

# «... A ESPERANÇA INSINUA-SE» – FERNANDA BÖTELHO E PIETER BRUEGHEL, PARA LA DA EKPHRASIS

SOFIA DE MELO ARAÚJO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
sofiademeloaraujo@hotmail.com

*Hás-de explicar-me essa do Brueghel*

*Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Fernanda Botelho

*Acordamos, despertamos para a vida*

*E somos personagens, de obras erradas,*

*Díficeis de interpretar, díficeis de perceber,*

*(...)*

*E somos só isto:*

*Verdadeiras personagens irreais...*

*Verdadeiras verdades irreais?*, João Ferreira

## Porquê Brueghel?

*Esta Noite Sonhei com Brueghel*, romance de Fernanda Botelho, foi publicado em 1987, após um silêncio de mais de uma dezena de anos. Uma das questões mais relevantes na abordagem do romance é simultaneamente uma das mais imediatas: Porquê Brueghel? – o que levou a autora portuguesa a destacar de forma tão notória o pintor flamengo neste seu regresso à literatura? Procurando sustentar uma tese em torno desta questão, parti de uma reflexão à roda do artista em si, da sua obra e seus princípios orientadores. Seguidamente, dediquei-me a recuperar a forma como outros autores invocaram a pintura de Pieter Brueghel, dando particular atenção a W. H. Auden e William Carlos Williams (poesia) e Caryl Churchill (drama), por forma a contextualizar o interesse de Fernanda

Botelho, aplicada ao género narrativo. Não pretendo estabelecer qualquer ponte directa entre estes quatro autores literários, mas antes comparar os seus percursos até ao mesmo porto, Pieter Brueghel, e assim, gerar uma leitura informada do valor metafórico da invocação do flamengo.

Pieter Brueghel (o velho), patriarca de uma família de artistas pictóricos, viveu entre cerca de 1525 e 1569, numa Flandres em transformação social e moral. Ainda que devidamente (in)formado pela tradição italiana, Brueghel vai buscar a Hieronymus Bosch a sua influência mais marcante. Apesar de inserido no mundo comercial (trabalhava como desenhador para a casa editorial de Hieronymus Cock), Brueghel preservou um traço pessoal que cedo o tornou um nome reconhecido. É de 1559 o primeiro quadro autónomo que temos de Brueghel e a temática não podia ser mais explícita – o combate entre Carnaval e Quaresma. Ainda em Antuérpia pintará a *Dulle Griet* (1562?), *O Triunfo da Morte* (1562?) e *A Torre de Babel* (1563), entre outras obras, tais como a série dedicada a provérbios locais. Os últimos seis anos são passados em Bruxelas e deles data uma plêiade de trabalhos pictóricos notáveis, muitos em séries (e.g. os meses do ano) e/ou painéis. É de assinalar nesta fase *O Massacre dos Inocentes*, obra de 1566 que o biógrafo Carel van Mander (1548-1606) considerou poder ser uma referência (e crítica) implícita aos atentados cometidos pela Inquisição Espanhola<sup>1</sup>. Também *A Terra da Cocanha* (1567) denuncia o cariz político associável à obra de Pieter Brueghel. Esta última obra é, aliás, um símbolo esclarecedor do funcionamento da arte de Pieter Brueghel, recorrendo a mitos populares e tradicionais para veicular reflexões intemporais – neste caso, a utopia do país da abundância é representada em Brueghel por um quadro centrado num círculo de três personagens igualmente prostrados pelo deleite físico e iconizando nobreza, clero e povo.

Brueghel afirma-se pela junção da preocupação com o concreto e a intervenção no temporal, por um lado, e a problematização de cariz universalizante por outro. Note-se o que a este respeito disse Robert L. Bonn, estudioso do pintor flamengo.

*Sometimes it tells us of social change. Sometimes it portrays social conflict. It can also depict a universal social truth or important social myth. It can even show the folly or the social chaos that is so much a part of our human condition. Whatever it is, the messages portrayed in Bruegel's paintings are so compelling that his art has for centuries not only delighted and enchanted us but also provided great insight into who and what we are<sup>2</sup>.*

Estão, assim, claros os traços brueghelianos que suscitam o seu interesse intemporal *per se*, e literário em particular. Não é em vão que Donald B. Burness chamou Pieter Brueghel ‘pintor para poetas’, assim intitulando o artigo onde afirma:

<sup>1</sup> Para um maior aprofundamento desta questão, consultar KUNZLE, 2003.

