

MEMÓRIA DE UM POEMA: ASPECTOS DO LÍRICO NA POESIA DE DANTE GABRIEL ROSSETTI *

I.

Propor uma leitura da obra de um poeta é sempre evocar a memória de um *poema*. É tornar esse *poema* outra vez presente. Evocar a memória de algo é, então, uma maneira outra de fazê-lo re-presentar; aquilo que emerge dessa memória representada é um aspecto (*ad-spectum*) seu, uma forma sua de estar presente. Propor uma leitura é já reler. Leia-se, pois, este ensaio nessa proposta: pretende ser memória do *poema* em Gabriel Charles Dante Rossetti, cidadão inglês, londrino, de origem italiana profunda¹, que viveu entre 1828 e 1882. Foi poeta e pintor, simultaneamente².

* Texto adaptado da dissertação de Mestrado em estudos Anglo-Americanos (Literatura Inglesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987.

¹ Gabriel Charles Dante Rossetti é filho do italiano Gabriel Rossetti e de Frances Mary Lavinia Polidori, italiana por parte do pai, Gaetano Polidori, e inglesa por parte da mãe. Assim Rossetti considera-se apenas inglês numa quarta parte do seu sangue familiar. Cf. ROSSETTI, W. M., "Preface" da edição de *The Complete Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis, 1907, p. XVI. Todas as referências a poemas de Rossetti, ao longo deste trabalho, devem reportar-se à presente edição; indicações em contrário serão pontualmente referenciadas, caso necessário. Cf. tb. DOUGHTY, Oswald — *A Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti*, London, O.U.P., 1960, para um estudo crítico-biográfico pormenorizado sobre Rossetti e a sua obra.

² P.ex., David Riede, especialista nos estudos rossettianos, considera três fases estilísticas preponderantes em pintura, não coincidentes inteiramente com as fases que a poesia de Rossetti pode apresentar, sob o ponto de vista cronológico. Assim, a uma primeira fase da sua carreira de pintor, entre 1847 e 1853, ainda se faz corresponder uma fase de poesia sensivelmente análoga (1847-52); entre 1853 e 1859 definir-se-ia uma segunda fase da expressão

O poema em que se constitui a obra deste autor é feito de textos que discorrem verbal e pictoricamente, pelo que, em todos eles, é o próprio Rossetti a tentar reflectir-se em imagem: o homem, o poeta e o pintor: dizem-se 'líricos', por isso mesmo, ou seja, são aspectos de um 'eu' que se introspecta, procurando justificar-se humano, sobretudo.

He was always and essentially of a dominant turn, in intellect and in temperament a leader. He was impetuous and vehement, and necessarily therefore impatient; easily angered, easily appeased, although the embittered feelings of his later years obscure this amiable quality to some extent; (...)

Never on stilts in matters of the intellect or of aspiration, but steeped in the sense of beauty (...); superstitious in grain, and antiscientific to the marrow. (...) Extremely natural and therefore totally unaffected in tone and manners, with the naturalism characteristic of Italian blood; (...) self-centered always, and brushing aside whatever traversed his purpose or his bent. (...) There was a certain British bluntness, streaking the firmly poised Italian suppleness and facility.

O texto data de 1886, Londres, e as palavras são de William Michael Rossetti, em memória do irmão, Gabriel, no «Prefácio» à sua edição completa da obra literária deste ³.

Numa primeira parte deste ensaio, pretende-se introduzir D. G. Rossetti, o homem, o poeta-pintor, enquadrado num conjunto de referências epocais, de natureza cultural e ideológica, na medida em que estas permitam localizá-lo e integrá-lo como artista, assumindo-o

pictória de Rossetti que não encontra paralelo em poesia; um terceiro momento da pintura rossettiana situa-se entre 1859 até 1882, data da morte do autor, dentro da qual se inscrevem duas fases sucessivas da sua poesia: 1868-72 e 1878-81. Cf. RIEDE — *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1983. Sensivelmente definindo as mesmas datações pode confrontar-se o artigo de LEWIS, Roger C. — *The Making of Rossetti's «Ballads and Sonnets» and «Poemas» (1881)*, in «Victorian Poetry», West Virginia Univ., 1982, vol. 20, 3 & 4, pp. 199-215.

³ ROSSETTI, W. M., (ed.) — *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 vols., Ellis & Scrutton, 1886, pp. XX-XXI. Todas as posteriores referências a esta obra aparecerão, salvo casos pontuais, sob a abreviatura de *Works*.

na categoria poético-estética que define adjectivamente o carácter do 'lírico'. 'Lírico', ou seja, o factor, pelo qual, uma subjectividade poética, intuitiva e perceptiva, se expressa num texto de poesia, um texto de arte, independentemente da forma vária dessa manifestação ⁴.

