceito de intertextualidade, o que faz pressupor uma desvalorização do Sujeito em favor de uma valorização do discurso que adquire força e lógica próprias. O Sujeito, deixando de ser conceptualizado na sua subjectividade de Sujeito-Pessoa, passará a ser postulado como uma palavra textual ambivalente, dupla, isto é, comportando o discurso do Outro dentro de si, resultando este de um trabalho de fusão e reescrita de outro(s) texto(s)⁶.

O texto literário reflecte, assim, uma dupla actividade de leitura e escrita. Ele não releva de um processo de mera imitação, mas constrói-se pela leitura, vista como exercício de apropriação e transformação que o texto opera relativamente a um *corpus*, anterior ou sincrónico: o intertexto.

No caso do poema de Robert Walser estamos, conforme o próprio afirma claramente, perante um texto/poema resultante de um pré-texto proveniente de um outro *medium*, a pintura: [...] “was ich hier schrieb, verdanke ich einem Brueghelbild, [...]”⁷ (Walser, 1990: 286). O intertexto resultante deste trabalho de Walser parece, a uma primeira leitura, muito próximo do pré-texto bruegheliano, que é lido como obra autónoma. Em lugar algum do poema aparece qualquer referência aos textos de que aquele é transposição. Mas, ao verter o texto de um sistema de signos, que é a pintura, para outro que é a *lexis*, além de se perder a referencialidade ao(s) pré-texto(s) transpostos para a tela (só possível de se estabelecer, caso se conheça a obra) perde-se ainda, em grande medida, o efeito não só físico, mas também psíquico, que a cor provoca no leitor do quadro. Assim, como em qualquer outra tradução, lê-se um texto, neste caso, uma obra plástica, que, na verdade, não podemos ler, porque a tradução/transposição é, antes de tudo, uma promessa de comunicação, onde, por definição, ela não pode ter lugar, pois o quadro é posto perante os nossos olhos sem o estar.

Mas olhemos um pouco mais de perto para o poema. A minúcia descritiva é grande; a tal ponto, que Walser reflecte mesmo sobre a hora do dia a que a cena representada se passa

so gegen neunzehn bis zwanzig Uhr

abends mag's sein,
 doch nein
 noch nicht so spät, denn [...]
 (Walser, 1990: 286)

mas, ao contrário da obra de Brueghel, Walser utiliza essa minúcia para nos dar um quadro da (pequena) burguesia, cheio de fina ironia (“so ein emsiger Batzenzummenrackerer,/arbeitet noch auf seinem Feld/als landwirtschaftlicher Held”). Aparentemente, Walser limita-se a descrever o que vê, um herói do trabalho da terra, um herói real e não um herói mítico ou sonhador, em aparente consonância com o texto original. Contudo, Walser ignora o corpo do homem morto, em que talvez nem tenha reparado, contrapondo à mensagem moralista de Brueghel a afirmação de que “anerkennungswert sind immerhin die Gaben der Unternehmungslust” (*ibid.*: 286). À passividade, à organização e à rotina da burguesia, Walser vai contrapor o sonho, o *vôo*, o risco:

Allem Streben,
 über das gemeine Leben
 uns emporzuheben,
 ist ein Ziel gesetzt im Leben.
 (Walser, 1990: 287)

Para Walser, o ‘vôo’ era artístico, poético. E, segundo ele, vale a pena. Vale a pena sonhar, tentar ir mais longe e ver no mar/mundo que, “mit höchstem Gezier”⁸, troça do desejo de Ícaro de se unir “mit der göttlichen Schönheit der Azur”⁹, de se transformar numa daquelas *pequenas ilhas cintilantes* que não se deixam engolir pelo *mar*.

6. Conclusão

O poema de Walser é um simples exemplo, entre muitos, de intertextualidade/intermedialidade de um mesmo pré-texto: Paisagem com a queda de Ícaro, de Pieter Brueghel. Wolf Biermann, Albin Zollinger, Michael Hamburger, William Carlos William são apenas alguns dos autores que tentaram traduzir para a lexis a eloquência pictoral de Brueghel. O resultado são diferentes interpretações/traduições, são novos textos, que testemunham da possibilidade impossível de apresentar um texto que, na realidade, está sempre ausente.

Die Schwerkraft der Erde zog den entflügelten Jünglingskörper
 immerhin mit einer Beschleunigung von

$g = 9,807 \text{ m/sec}^2$ in die Tiefe.

Wolf Biermann, «à la lanterne! à la lanterne!»

¹ Tradução livre: Eles (Dédalo e Ícaro) são vistos por alguém que apanha peixes com a sua cana oscilante, ou por um pastor que se apoia em seu cajado, ou ainda um lavrador apoiado a seu arado[...].

² Tradução livre: [...]. A proximidade do sol ardente depressa faz derreter a cera perfumada que prende as suas asas.

³ Por um lado, o vôo de Ícaro significa um desafio à autoridade paternal, pois ele não segue as instruções que lhe são dadas pelo pai, sendo, assim, a sua queda, uma punição, por outro lado, a sua morte, no entanto, surge, simultaneamente, como um acto heróico, sendo o seu corpo recolhido e sepultado por Dédalo, seu pai, e o seu nome para sempre eternizado, já que o mar em que se despenha toma o seu nome.

⁴ Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, pp. 435-6. Este autor não considera os sistemas de signos de outros meios como texto.

⁵ Cf. J. Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique*, Seuil, 1974, p. 60.

⁶ Cf. J. Kristeva, (1969), *Σημειωτική*, Seuil, 1969, pp. 137-147.

⁷ Tradução: o que aqui escrevo, o devo a um quadro de Brueghel.