<sup>2</sup> BONN, 2007: xii.

*His art suggests that Bruegel found kindred spirits in some of the writers of his age, particularly Rabelais, Montaigne and Erasmus. We do not know for sure that Bruegel was familiar with their works. What is clear, however is that his vision of human folly and his social and moral concern, find expression through satire which is primarily a literary technique; Brueghel saw man as a beast dominated by his passions, primarily lust, gluttony and aggression. Bruegel's world is one of human suffering... The literary quality of Bruegel's art cannot be exaggerated (...) The nineteenth, and particularly the twentieth, centuries have seen in Brueghel a spokesman for their own miseries<sup>3</sup>.*

## Brueghel e os Outros

Em benefício da polifonia analítica e do acesso à verdade pelo caleidoscópio de interpretações, estratégia tão da preferência da autora matriz deste estudo, Fernanda Botelho, considereei ser fundamental conhecer outras vozes literárias que encontraram em Pieter Brueghel um parceiro criativo. Embora não por decisão consciente, certamente por vício de formação, selecionei três casos do mundo anglo-saxónico: W. H. Auden, William Carlos Williams e Caryl Churchill, dois poetas e uma dramaturga. De facto, preocupou-me não tanto a actualização artística ou modal do recurso a Brueghel, mas sim as motivações e escolhas patentes nas obras a partir dele geradas. Daí, aliás, que não tenha incidido em exemplos novelísticos, senão o próprio *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho.

W. H. Auden posiciona-se (e posiciona-nos) imediatamente no exterior do quadro de Brueghel por ele lido ao intitular, em 1938, o seu poema «Musée des Beaux Arts» (referência ao museu de Bruxelas que alberga o quadro *A Queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel). Não há, no entanto, que descurar o peso metafórico e existencial da expressão, enquanto referente universalizável. O poema incide sobre a queda de Ícaro, mas não lhe confere centralidade pictórica, apresentando antes uma paisagem ampla e indiferente à tragédia que ocorre num espaço limitado da tela – daí que com acrescida propriedade, e certamente conhecedor da leitura de Auden, William Carlos Williams venha intitular o seu próprio poema a este quadro «Landscape with the fall of Icarus»<sup>4</sup>. Auden recorre ao quadro dedicado por Brueghel à queda de Ícaro para reflectir existencialmente em torno da vacuidade da vida e da indiferença universal perante o indivíduo. Ora, essa terá sido também a motivação de Brueghel ao criar este quadro de *ekphrasis* invertida<sup>5</sup>, como lhe chama Patrick Hunt. O próprio Auden aponta no poema este propósito bruegheliano:

<sup>3</sup> BURNES, 1972: 157.

<sup>4</sup> Para um maior desenvolvimento da temática, cf. ULLYAT, 2001.

<sup>5</sup> Cf. HUNT, 2005.

*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*



### **A Queda de Ícaro, Pieter Brueghel**

Assim, Brueghel surge em Auden como um reforço temporal de uma constatação intemporal, quase um argumento de autoridade, um meio para um fim, mas um meio cuja perenidade é um argumento em si, uma prova da validade e universalidade do afirmado.

Ao contrário de Auden, vinte e dois anos mais tarde, William Carlos Williams não parece ter encontrado em Brueghel uma actualização de uma ideia concreta que queria à partida apresentar ou explorar. Williams dedicou toda uma obra a diversas e distintas obras de Pieter Brueghel, parecendo-me assim fundamentado afirmar que é, não uma teoria ou mensagem concreta, mas antes o traço pictórico e, sempre, humanista do pintor flamengo que cativa, como um todo, o poeta norte-americano. Na verdade, a colectânea *Pictures from Brueghel*, premiada postumamente com o Prémio Pulitzer, inclui poemas dedicados a uma paleta de obras com nenhum outro fio condutor explícito que não a autoria: retratos e paisagens, ilustrações de metáforas e quadros de análise social directa...