Assim, numa síntese de valores de uma história das ideias e de uma história da estética, o aspecto mais determinante a realçar na figura de D. G. Rossetti talvez seja o do seu posicionamento num ponto de charneira entre uma tradição idealista romântica, profundamente humanista e metafísica, ainda, e uma tradição pós-romântica, de desencanto humanista e metafísico, em que o ideal de um 'Eu' absoluto passa a ser encarado como uma força alienatória dos valores concretos de um mundo empírico dos objectos.

Entretanto, convém, antes de mais, dilucidar sucintamente o que se entende por carácter *lírico* da expressão *poética*, associada, naturalmente, a Rossetti. Alude-se ao *poético* enquanto a categoria que define os termos, pelos quais o sentido de *Arte* se torna manifestamente explícito na significação de *cada* uma das suas obras. O *poético* de cada obra de arte flui no discurso que prefaz esse texto, então, artístico. Este não é senão a re-presentação do mundo intuído e percebido pelo artista. Designe-se de artista, não apenas o sujeito transitivo de um 'eu' que produz uma obra de arte, mas a intransitividade que nele também se inscreve. É nesta acepção e amplitude

⁴ Cf. HEGEL, G. W. F. — *Vorlesungen über die Ästhetik*, III.: *Die Poesie*; esp. Capts.: C. II. "Die lyrische Poesie": 1. "Allgemeiner Charakter der Lyrik", p. 418; 2. a) "Der lyrische Dichter"; b) "Das lyrische Kunstwerk", pp. 438-442. *Werke in Zwanzig Bänden*, Frankfurt-a.-Main, Suhrkamp, 1980, vol. 15. Cf. tb., FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton U.P., 1973; esp. "Theory of Genres", pp. 270 ss, 293 ss. Curiosamente, os termos em que Frye determina o modo lírico da expressão poética — "an oracular, meditative, irregular, unpredictable, and essentially discontinuouoc rhythm, emerging from the coincidences of sound-pattern" (p. 273) — encontram paralelo, p.ex., em NIETZSCHE — *Die Fröhliche Wissenschaft*, 84: "Vom Ursprung der Poesie": "Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden, nachdem man bemerkt hatte, daß der Mensch ein Vers besser im Gedächtnis hehält als ein ungebundene Rede; ebenfalls meinte man durch das rhythmische Ticktack über grössere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmische Gebet schien den Göttern näher ans Ohr zu kommen. Vor allem aber wollte man den Nutzen von jener elementaren Überwältigungen haben, welche der Mensch an sich beim Hören der Musik erfährt: der Rhythmus ist ein Zwang;"; *Werke in Drei Bänden*, München, Hanser, 1973, II., p. 93.

que deve relacionar-se a dialéctica entre as significações de *poético* e de *lírico*, tal como elas se fazem emergir ao longo deste trabalho. Em Rossetti, concretamente, o 'lírico' da sua expressão *poética* é, pois, o *modo* como se faz re-presentar na sua obra a instabilidade característica do clima de mutação epistemológica, tal como ela se pressente na sua sensibilidade subjectiva.

A conexão imediata entre Rossetti e o movimento estético do Pré-Rafaelismo, i.e., a sua identificação directa como artista pré-rafaelita, aponta, desde logo, para este conflito de valores entre uma tradição cessante, a do 'crepúsculo dos deuses', e uma tradição ainda em formação incógnita e, visionada utopicamente como super-humana. Por outras palavras, assiste-se ao conflito entre uma tendência cultural conservadora, antiquarista e anti-científica, e uma outra, mais radical, positivista e científica. No fundo, numa panorâmica geral do mundo vitoriano, nos vários sectores da vida política-social, económica, religiosa e artística, verifica-se novamente, na história da Inglaterra, a uma tentativa de conciliação, em compromisso, de forças antagónicas.

*
* *
*

Falar de 'Pré-Rafaelismo' implica, à partida, um esclarecimento quanto ao teor do movimento estético que a designação procura definir. Implica, por seu turno e, necessariamente, uma referência ao grupo de artistas que perfazem esse movimento estético: os artistas 'pré-rafaelitas', em torno da chamada *Pre-Raphaelite Brotherhood* (*P.R.B.*).

A formação da *P.R.B.*, em 1848, deve encarar-se primordialmente como uma rebelião juvenil contra os padrões estéticos institucionalizados na *Royal Academy* de Londres. William Holman Hunt, John Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti são os três nomes que mais efectivamente se destacam nesta movimentação. O denominador comum que os anima traduz-se no antagonismo frontal a todo o carácter exteriorizado das significações estéticas da escola de um Reynolds. Com efeito, este é o verdadeiro factor de união da *P.R.B.* e propulsão do respectivo movimento pré-rafaelita, mas, paradoxalmente, vem igualmente a provar-se como o factor da sua dissolução.

