

A DEMANDA DA LINGUAGEM EM «THE GARDEN OF CYMODOCE» DE A. C. SWINBURNE

No panorama global da obra poética de A. C. Swinburne, «The Garden of Cymodoce», incluído na colectânea *Songs of the Springtides* (1880), situa-se num ponto transicional entre os vectores temáticos de transgressão e perda, disseminados em anteriores produções, e a afirmação da espiritualidade evidenciada na última etapa da sua obra (*Astrophel e A Channel Passage* (1894-98)). Assim, o (re)encontro da espiritualidade dá-se no discurso e tem a sua origem num processo de convergência entre a experiência de um primeiro e obliterado relacionamento do sujeito com o divino (*Poems & Ballads First Series* (1866)) e a complexidade significativa apresentada em poemas como «On the Cliffs».

Deste modo, «The Garden of Cymodoce» serve pois de ponto de concatenação de estratégias poéticas desenvolvidas a partir de anteriores visões de violência e transgressão, ao mesmo tempo que reconduz os pressupostos da poética romântica em novas resoluções de sentido, agora construídas sobre o potenciamento e a polivalência próprias das poéticas finisseculares.

À semelhança de «On the Cliffs», «The Garden of Cymodoce» centra-se na percepção gradual de um mundo gerador de vazios, no qual o sujeito se perde, escondendo-se numa sequência gradual de afirmações de impessoalidade. À excepção dos primeiros 56 versos, o sujeito vai-se retirando — é como se se tratasse do sujeito shelleyano de «To a Skylark», escondido na sua criação, neste caso nas metáforas dos versos 74-105 ou no mito central dos versos 137-275:

*Like a Poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,*

*Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it
heeded not*¹.

Estruturado sobre a forma da clássica ode pindárica, com estrofe, anti-estrofe e *epodo*, «The Garden of Cymodoce» concilia uma atitude de afirmação política e histórica (com referência a acontecimentos como o golpe de estado de Napoleão ou o exílio de Hugo) com a experiência particular². Esta presente-se na capacidade de um sujeito deambulador que, ausentando-se do texto, faz dos elementos naturais percebidos um conjunto de símbolos, agora encarados como parte de uma montagem e não como estímulo ao progresso psicológico da *persona*. Indissociáveis, sujeito e objecto geram no leitor a experiência da focalização de imagens sucessivamente encadeadas.

A estrutura temática deste poema é quasi diametralmente oposta à da grande lírica romântica³. Em produções como «Ode on Intimations of Immortality» de W. Wordsworth, o sujeito começa por evocar uma condição de dúvida, um estado de *dejection* que é resolvido, com êxito, no final do poema. Em «On the Cliffs», através da longa meditação, Swinburne trabalha esse estado romântico ideal de percepção e êxtase. Em «The Garden of Cymodoce» esse arrebatamento surge em primeiro lugar e é abandonado progressivamente, à medida que a identidade do sujeito se esbate por detrás do próprio texto. Por isso mesmo, este poema começa exactamente no ponto onde «On the Cliffs» acaba. O leitor é de imediato confrontado com a simplicidade e emoção intensa do preâmbulo onde o sujeito se afirma directa e intimamente relacionado com uma divindade que prevalece em todo o poema.

Além de ser uma expressão de confiança na entidade inspiradora, o apelo romântico inicial constitui um novo ponto de partida para a totalidade do projecto poético swinburniano. Por um lado afirma-se como a abertura total do sentido, já encontrada em «On the Cliffs», por outro lado é uma nova percepção da espiritualidade, o reacender do sentido religioso, tomado etimologicamente como a religação do sujeito ao divino. O mar é

¹ SHELLEY, P. B. — «To a Skylark», *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, O.U.P., 1986, p. 602, vv. 36-40.

² Quase todas as suas odes versam temas políticos, como por exemplo, «Ode on the Insurrection in Candia» e «To Russia: an Ode».