⁸ Tradução: com grande afectação.

⁹ Tradução: com a beleza divina do Azul do céu.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland (1988), *Mitologias*, Lisboa, Edições 70.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Éditions du Seuil.

DURAND, Gilbert (1992), *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod.

ELIADE, Mircea (1985), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70.

——— (1987), *A Provação do Labirinto*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

——— (1989), *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.

JABOUILLE, Victor (1993), *Do Mythos ao Mito: Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos.

JESI, Furio (1988), *O Mito*, Lisboa, Editorial Presença.

JOLLES, André (1982), *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

KRISTEVA, Julia (1969), *Σημειωτική*, Paris, Éditions du Seuil.

——— (1994), *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

LACAN, Jacques (1987), *O Mito Individual do Neurótico*, Lisboa, Assírio & Alvim

LOTMAN, Youri; Boris Gasparov (1979), “La Rhétorique du Non-verbal”, *Revue d’Esthétique*, nº 1-2, p. 75-95.

LEVI-STRAUSS, Claude (1996), *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.

——— (1997), *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70.

Metamorphoses

[...]

Daedalus interea Creten longumque perosus
 exilium, tactusque loci natalis amore,
 clausus erat pelago. “terras licet” inquit “et undas
 obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac:
 omnia possideat, non possidet aera Minos.”

Dixit, et ignotas animum dimittit in artes
 naturamque novat. nam ponit in ordine pennas
 ut clivo crevisse putes. sic rustica quondam
 fistula disparibus paulatim surgit avenis.
 tum lino medias et ceris alligat imas
 atque ita compositas parvo curvamine flectit
 ut veras imitetur aves. puer Icarus una
 stabat et, ignarus sua se tractare pericla,
 ore renidenti modo quas vaga moverat aura
 captabat plumas, flavam modo pollice ceram
 mollibat, lusuque suo mirabile patris
 impediebat opus. postquam manus ultima coepto
 imposita est, geminas opifex libravit in alas
 ipse suum corpus, motaque pendit in aura.

Instruit et natum, “medio” que ut limite curras,
 Icare, “ait” moneo, ne, si demissior ibis,
 unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat.
 inter utrumque vola! nec te spectare Booten
 aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem:
 me duce carpe viam! “Pariter praecepta volandi
 tradit et ignotas umeris accommodat alas.
 inter opus monitusque genae maduere seniles,
 et patriae tremuere manus. pennisque levatus
 ante volat comitique timet, velut ales, ab alto
 quae teneram prolem produxit in aera nido,
 hortaturque sequi, damnosasque erudit artes,
 et movet ipse suas et nati respicit alas.
 hos aliquis tremula dum captat harundine pisces,
 aut pastor baculo stivave innixus arator
 vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent
 credidit esse deos. et iam Iunonia laeva
 parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ),
 dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,
 cum puer audaci coepit gaudere volatu
 deseruitque ducem, caelique cupidine tactus

altius egit iter. rapidi vicinia solis
 mollit odoratas, pennarum vincula, ceras:
 tabuerant cerae; nudos quatit ille lacertos
 remigioque carens non ullas percipit auras,
 oraque cerulea patrium clamantia nomen
 excipiuntur acqua, quae nomen traxit ab illo.

At pater infelix, nec iam pater, "Icare," dixit,
 "Icare," dixit "ubi es? qua te regione requiram?"
 "Icare" dicebat: pennas aspexit in undis,
 devovitque suas artes, corpusque sepulcro
 condidit, et tellus a nomine dicta sepulti.

[...]

Ovídio, *Liber VIII* 152-259

Schimmernde Inselchen im Meer

Schimmernde Inselchen im Meer
 Fregatten kommen von irgendwoher,
 auf den Inseln gibt's anscheinend viel Kultur,
 so gegen neunzehn bis zwanzig Uhr
 abends mag's sein,
 doch nein,
 noch nicht so spät, denn ein Ackerer,
 so ein emsiger Batzenzusammenrackerer,
 arbeitet noch auf dem Feld
 als landwirtschaftlicher Held,
 der spielt sein Spiel, verdient sien bisschen Geld,
 die Erde ist schwärzlich braun.
 Einer mit Flügeln will sich anvertau'n
 den Lüften, wir werden später
 sehen, wie er wedelt im Äther.
 Wunderbar verschmitzt
 schaut der Mond aus, einer sitzt
 staunend ob dem Tempel der Natur
 auf einem vorgeschichtlichen Stein,
 betrachtet weiter nur
 ein singendes, fliegendes, in's Zwitschern verliebtes Vögelein,
 indes seine Schafe, sich selbst überlassen,
 friedlich im blassen,
 rötlich geschmückten Abendland
 weiden. O weh, eine Hand
 gestikuliert in stürzendem, stummem Hilfeschrei'n
 von oben herunter,

und wie der Meeresbusen munter
lächelt mit höchstem Gezier, denn der schwur,
er wolle die Schwere
nun überm Meere
besiegen, sich mit der götlichen Schönheit im Azur
selig vermählen und Wurzeln
am Lande verlachen, nun wird er im Purzeln
zum ausgezeichneten Meisterlein
und wird sich jetzt verhältnismäßig klein
vorkommen haben.

Anerkennenswert sind immerhin die Gaben
der Unternehmungslust, was ich hier schrieb,
verdanke ich einem Brueghelbild, das im Gedächtnis mir blieb
und wenn ich die höchste Achtung zahlt',
weil mir schien, es sei vortrefflich gemalt.

Allem Streben,
über das gemeine Leben
uns emporzuheben,
ist ein Ziel gesetzt im Leben.

Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet, Mikrogramme 1926/27*, Vol. 4, p. 286-287.