A causa para este facto parece residir na ausência de um programa 'escolar', definindo concretamente os princípios e as noções pelas quais deveria entender-se a designação 'Pré-Rafaelismo'. O Pré-

-Rafaelismo assume-se, fundamentalmente, como uma atitude estética subjectiva, num acto de protesto instintivo e anti-racionalista contra algo que se percepcionava como o 'padrão' vitoriano, tanto na arte como na sociedade. Está-se, de facto, perante um acto de protesto complexo, num misto de nostalgia romântica pela religiosidade de um medievalismo, e de um impulso vanguardista de reforma. T. S. Eliot reperspectiva os pré-rafaelitas e define-os do seguinte modo ⁵:

a group of young enthusiastic writers who issue a manifesto; who have or pretend to have certain principles in common; whose work is likely to show a family resemblance; and who are banded together in championship of a common cause, or for sociability and mutual comfort, or at worst for purposes of collective self-advertisement.

A análise de Eliot aos pré-rafaelitas, criticamente distanciada e com um traço irónico indelével e preciso, mostra-se, porém, insuficiente na profundidade que atinge. O Pré-Rafaelismo não se condensa na definição eliotiana.

De imediato, aconcorre à mente a variedade um tanto heterogénea das influências na origem do movimento pré-rafaelita. Cite-se John Ruskin, em primeiro lugar, numa eventual ordem de prioridades, quanto ao maior ou menor grau de influência nos vários artistas pré-rafaelitas e, por inerência, aqueles que se lhes seguiram naturalmente. O texto que abaixo se transcreve, extraído de *Modern Painters*, é, por si só, uma referência directa ao sentido mais profundo da significação de 'Pré-Rafaelismo', enquanto atitude e princípio estéticos:

Now, the evil consequences of the acceptance of this kind of religious idealism for truth, were instant and manifold. (...) Whatever they could have fancied for themselves about the wild, strange, infinitely stern, infinitely tender, infinitely varied veracities of the life of Christ, was blotted out by the vapid fineries of Raphael (...). Raphael ministered with applause to the impious luxury of the Vatican, but was trampled under foot at once by every believing and admiring Christian of his own and

⁵ Cf. ELIOT, T. S. — "Foreword" à obra de CHIARI, Joseph—*Symbolism from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth*, London, Vision Press, 1956, p. V.

subsequent times; and thenceforth pure Christianity and 'high art' took separate roads (...).

But (...) to this day, the clear and tasteless poison of the art of Raphael infects with sleep of infidelity the hearts of millions of Christians (...). A dim sense of impossibility attaches itself always to the graceful emptiness of the representation; we feel instinctively that the painted Christ and painted apostle are not beings that ever did or could exist; and this fatal sense of fair fabulousness and well composed impossibility, steals gradually from the picture into the history, until we find ourselves relating to St. Mark or St. Luke with the same admiring, but uninterested, incredulity with which we contemplate Raphael.

Mais adiante, o mesmo sentido de fidelidade verista ao motivo, ao referente empiricamente observado, pode ler-se nos seguintes termos ⁶:

The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something, and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, profecy and religion all in one.

O sentido de revivescência de um universo passado, 'pré-rafaelita', interpretando literalmente a designação, mais do que um sentimentalismo saudosista, segundo o qual 'representar' é imitar, afirma-se primordialmente como uma intuição e percepção agudas de um momento presente que se vê na necessidade de reperspectivar, no sentido de repreencher valores já esgotados: 're-presentar' significa agora 're-viver'. Não se trata, pois, de um princípio de representação artística que, à partida, se coloca como alienação ficcional, como 'infidelidade' à verdadeira natureza das coisas do mundo, na medida em que as presentifique na sua 'impossibilidade', na sua 'irrealidade', de acordo com um simbolismo de valores codificados. Trata-se, pelo contrário, de um princípio estético, segundo o qual 're-presentar' é encarado como um modo de presentificação próprio da história de todas as coisas que vivem; este é, de facto, o modo, através do qual,

⁶ RUSKIN, John — *Modern Painters*, 6 vols., Orpington and London, George Allen, Sunnyside, 1897-98; III. vol., Part IV, ch. iv., § 17; *Op. cit.*, *ibid.*, III. vol., , Part IV., ch. xv, § 8.

MEMÓRIA DE UM POEMA

essas coisas se constituem e identificam como *ob-jecta* perante os próprios *sub-jecta* de si.

Repraesentare afigura-se, então, como um modo próprio de expressão, um modo 'lírico' de cada signo existencial ser efectivamente presente, ao tornar-se uma subjectividade objectual. A retrospectiva de um passado é, no fundo, uma prospectiva para uma consciência futura, cada vez menos auto-consciente de si, enquanto subjectividade essencial; porém, cada vez mais auto-perceptiva da objectualidade em que fundamentalmente existe: "To see clearly is poetry, profecy and religion all in one". Em suma, aquilo que pode relevar principalmente de toda a teoria estética de Ruskin, com as suas repercussões paralelas (inclusivé, numa teoria político-social) é a valorização da arte de representação como aquela em que, nitidamente, se distinguem todos os elementos da composição como formas orgânicas, tal como os signos existenciais que lhes servem de referência: assim, na mesma razão de proporcionalidade, o carácter orgânico das formas representadas determina-se pela funcionalidade que cada uma assume relativamente a todas as outras, no sistema da composição.