³ ABRAMS, M. H. — «Structure and Style in the Greater Romantic Lyric», *From Sensibility to Romanticism*, ed. F. W. Hilles & Harold Bloom, O.U.P., 1970, pp. 527-57.

então chamado à mente do sujeito e sentido como uma força espiritual capaz de relegar o próprio poder da canção e da palavra para um segundo plano:

*Be with my spirit of song as wings to bear,
As fire to feel and breathe and brighten; be
A spirit of sense more deep of deity,
A light of love, if love may be, more strong
In me than very song.
For song I have loved with second love, but thee,
Thee first, thee, mother; ere my songs had breath*⁴.

No final, o sujeito fará uma dupla exigência: pedirá à deusa que aceite o poema como uma obra de arte, lhe conceda perenidade, mas conclui com uma demanda bem diferente:

*Take thou my song of this thy flower to keep
Who hast my heart in hold;
And from thine high place of thy garden-steep,
Where one sheer terrace oversees thy deep
From the utmost rock-reared height
Down even to thy dear depths of night and light,
Take my song's salutation; and on me
Breathe back the benediction of thy sea*⁵.

Esta religiosidade essencial que aqui se afirma, lembrando uma visão wordsworthiana do homem e da natureza, encerra o sentido pleno da reciprocidade entre o discurso e o plano espiritual. O leitor é então levado a relembrar os versos de abertura (2-3) onde se encontra uma estrutura rimática idêntica à de *me/sea*:

*More dear than all things earth-born; O to me
Mother more dear than love's own longing, sea.*

Este regresso conta no entanto com uma alteração: no início o sujeito apelida o mar de *mother* e não de *goddess* como acontece no

⁴ SWINBURNE — «The Garden of Cymodoce», *Swinburne's Collected Poetical Works*, Heinemann, 1924, p. 622, vv. 5-11.

⁵ *Idem*, vv. 336-343.

verso 332. Este elemento tornou-se entretanto um espírito dominador (*spirit*) e o sujeito apreende agora o sentido profundo da entidade à qual apelou no início.

Sob o ponto de vista da reciprocidade espiritual que aqui ocorre, esta não é uma benção total. Enquanto deusa dos mares em torno de Sark, Cimódoce, a nereide marítima que na Antiguidade personificava, juntamente com outras, as inúmeras vagas do mar, contém uma violência comparável à que nos é revelada em *Atalanta in Calydon*. Sark está enredada numa teia (vv. 58-70) — «*with deaths enmeshed all round it in deep net*» (v. 60) — que não pode deixar de nos fazer lembrar idênticas referências em «*On the Cliffs*» («*intolerant net*», (v. 156)) ou em «*Thalassius*» («*web of night*», v. 104 e 119).

Aqui, no entanto, a luz emana magicamente, lembrando mais uma vez a força da imagética shelleyana da luz:

*And midmost of the murderous water's web
All round it stretched and spun,
Laughs, reckless of rough tide and raging ebb,
The loveliest thing that shines against the sun*⁶.

Os versos que se seguem, integrando o segundo bloco triádico da ode, são nesta ordem de ideias os mais significativos:

*O flower of all wind-flowers and sea-flowers,
Made lovelier by love of the sea
Than thy golden own field-flowers, or tree-flowers
Like foam of the sea-facing tree!
No foot but the seamew's there settles
On the spikes of thine anthers like horns,
With snow-coloured spray for thy petals,
Black rocks for thy thorns*⁷.

As águas furiosas do canal são repentinamente transformadas em pétalas e, neste processo de recriação imaginativa da ilha, todos os elementos são revestidos de uma nova carga simbólica. Também aqui encontramos o eco de «*To a Skylark*» de Shelley. As imagens encadeiam-se e a

⁶ *Idem*, vv. 70-4.