O primeiro poema é dedicado ao (suposto) auto-retrato de Brueghel e seguem-se-lhe poemas dedicados a leituras subversivas (tão subversivas como o poeta crê serem as de Brueghel) de quadros *ekfrásticos* da queda de Ícaro ('a splash quite unnoticed') ou da adoração dos Reis Magos ('the alert mind dissatisfied with / what is asked to / and cannot do'), mas dedicados também a quadros representativos como os caçadores na neve ou o casamento camponês ou a colheita. A tudo se aplicará o que Williams diz a propósito de *Jogos de Crianças*:

*Brueghel saw it all  
and with his grim*

*humor faithfully  
recorded  
it*

A maior ruptura de *Top Girls* de Caryl Churchill nesta sequência de intertextualidades brueghelianas não é tanto o género utilizado – aqui, o texto dramático – mas sim o posicionamento perante o quadro – se Auden, Williams<sup>6</sup> e Botelho se colocam no exterior dos quadros, interpretando-os, experienciando-os e, no caso da escritora portuense, transformando os personagens ficcionais pelo contacto com os quadros enquanto entidade externa, Churchill toma como sua uma personagem popular conforme retratada por Brueghel e dá-lhe vida: Dulle Griet – Margarida, a Louca, ou Margarida a Vil. Esta personagem, retomada por Fernanda Botelho, surge de uma história holandesa oral (e claramente marginal). Representa a típica imagem da mulher que assume a liderança de um ‘exército’ feminino, qual Maria da Fonte ou Padeira de Aljubarrota. É, tal como habitualmente, marcada por uma simbiose nem sempre harmónica de elementos masculinos e femininos – equipamento ‘militar’ constituído por utensílios domésticos. No caso, Margarida (ou Griet) avança na dianteira de um grupo de mulheres que se dirigem às portas do Inferno, acossadas por, ou combatendo, demónios. Ressalto esta alternativa na qual reside em grande parte a raiz da divergência na interpretação sémica do mito (e da sua utilização por Brueghel): alguns lêem nele uma crítica às mulheres que usurpam o papel social masculino e assim avançam, mais ou menos alegremente para um destino que não poderia ser outro senão o Inferno – note-se Fritz Grossman que a considerou «a personification of covetousness»<sup>7</sup>.



<sup>6</sup> Este de forma menos explícita, mas não menos real – «the reader looks at Williams looking at Brueghel looking» sintetiza Zsófia Bán (BÁN, 1999: 75).

<sup>7</sup> GROSSMAN, 1973: 193.

### ***Dulle Griet* (detalhe), Pieter Brueghel**

Outros, nos quais incluo Churchill, Fernanda Botelho e, permita-se-me, eu própria, intuem em Pieter Brueghel uma maior simpatia pela mulher guerreira que o seu pincel agiganta e que não teme ir até às portas do Inferno e combater os seus habitantes. Um aspecto que exigiria um estudo muito mais profundo e talvez não pudesse nunca passar do plano interpretativo do académico seria, no entanto, o da relevância da condição feminina das autoras na interpretação que fazem da suposta leitura feita por Brueghel de *Dulle Griet*. Caryl Churchill coloca *Dulle Griet* como personagem entre várias mulheres poderosas da história mundial que partilham as suas histórias num almoço transtemporal, problematizando a relação de feminilidade e poder. Uma vez mais, Brueghel é invocado para analisar uma circunstância intemporal, embora Churchill vá centrar os restantes actos da peça em personagens femininas dos anos 80, presas entre feminismo e thatcherismo.

### **Brueghel e Fernanda Botelho**

E Fernanda Botelho? Como usa Brueghel esta autora para quem a ironia é fundamental<sup>8</sup>. Considero que Brueghel funciona como uma<sup>9</sup> para-voz autoral que permite a Botelho o mais directo confronto das dimensões sensível e intelectual no romance. ‘Esta Noite Sonhei com Brueghel’ é o título de um manuscrito iniciado em 1972 pela protagonista de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (de um e do outro, note-se), iniciado pelo tédio («lembrei-me de que não me apetecia chá só quando o chá já estava encomendado<sup>10</sup>») de uma manhã no quarto de hotel onde Luíza passa o tempo na ausência do marido médico e congressista, Rui – qualquer semelhança de estado espírito e circunstância com *Bovary*<sup>11</sup> não é pura coincidência e é projectada ainda antes do surgimento do manuscrito pelo regresso de um encontro com o amante: o que ainda não sabemos neste complexo enredo é que o amante do primeiro capítulo pertence ao adultério cometido ao segundo marido de Luíza e não ao parceiro de Bruxelas, Rui. É no bar do hotel que a protagonista, Luíza, pela primeira vez se enreda em reproduções de Brueghel e se deixa fascinar pela convulsão de tentação, identificação e repúdio que as gentes de Brueghel geram nela:

*A gente de Brueghel ostenta com desfaçatez a sua vocação primária para o vício incorrupto... [afirma] Luíza Detesto aquele homem gordo [de chapéu à banda, com pernas em*

<sup>8</sup> Note-se as palavras da própria em entrevista intitulada «Nem na morte vou perder a ironia», em 2003: «É fundamental que aquilo que estou a escrever me divirta. Digamos que não levo a sério os meus livros porque me divirto com eles, mesmo quando eles são dramáticos. Divirto-me a escrever, com a escolha das palavras, o sentido das frases... Com a ironia, que é fundamental para mim.» (BOTELHO, 2003).

<sup>9</sup> Uma, porque não única: Tereza Moura Guedes recorda como a ênfase botelhiana em aspectos determinados da obra de Brueghel invoca, por sua vez, uma outra voz, em segunda potência – Rabelais: «...há uma obsidiante insistência nos pormenores rabelaisianos das personagens pintadas...» (GUEDES, 1988: 104).

<sup>10</sup> BOTELHO, 1987: 15.

<sup>11</sup> *Madame Bovary*, de Flaubert.

forma de presuntos esticados e mangas enfoladas para arejar o suor], *mas ele perturba-me (...) Detesto-o (ou assim o julho) mas ele excita-me (...) Há uma explosão de fertilidade ou do seu desejo (...) pois que todas elas, elas, essas criaturas pançudas com virgíneos aventais, de nada mais precisam que de um olhar libidinoso, mais guloso que sensual, para ficarem grávidas (...) a vida impoluída e farta dos campos abertos da Flandres. Mais uma pedra de gelo, Madame?*<sup>12</sup>

Note-se como as personagens brueghelianas são externas à realidade da personagem de Botelho, e note-se, sobretudo, a forma como a vivência plena de sensualidade dos quadros do pintor flamengo é tida como «impoluída», «vício incorrupto». Na verdade, a mais ‘gélida’ realidade polida que rodeia Luisa é para ela bem mais poluída que a liberdade sensorial bruegheliana<sup>13</sup>. Ao longo do romance Luiza refugia-se amiúde no que denomina «o meu prazer solitário com os camponeses de Brueghel, quente como o pão a sair do forno, porém desnaturado pelo gosto do whisky.»<sup>14</sup> Cedo Luiza efectivamente sonha com Brueghel, transfigurado em homem que com ela percorre as paisagens e a circunstância histórica dos quadros. A protagonista irá identificar-se com a Dulle Griet «essa Guida louca, alfobre de toda a raiva do mundo, semente e semeadora de ódio»<sup>15</sup> ao mesmo tempo que fica cada vez mais enredada na sua própria construção mitómana da figura humana de Brueghel, num misto de identificação e, sobretudo, de atracção: «...estalagem onde Brueghel vai entrar, num crepúsculo em que, ao arrumar na tela a sua visão do país da cocanha, sente uma fome rural, e nos dedos sujos de policromia, um formigueiro de contacto fêmeo...»<sup>16</sup>. Brueghel surge na substituição dos homens da vida de Luiza – abandona-o quando lhe surge Diogo, o segundo companheiro<sup>17</sup>, fecha o manuscrito quando se reconcilia com Diogo e consigo própria. Tal como Auden e Churchill, Fernanda Botelho tem uma agenda paralela à qual aplica Brueghel. Para Botelho, Brueghel autenticado a natureza humana, cujas debilidades e prazeres universaliza, e é também voz num diálogo inter-artes libertador que acompanha, mas também espelha sem determinar, o percurso da protagonista. Luiza sentou-se, «à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios»<sup>18</sup>.

Fernanda Botelho disse, em entrevista a Inês Pedrosa, a propósito de Brueghel: «O fascínio de Brueghel é o do seu conhecimento da natureza humana patente nos rudes,

<sup>12</sup> BOTELHO, 1987: 20-21.

<sup>13</sup> Tereza Moura Guedes também aborda esta dualidade, mas de uma forma que não partilho integralmente, ao inserir a sexualidade das personagens na realidade viciada que Luiza sente que a envolve. Parece-me, pelo contrário, que é a repressão e falsidade que são corruptas para a protagonista, e não a «malsã sexualidade das personagens da história» (GUEDES, 1988: 105). É, no entanto, argumentável, que a repressão e falsidade inevitavelmente tornam essa sexualidade «malsã».