Nesta perspectiva, deve entender-se a apologia de Ruskin a Turner, em oposição à escola inglesa do *Grand Style* de Reynolds. Na mesma linha de orientação, deve entender-se a sua influência marcante em William Morris, em termos de uma teoria política e social: o modelo preconizado de corporativismo artístico, à semelhança do que acontecia na Itália medievo-renascentista, assenta num modelo de sociedade tipo medieval, hierarquizada numa escala feudal; contudo, ele permite, igualmente, uma determinada planificação das estruturas de classe, de modo a garantir uma ordem pública, através da estabilização das respectivas funções. Por conseguinte, é precisamente este espírito corporativista no campo político-social e artístico, que, finalmente, assegura a relação de interdependências necessárias entre a produção e o consumo. A solução de Ruskin, tal como ele a expressa entre 1871 e 1874, numa série de cartas publicadas sob o título de *Fors Claviguera*, vem a ecoar no socialismo utópico de Morris. Na prática, entretanto, esta solução afigura-se como mais teórica e abstracta do que realisticamente aplicável, dado a todo o contexto económico e social que determina a estrutura política da Inglaterra vitoriana⁷.

⁷ Cf. p. ex., VITOUX, Pierre — *Histoire des Idées en Grande-Bretagne*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 126-150.

Ford Madox Brown pode ser evocado como uma outra influência pertinente no movimento pré-rafaelita, sobretudo, na sua ligação com um grupo de alemães expatriados, os 'Nazarenos', radicados em Roma pelos finais dos anos 40, sob a liderança de Peter Cornelius e Friedrich Overbeck. O medievalismo típico em Brown, num ímpeto 'etnológico' de índole romântica, advém da influência dos 'Nazarenos', na sua intenção de purificarem os cânones estéticos vigentes no seu próprio país, através da revivescência de um espírito arcaico e original, no âmbito de toda uma motivação cultural e religiosa.

Em Rossetti, particularmente, a influência de Brown, de quem foi directo discípulo entre 1847-8, revela-se essencialmente, não só na escolha de temas e motivos medievalizantes, mas, talvez mais acentuadamente, na técnica de tratamento pictórico dos mesmos; de resto, uma técnica que vai reflectir-se no seu modo de estruturação discursiva das imagens nos textos dos poemas. O tratamento da luz obedece ao princípio de fidelidade verista ao natural observado, tal como Ruskin o preconizava, e compreende, necessariamente, a delineação concreta das formas representadas e uma coloração 'naturalista', deixando evidenciar a sua angularidade. Este processo determina um posicionamento aperspectivista dos objectos representados, na medida em que os enquadra dentro de um espaço de composição, orientado segundo um esquema de quadrícula de linhas perpendiculares entre si. Esta qualidade de concentração profusa de detalhes num único primeiro plano da cena composta, não é apenas característica de uma fase inicial da carreira artística de Rossetti e, por inerência relativa, de uma primeira fase pré-rafaelita, mas vai manter-se e acentuar-se no clima de claustrofobia insistentemente notório nas composições dos seus últimos anos⁸.

Exactamente, como o próprio nome de 'Pré-Rafaelismo' indica, a importância dos chamados artistas do *Quattrocento* é capital para o surgimento e posterior repercussão do movimento em causa. Em Itália destacam-se os nomes principais, não só no domínio das artes plásticas, como na literatura. No primeiro caso, refiram-se, apenas a

⁸ Cf. p.ex., composições dos primeiros anos da carreira artística de ROSSETTI — *The Girlhood of Mary Virgin* (1848) — vd. fig. 1; *Ecce Ancilla Domine* (1850), as aguarelas dos anos 50, em torno de temas medievais, *Dante's Vision of Rachel and Leah* (1855), *Arthur's Tomb* (1855), com pinturas dos últimos anos: *The Beloved* (1865-6), *Mariana* (1870), *Proserpine* (1877), *Astarte Syriaca* (1877) — vd. fig. 3.

MEMÓRIA DE UM POEMA

título paradigmático e não exaustivo, artistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Ticiano, Veronese, Mantegna, ou ainda anteriores, como Orcagna, Simone Memmi, Giotto, Buffalmaco e Benozzo Gozzoli, autores (ao que se julga) dos famosos frescos do Campo Santo de Pisa. Dentro desta mesma linha de influências, já fora de Itália, destaca-se o nome de Dürer, na Alemanha, e de um Van Eyck ou um Hans Memmlinck, na Antuérpia; aliás, este último, de particular importância em Rossetti, aquando da sua visita ao museu de Bruges em 1849, numa viagem que empreendeu na companhia de Hunt por Paris e pelos Países Baixos. De Rossetti, quadros como *The Girlhood of Mary Virgin*, de 1849, e *Ecce Ancilla Domini*, de 1850, bem como as célebres aquarelas de temas medievais dos anos 50, atestam particularmente esta influência pré-rafaelita na arte oitocentista inglesa.