⁷ *Idem*, vv. 75-82.

ilha projecta-se sucessivamente em diversos símbolos: um leito, uma flor, um navio ancorado, um prisioneiro e uma cotovia:

*As a lark by the heart in her lifted
To mix with the morn? (vv. 97-8).*

A ilha actua aqui como o núcleo de projecção de diferentes identidades. Nesse processo, o sujeito esconde-se, e à ilha é dado tudo o que ele desejou no início: essencialmente *spirit of song* e *spirit of sense*. Para o primeiro, ele desejou asas e imagina Sark liberta por Bóreas, voando ao vento como uma cotovia. Para o segundo, ele pediu uma luz de amor intenso, uma percepção mais profunda da divindade (vv. 5-9, 94-7, 126-7). É então que uma entidade, feita da convergência entre a tranquilidade da imagem do Filho de Deus e a força arrebatadora da figura prometeica, desce à ilha e lhe traz um fogo invulgar («*Than thrills the sun's own shrine*» (v. 254).

O advento de um Prometeu triunfador pela arte constitui o mito central do poema e é identificado pelo autor na sua correspondência como tratando-se de V. Hugo em visita a Sark («*But when our Master's homeless feet were here*» — v. 189)⁸.

A chegada de Hugo à ilha obtém um efeito equiparável à acção mítica da sua arte no mundo. O poema recorda o ambiente que dominou o estabelecimento do Segundo Império em França, conduzindo ao exílio de Hugo e, nesse momento, a ilha e o mar que a rodeia escurecem ominosamente. É então que o acto de boas vindas ao Mestre (*Master*) é trabalhado em imagens alternadas de luminosidade e escuridão:

*Even from the dark deep sea-gate that makes way
Through channelled darkness for the darkling day
Hardly to let men's faltering footfall win
The sunless passage in,
Where breaks a world aflower against the sun
...
To where the keen sea-current grinds and frets
The black bright sheer twin flameless Alterlets
That lack no live blood-sacrifice they crave*

⁸ SWINBURNE, A. C. — *The Yale Edition of the Swinburne Letters*, ed. Cecil Y. Lang, Yale Univ. Press, 1960, vol. III, pp. 187-8.

*Of shipwreck and the shrine-subservient wave,
Having for priest the storm-wind, and for choir
Lightnings and clouds whose prayer and praise are fire,
All the isle acclaimed him coming*⁹.

O mar, o vento, a tempestade, a pedra e os *Altarlets*, ou os bancos de areia de Sark, tomam parte em conjunto de um ritual celebrado com imagens de crueldade e assassinio e onde a própria oração tem um potencial destruidor («*prayer and praise are fire*»). Tal como acontecia com o rouxinol de *Atalanta*, os *Altarlets* parecem existir num mundo de conflitos violentos e irresolúveis. Mas, à medida que o discurso focaliza alternadamente os traços da paisagem de Sark, percebemos também que cada imagem simboliza uma nova tentativa de definir a natureza da acção divina sobre a humanidade. Cada elemento integra um processo de significação cósmica e mantém uma relação de reciprocidade e simetria com outro. No estudo que dedicou a Swinburne, J. J. McGann considera esta estrutura de continuidades e correspondências um traço comum a Swinburne e a Shelley:

*Both Shelley and Swinburne are attracted to antiphonal
music and reverberating patterns because they agree
with Demogorgon: the deep truth is imageless*¹⁰.

A visão que o autor nos dá dos dois abismos é caracteristicamente Hugoliana e poderia levar-nos até à imagem dos dois infinitos em *Les Misérables* onde o sentido do divino surge da exploração do abismo, da escuridão ou da inconcebível luminosidade que rodeia o homem. Em *Les Travailleurs de la Mer*, de todas as produções de Hugo a preferida de Swinburne, o escritor francês concentra-se no que apelida de *l'anankê des choses* e o seu herói prometaico, proveniente de Guernsey, luta realmente com os elementos. Contudo, a inexplicabilidade da natureza é mais assustadora do que uma eventual representação do perigo. O mal corporiza-se então num monstro encontrado numa gruta do mar e é contra ele que o herói deve lutar sózinho («*L'obscurité nocturne est pleine d'un vertige*»).