<sup>14</sup> BOTELHO, 1987: 21.

<sup>15</sup> BOTELHO, 1987: 37. Note-se que no relato do sonho, Luiza afirma ter sido o modelo para a pintura de Dulle Griet cf. BOTELHO, 1987: 51.

<sup>16</sup> BOTELHO, 1987: 45.

<sup>17</sup> Cf. BOTELHO, 1987: 79.

<sup>18</sup> BOTELHO, 1987: 37.

truculentos, miseráveis, figurantes dos seus quadros. Para mim, é um pintor com uma sensibilidade e um amor das coisas humanas que me comove»<sup>19</sup>. Em Brueghel há algo de Fernanda Botelho que se encontra consigo mesmo – dela disse Inês Pedrosa «Não era neo-realismo, nem era puramente existencialismo. Era Fernanda Botelho.»<sup>20</sup> Também Brueghel, «the painter-philosopher»<sup>21</sup>, percorre esse estreito mas profícuo caminho de buscar a essência na existência. Um e outro reconhecem a universalidade da condição humana sem deixar de se comover com o indivíduo concreto.

W. H. Auden, William Carlos Williams, Caryl Churchill, Fernanda Botelho e tantos outros encontraram-se no Homem visto por um gravador flamengo do tempo de D. Sebastião, mas também do nascimento de William Shakespeare. Nada de estranho, portanto.

## Bibliografia

- AUDEN, Hugh (1991) – *Collected Poems: Auden*. Essex: Vintage Books.
- BÁN, Zsófia (1999) – *Desire and De-Description Words and Images of Postmodernism in the late poetry of William Carlos Williams*. Amsterdão: Edições Rodopi B. V.
- BONN, Robert L. (2007) – *Painting Life The art of Pieter Brueghel, the Elder*. Nova Iorque: Bonn Books (Edição do Autor).
- BOTELHO, Fernanda (1987) – *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Contexto.
- (2003) – ‘Nem na morte vou perder a ironia’, *Entrevista a Fernanda Botelho*. In *Jornal «Público»*, 16 de Agosto de 2003.
- BURNESSE, Donald B. (1972) – *Pieter Bruegel: Painter for Poets*. In «Art Journal», vol. 32, n.º 2, Inverno 1972-73, pp. 157-162.
- CHURCHILL, Caryl (2001) – *Top Girls*. Londres: Methuen.
- FLAUBERT, Gustave (1991) – *Madame Bovary*. Lisboa: Relógio D’Água.
- GIBSON, Walter S. (2006) – *Pieter Bruegel and the art of laughter*. California: University of California Press.
- GROSSMAN, Fritz (1973) – *Pieter Brueghel Complete Edition of the Paintings*. Nova Iorque: Phaidon Press.
- GUEDES, Tereza Moura (1988) – *Brueghel e Fernanda Botelho* [crítica a *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho]. In «Colóquio/Letras», n.º 102, Mar. 1988, pp. 102-106.
- HUNT, Patrick (2005) – *Ekphrasis or Not? Ovid (Met. 8.183-235) in Pieter Bruegel the Elder’s Landscape with the Fall of Icarus*. In [http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2005/11/ekphrasis\\_ovid\\_in\\_pieter\\_breug.html](http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2005/11/ekphrasis_ovid_in_pieter_breug.html) (consultado em Outubro de 2009).
- HUXLEY, Aldous (1925) – *Along the Road (Notes and Essays of a Tourist)*. Nova Iorque: George H. Doran.
- KUNZLE, David (2003) – *Spanish Herod, Dutch Innocents: Bruegel’s Massacres of the Innocents in Their Sixteenth-century Political Contexts*. In «Art History», vol 24, n.º 1, pp. 51-82.
- PEDROSA, Inês (2004) – *Anos Luz – Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril*. Lisboa: Edições D. Quixote.
- ULLYATT, Anthony George (2001) – *Icarus, Brueghel and the poets: a study of meaning in the myth of Daedalus and Icarus*. Bloemfontein: University of the Free State.
- WILLIAMS, William Carlos (1962) – *Pictures from Brueghel and other poems*. Nova Iorque: New Directions Publishing.

<sup>19</sup> PEDROSA, 2004: 106.

<sup>20</sup> PEDROSA, 2004: 138.

<sup>21</sup> GIBSON, 2006: 1.