No plano literário, Dante assume-se como a personalidade mais marcante, sobretudo em Rossetti. Não é acidental o facto de Gabriel Charles Dante Rossetti escolher dar-se a conhecer artisticamente como Dante Gabriel Rossetti, pelo apreço máximo que o poeta florentino nele despertou: ou já por tradição paterna (Gabriele Rossetti foi um estudioso amador de Dante e do seu ciclo) ou, paralelamente, por predisposição pessoal. Inserem-se neste âmbito as traduções de Rossetti de poesias dos primeiros poetas italianos, incluindo *Vita Nuova* de Dante: *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the Original Meters. Together with Dante's Vita Nuova*. A publicação deste volume, em 1861, bem como a sua re-edição revista, em 1874, é da responsabilidade de William M. Rossetti⁹.

Nesta ordem de ideias, transparece, necessariamente, na poesia rossettiana, a concepção neoplatónica de 'Amor', bem como a simbologia típica de uma tradição mitológica do Cristianismo medieval católico. A síntese destes factores pode destacar-se, por exemplo, no

⁹ Cf. DOUGHTY, Oswald; WAHL, J. R. (eds.) — *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 vols., Oxford, O.U.P., 1965. Atente-se na correspondência específica da viagem de Rossetti com Hunt por França e Países Baixos, em Setembro-Outubro de 1849: I. vol., pp. 60 ss. Todas as posteriores referências à correspondência de Rossetti devem reportar-se à presente edição e serão identificadas abreviadamente sob a designação de *Letters*.

¹⁰ ROSSETTI, D. G. — *Dante and his Circle, with the Italian preceding him (1100-1300). A Collection of Lyrics, edited, and translated in the original meters*.

poema "The Blessed Damozel", aparecendo, por seu turno, como fundamento conceptual, implícito na sequência de sonetos *The House of Life*; de uma maneira geral, é igualmente este o princípio que preside à selecção de quadros pictóricos para servirem de referentes aos respectivos poemas.

Como artista plástico, a influência de Dante em Rossetti pode ver-se ilustrada na série de estudos dos finais dos anos 40 sobre a vida do poeta florentino e do seu círculo, evocando directamente a memória de Beatrice; mais tarde, ao longo da carreira artística do pintor, surgem recomposições desses primeiros estudos: em 1856, a aquarela *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* reaparece como óleo em 1871, por exemplo.

Não pode deixar de aludir-se, por outro lado, a dois outros nomes influentes na estética pré-rafaelita, com particular relevância em D. G. Rossetti: William Blake, poeta-pintor, e Keats. A compra do manuscrito das anotações de poemas de Blake, em Abril de 1847, determina o compromisso da arte rossettiana para com os princípios daquele, fundamentalmente, tal como eles podem ver-se expressos na série de 'notas' aos *Discursos* de Reynolds na *Royal Academy*¹¹:

To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit. General Knowledges are those Knowledges that Idiots possess (...)

Every Eye Sees differently. As the Eye, Such the Object. (...)

Knowledge of Ideal Beauty is Not to be Acquired. It is Born with us. Innate Ideas are in Every Man, Born with him; they are truly Himself. The Man who says that we have No Innate Ideas must be a Fool & Knave, Having No Con-science or Innate Science. (...)

All forms are Perfect in the Poet's Mind, but these are not Abstracted nor Compounded from nature, but are from Imagination.

O princípio ruskiniano de atenção detalhada ao pormenor de uma natureza observada na percepção empírica é captado por Rossetti

¹¹ BLAKE, William — *Complete Writings*, Oxford, Geoffrey Keynes, (ed.), O.U.P., 1984, pp. 451, 456, 559.

através do filtro blakeano que determina um papel preponderante à subjectividade imaginativa, no acto de criação artística. Torna-se significativa, neste contexto, a ênfase com que o próprio Rossetti, repetidas vezes, na sua correspondência, refere o carácter de originalidade imaginativa das suas obras. Cite-se, por exemplo, um passo alusivo à recorrência de uma temática religiosa na sua produção artística ¹²:

my religious subjects have been entirely independent in treatment of any corresponding representation, and indeed altogether original in the inventions.

Ou ainda, um passo em que o autor refere o seu estilo original na pintura ¹³:

I painted in the style which I originated for years, when no no works at all resembled mine except my own.

Precisamente neste ponto inscreve-se o traço da influência keatsiana, particularmente, no pré-rafaelismo de Rossetti. Tal como se torna explícito de uma leitura da correspondência de Keats, encontram-se ecos directos em Rossetti das concepções preconizadas por Keats quanto à natureza do 'Belo' em Arte, em Poesia, da qual deriva o conceito de Verdade poética, enquanto fundamento do Real. Com especial relevância, como factor necessário de mediação, encontra-se a capacidade subjectiva e original da Imaginação do próprio poeta, baseada sempre na percepção sensorial directa dos objectos empíricos ¹⁴. Aliás, é o próprio William M. Rossetti a destacar a influência do poeta romântico, Keats, na concepção artística do irmão, quando faz

¹² *Letters*, I., p. 104. (Carta de Ag. 1851 a W. M. Rossetti).