A necessidade absoluta e compulsiva de confronto com o abismo no herói hugoliano é frequentemente apontada no poema de Swinburne

⁹ «The Garden of Cymodoce», vv. 214-30.

¹⁰ MCGANN, J. J. — *Swinburne: An Experiment in Criticism*, The University of Chicago Press, 1972, p. 77.

em visões de escuridão hostil ou de descida ao vazio total (vv. 58-9, 279-80):

all is as hollow to hellward (v. 281).

Da junção entre dois elementos, a gruta do mar e a árvore, nasce então um princípio de vida, harmonia e unidade infinita:

*All under the deeps of the darkness are glimmering;
all over impends
An immeasurable infinite flower of the dark that
dilates and descends,
That exults and expands in its breathless and blind
efflorescence of heart*¹¹.

«The Last Oracle» submetia ainda a simbologia cristã à afirmação do logos apolíneo. «The Garden of Cymodoce», através dos símbolos do mar e do sol, afirmados como o olhar do universo e a força da linguagem, demite o pessimismo e a paródia de produções anteriores.

A imagética da natureza prepara então arquitetonicamente um final em que a canção de Hugo é comparada às flores de Cimódoce:

*Even like that hollow-bosomed rose, inverse
And infinite, the heaven of thy vast verse,
Our Master, over all aour souls impends* (vv. 308-10).

É possível então que a noite possa desabrochar numa luz infinita como se se tratasse de um estado de transcendência, para lá da harmonia temporal já alcançada entre a luz e a escuridão. A outra gruta mencionada no poema («*through the side-seen archway a glimmer again for the right*» — v. 304) é identificada pelo autor com a Tubularia em Sark, apenas visível em maré-baixa e uma vez de quinze em quinze dias¹².

*And the seal on the seventh day breaks but a little,
that man by its mean
May behold what the sun hath not looked on, the
stars of the night have not seen* (vv. 305-7).

¹¹ «The Garden of Cymodoce», vv. 288-90.

¹² *Letters III*, 188.

A alusão a Rev. 5-8 (especialmente 8.1) sugere uma oposição simbólica entre o mar («*ghostly reverse*». v. 301) e o reino da vida divina. Um pouco como as palavras e a natureza de Tennyson em «*In Memoriam A. H. H.*», também o comportamento do mar esconde e revela o segredo da eternidade:

*I sometimes hold it half a sin
To put in words the grief I feel;
For words, like Nature, half reveal
And half conceal the Soul within*¹³.

O desenvolvimento temático do poema, estruturado numa sucessão de símbolos retirados da topografia de Sark, pode agora ser definitivamente compreendido. As imagens das águas do canal e a ilha em flor indicam a natureza de um princípio criador que está para além do círculo da temporalidade. Dependentes da acção da tempestade, os Altarlets testemunham que a violência da temporalidade é parte deste princípio criador ambivalente, simultaneamente ligado à luz e ao vazio da escuridão. Para além disto, o sujeito esconde-se para dar lugar a uma outra figura — *Master* — e, à medida que esta se move para o conhecimento, o fogo, a escuridão e o vazio infinito acentuam-se.

O sentido da reciprocidade e celebração contido nos últimos versos, aos quais já aludimos, sugerem uma harmonia final. No mito de Sark e de V. Hugo e na relação mítica do sujeito com o mar, Swinburne criou constelações simbólicas formadas por sistemas de figuras que se correspondem e exprimem na sua articulação mútua. Cada uma destas figuras é de uma natureza dupla e aponta para a existência de uma força incomensurável que se encontra, como o autor afirma em «*Birthday Ode for Hugo*», para além dos poderes da linguagem e da natureza:

*Hooded and helmed with mystery girt and shod
With light and darkness, unapparent God*¹⁴.