¹³ *Letters*, II., p. 504. (Carta de Ab. 1864 a Ernest Gambert).

¹⁴ KEATS, John — *The Letters of John Keats*, Maurice Buxton Forman, (ed.), London, New York, Toronto, O.U.P., 1948. Cf. "Letter to Benjamin Bailey", 22. Nov., 1817: "I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination — What the imagination seizes as Beauty must be truth — whether it existed before or not — for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty (...) O for a Life of Sensations rether than of Thoughts! It is 'a Vision' in the form of Youth's Shadow of reality to come —", pp. 67-8.

referência explícita à simpatia especial de Dante Gabriel pela poesia daquele ¹⁵.

De um modo geral, pode encarar-se este conjunto de referências múltiplas e variadas na origem do movimento pré-rafaelita, talvez, como o mais significativo, entre outras demais que, eventualmente, pudessem evocar-se. Estas, porém, não teriam a mesma ressonância, em especial, se se levar em conta a sua mais directa relação com a figura de Dante Gabriel Rossetti, simultaneamente poeta e pintor. Assim, pode concluir-se que, o carácter até certo ponto difuso das fontes de inspiração pré-rafaelita determina largamente a possibilidade de individualismo na expressão daquilo que cada artista, na sua subjectividade de percepção e imaginação, selecciona como mais ajustado, porque mais significativo, ao seu próprio talento original. Nesta ordem de ideias, a integridade da *P.R.B.* dilui-se naturalmente com a maturidade artística para a qual os seus membros vão evoluindo, no decorrer da sua carreira profissional.

Assim, verifica-se que Hunt se dedica integralmente a temas religiosos, mantendo-se tecnicamente radicado ao princípio ruskiniano de fidelidade, dir-se-ia, 'fotográfica', ao detalhe natural ¹⁶. Millais, tecnicamente o mais brilhante dos pintores da *P.R.B.*, interpreta a concepção de Ruskin de fidelidade verista à natureza empírica em termos do seu ajustamento aos quesitos de uma sociedade e de uma visão do mundo vitorianos. D. G. Rossetti é talvez a personalidade mais complexa e original do grupo e, por isso mesmo, o seu elemento mais influente junto de outros artistas: não só aqueles directamente ligados à *P.R.B.*, poetas e pintores, mas também outros que irão revelar-se como testemunhos da projecção do movimento pré-rafaelita na evolução estética oitocentista.

Rossetti é, de facto, o pólo de coesão de uma primeira fase da *P.R.B.*, congregando nomes como o de W. M. Rossetti, crítico literário, editor das obras do irmão e uma espécie de cronista do

¹⁵ *Works*, "Preface": "Keats, whom my brother for the most part, though not without some compunctious visitings now and then, truly preferred to Shelley.", p. xxvi.

¹⁶ Cf. HUNT, W. H. — *Pre-Raphaelite and The Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., London, Chapman and Hall, 1913. Hunt afirma ter sido ele o único membro da *P.R.B.* a manter o espírito pré-rafaelita inicial: "our original doctrine of childlike submission to Nature.", I., p. 132; cf. tb., II., pp. 332-4.

movimento¹⁷; destacam-se, também, as personalidades de Thomas Woolner, escultor, James Collinson, Frederic George Stephens e Walter Howell Deverell, como pintores. *The Germ*, em 1850, o periódico, porta-voz das tendências estéticas do grupo dos pré-rafaelitas, é o ponto de referência deste primeiro surto de entusiasmo artístico. Rossetti é, igualmente, o pólo de coesão de uma segunda fase da *P.R.B.*, com a criação, em 1856, de um novo periódico na sequência de *The Germ* (apenas com dois números de existência) e de *Art and Poetry*, que imediatamente se lhe sucedeu. O novo periódico pré-rafaelita, *The Oxford and Cambridge Magazine*, surge motivado pelo sentido de corporativismo que envolveu a pintura a fresco das paredes da 'Oxford Union'. Reúnem-se, então, nomes como os de William Morris, Edward Burne-Jones e Arthur Hughes. A influência do referido periódico atraiu Swinburne e, mais tarde, através deste, Walter Pater¹⁸ e Simeon Solomon confessam a sua aderência ao movimento¹⁹. Os primeiros anos da carreira artística de Wilde, por volta dos anos 70, são deliberadamente pré-rafaelitas. Pode ler-se, por exemplo numa carta do próprio Wilde, datada de 1875, de Itália, a propósito de uma *Madonna* de Bernardino: “/one/ which Morris and Rossetti would love”. Todavia, a partir de 1882, o mesmo Wilde afirma que o seu afastamento do Pré-Rafaelismo determina uma nova fase no movimento esteticista de fim-de-século²⁰.