Como em Shelley, também em Swinburne encontramos a capacidade de criação sucessiva de novos véus de imagens. A natureza dupla destes traz sempre consigo a ideia da criação e da destruição, a busca da divin-

¹³ TENNYSON — «*In Memoriam A.H.H.*», *Poems & Plays*, ed. T. H. Warren, O.U.P., 1989, p. 231, v, vv. 1-4.

¹⁴ «*Birthday Ode for Hugo*», vv. 380-1.

dade desconhecida de *Astrophel* («*unknown spirit*») mas também a dúvida da visão céptica e radical que sobressai mesmo em algumas das suas últimas produções poéticas. Apesar de tudo, a leitura deste poema demonstra claramente que, por detrás do universo genericamente agnóstico da poesia de Swinburne reside o desejo constante de (re)encontrar a espiritualidade, por vezes difusa nas suas convergências mítico-religiosas, mas sempre afirmada no poder da própria linguagem.

É assim que, na produção poética dos anos 80 e até ao final da sua vida, Swinburne reconduz o seu projecto em direcção às realizações estéticas finisseculares, assumindo uma concepção do universo e do homem que fazia do símbolo a condição essencial da arte. Deste modo, ele traz a essência da criatividade romântica até às novas valorizações da sensualidade da palavra. O trabalho e entrosamento de processos compõem, a partir daqui, uma nova técnica expressiva e, à semelhança de Walt Whitman no panorama poético norte-americano, Swinburne aproximar-se-á, nos anos 90, da afirmação essencial da experiência na poesia.

Apesar de pontuais assincronias, o autor realizará um importante ponto de viragem, integrando-se no percurso que conduzirá as estéticas finisseculares até ao séc. XX. Aí se situa a importância de um acentuado sentido da insuficiência da vida, a preferência por uma temática de evasão e gosto pelo trabalho e recriação dos mitos do mundo greco-latino. Especialmente em poemas como «*Thalassius*» e «*On the Cliffs*» o mundo mítico constitui uma fonte de significações simbólicas. Trabalhando como expressão indirecta de uma estética de sugestão, o mito é também uma via de superação espiritual.

No conhecimento e combinação entre o valor das palavras, Swinburne persegue já uma suprema harmonia verbal e a poesia torna-se, então, a lei espiritual das relações entre as coisas e as ideias. Nesta nova concepção da linguagem poética, o autor recolhe os elementos surgidos ao longo do séc. XIX: o enriquecimento imagístico e a conjugação ou cruzamento de palavras em analogia expressiva com uma determinada emoção poética, como acontece em «*On the Cliffs*», operam a transição para o séc. XX.

Como afirma Isobel Armstrong, o projecto do poeta vitoriano é o de tentar (re)equacionar as relações entre o eu e o mundo. Trata-se de um projecto simultaneamente pessoal e cultural que leva o poeta a uma nova exploração da linguagem. Assim, a experiência de Swinburne, como Hopkins, Meredith ou James Thomson define-se já pela ruptura de sentidos, passando também o poema a 'encenar' relações de poder entre duas referências ou dois valores distintos. A poesia vitoriana antecipa então

muitas das estratégias poéticas do séc. XX: surgindo num período de redefinição permanente das relações entre a acção e a consciência, o poeta vitoriano, e Swinburne muito especialmente, faz do acto da representação um foco permanente de ansiedade:

Perhaps what was lacking /.../ was an account of the language of victorian poetry in relation to both formal and cultural problems... The link between cultural complexities and the complexities of language is indirect but can be perceived. Victorian poems are sceptical and affirmative simultaneously for they compel a strenuous reading and assume an active reader who will participate in the struggle of the lyric voice, a reader with choices to make, choices which are created by the terms of the poem itself. The active reader is compelled to be internal to the poem's contradictions and recomposes the poem's processes in the act of comprehending them as ideological struggle¹⁵.

Maria João Pires

¹⁵ ARMSTRONG, Isobel — *Victorian Poetry, Poetry, Poetics and Politics*, Routledge, 1993, pp. 11, 17.