É importante esta consciência de afastamento de uma determinada corrente, neste caso estética, na medida em que ela atesta, efectivamente, ainda que por oposição, o arraigamento consumado dessa corrente estética numa dada tradição artística. O Pré-Rafaelismo não é meramente um surto inconsequente e inconsistente de rebelia juvenil aos cânones da tradição da escola inglesa de arte; pelo

¹⁷ Cf. BORNAND, Odette (ed.) — *The Diary of W. M. Rossetti*, Oxford, Clarendon, 1977; ROSSETTI, W. M. (ed.) — *Pre-Raphaelite Diaries and Letters*, London, Hurst and Blackett, 1900.

¹⁸ Cf. PATER, Walter — *Appreciations*, London, Macmillan, 1922; vd. esp. Cap. sobre D. G. Rossetti, “Rossetti”, pp. 205-218.

¹⁹ Para uma perspectiva minuciosa, enumerando os nomes mais relevantes do Pré-Rafaelismo, bem como a crítica periódica sua contemporânea, sem esquecer a esteira de influências estéticas que se desenrola pela segunda metade do século XIX, cf. HUNT, John Dixon — *The Pre-Raphaelite Imagination*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, pp. 4 ss.

²⁰ DAVIS, Rupert Hart — *The Letters of Oscar Wilde*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, O.U.P., 1979, pp. 4; 31-47.

contrário, testemunha-se, nesta altura, como verdadeiro movimento de renovação de códigos já esgotados, constituindo-se como uma nova fase na tradição das artes na Inglaterra a partir da segunda metade do século passado. Pode, inclusivamente, ser considerado como o ponto de viragem de uma concepção estética 'clássica' para uma concepção 'moderna' dos valores estéticos, tal como o século XX irá fazer representar.

É nesta linha de orientação que deve assumir-se a influência pré-rafaelita no simbolismo de expressão inglesa de um poeta como Yeats. Não é por acaso que, em *Autobiographies*, Yeats confessa: "I grew up in all things Pre-Raphaelite". Concretamente, referindo-se a Rossetti e Watts, Yeats confirma-lhes o papel de verdadeiros percursores de uma nova retórica de expressão artística: "the great myth-makers and mask-makers"²¹. Em síntese, Yeats pode pronunciar-se, em termos bastante definidos, acerca das personalidades que, no mundo da arte, constituíram o esteio da tradição na qual ele próprio sentia enraizar-se: a tradição dos românticos, dos pré-rafaelitas ingleses, interpenetrada pela corrente do Simbolismo continental. Então, numa visão crítica retrospectiva, Yeats evoca a memória de nomes que escreveram essa mesma tradição que lhe deu origem²²:

Wagner's dramas, Keats's odes, Blake's pictures and poems, Calvert's pictures, Rossetti's pictures, Villiers de l'Isle Adam's plays, and the black-and-white art of M. Hermann, Mr Beardsley, Mr Ricketts, and the lithographs of Mr Shannon, and the pictures of Mr Whistler, and the plays of M. Maeterlinck and the poetry of Verlaine.

Em conclusão a esta breve referência ao panorama cultural da Inglaterra oitocentista, numa linha de tradição de onde emerge o Pré-rafaelismo como movimento desencadeador de uma nova atitude estética, leia-se, apenas, como reflexão final, dois versos de um poema de Yeats, "Coole Park and Ballylee", de 1931, incluído em *The Winding Stair and Other Poems*; dois versos significativos, só por si, de uma consciência assumida do tempo e do espaço em que se

²¹ YEATS, W. B. — *Autobiographies*, London, Macmillan, 1961, pp. 114, 550.

²² YEATS — *Essays and Introductions*, London, Macmillan, 1924; "Ideas of Good and Evil": "Symbolism in Painting", p. 184.

MEMÓRIA DE UM POEMA

movimenta, enquanto existência de facto — são, aliás, a sua auto-confissão ²³:

We were the last Romantics — chose for theme
Traditional sanctity and loveliness;

*

* *

Tem vindo a referir-se a designação de ‘vitorianismo’ relativamente a um contexto epocal que serve de enquadramento histórico-periodológico ao movimento pré-rafaelita em Inglaterra. Contudo, torna-se agora conveniente especificar mais concretamente os termos pelos quais deve entender-se a noção assim designada.

A época vitoriana define-se, cronologicamente, entre as datas que delimitam o reinado da rainha Victoria — 1837-1901. Porém, não pode ser tomada como uma verdadeira unidade periodológica na história das ideias em Inglaterra. Normalmente, distinguem-se duas fases dentro da acepção genérica de vitorianismo, considerando-se 1860 como o ano-referência para esta subdivisão.

Em termos de síntese, redutores, forçosmente, da complexidade da questão ideológico-cultural do ‘vitorianismo’, pode compreender-se uma primeira fase dominada pelo optimismo liberalista da burguesia industrial. Factores desta circunstância assentam na ordem de acontecimentos determinada pela reforma eleitoral de 1832 ²⁴, bem como na política económica livre-cambista de 1846, favorecendo a abolição dos direitos de importação do trigo. É significativo o facto de que este clima geral de confiança na prosperidade económica e social futura não consegue ser subvertido pela atmosfera de instabilidade europeia. Assiste-se, na realidade, a uma agitação nos países continentais em torno da revolução de 1848 e que se repercute em Inglaterra na movimentação proletária dos anos 40, promovida pelo sindicalismo cartista, na reivindicação de um regime democrático, fundado sobre o sufrágio universal.

²³ ALLT, Peter; ALSPACH, Russel K. (eds.) — *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, New York, Macmillan, 1966, pp. 491-2.

²⁴ A reforma eleitoral de 1832 preconiza a redistribuição dos círculos parlamentares em função da preponderância económica da classe industrial.

Thomas Babington Macaulay representa, precisamente, o optimismo vitoriano, naquilo que ele tem de mais vigoroso e, paralelamente, de mais mesquinho²⁵. A consciência burguesa vitoriana orienta-se segundo os princípios morais e religiosos de origem puritana que podem assumir-se na significação de *earnestness*: aquela que compreende a aplicação voluntária do indivíduo, na sua total concentração perseverante, no sentido de uma perfectibilidade máxima; esta corresponde, naturalmente, ao conceito utilitário de bem-estar e estabilidade económicos.

Nesta ordem de ideias, situa-se a questão da sexualidade, tal como ela pode ver-se reflectida paradigmaticamente no tipo de imagem feminina proposta. O ideal de mulher vitoriana e, por conseguinte, o modo como a sexualidade deve ser encarada, emerge da tradição setecentista do romance sentimental de um Richardson, por exemplo, em *Pamela*. O puritanismo evangélico desta concepção, em que a frieza púdica das emoções se identifica com a pureza e nobreza dos sentimentos, aponta para a utilitarização de um platonismo metafísico. Agnes Wickfield em *David Copperfield* de Dickens, é o protótipo desta concepção vitoriana da mulher, reunindo, em si, a perfeição das virtudes angelicais, como tal, modelo de inspiração moral, bem como a dinâmica da sua missão essencial, enquanto centro da vida doméstica.

Em Rossetti, particularmente, este tipo de concepção optimista dos valores de uma tradição sócio-cultural traduz-se nas primeiras versões dos seus poemas de juventude, datados dos finais dos anos 40; cite-se apenas o exemplo de "The Blessed Damsel", "The Portrait", "Ave", "My Sister's Sleep". Enquadra-se nesta perspectiva a escrita de dois opúsculos em prosa, aliás, dois contos, *Hand and Soul* e *Saint Agnes of Intersession* (inacabado), que funcionam para o movimento pré-rafaelita de uma primeira fase da *P.R.B.* como uma espécie de manifesto, não propriamente de princípios artísticos definidos, um preceituário rigoroso, mas um manifesto em que se expressa uma nova atitude estética subjectiva na representação de temas, motivos, referentes, de um passado já mítico: a Idade Média, enquanto espaço e tempo de projecção do ideal platónico de Amor e Arte.

²⁵ MACAULAY, T. B. — *Essays*, 2 vols. London, Dent, 1967: "Southey's Colloquies", II., pp. 187-224.

Entretanto, as revisões desses mesmos poemas de juventude, a partir, sensivelmente, dos finais dos anos 50, intensificando-se até 1870, data da primeira publicação de *Poems*, revelam uma atitude existencial diametralmente oposta, característica de uma segunda fase vitoriana.

Assim, o vitorianismo surge, num segundo momento, como reacção ao optimismo materialista da fase precedente, assente em valores de uma ortodoxia religiosa e de uma moral tradicional. 'Fariseísmo' é a designação de Matthew Arnold para a faceta de hipocrisia envolvendo o cristianismo utilitário que define a mentalidade do liberalismo ideológico, de natureza dogmática. Entretanto, já nos anos 30 do século XIX, em 1833, surge em torno da Universidade de Oxford uma atitude organizada de revolta contra o estado de coisas vigentes. Trata-se do chamado 'Movimento de Oxford' fomentado por um grupo de clérigos, liderado por Keble, e constituiu-se com uma forma de protesto religioso contra o erastianismo tradicional depois da Reforma, que fazia depender a Igreja do Parlamento. Além disso, constatava-se cada vez mais o carácter secular, quando não agnóstico, dos próprios membros parlamentares. O 'Movimento de Oxford', ou 'Tractarianismo' em virtude dos manifestos de protesto que lançava para expressar os pontos de vista em causa, deve ser tomado, por conseguinte, já como uma reacção organizada contra o pendor puritanista da moral vitoriana utilitária, dentro de uma esfera de valores económicos do capitalismo liberal. Nesta perspectiva, ele enquadra-se no espírito de revivescência do ideal medieval, gótico, que anima paralelamente o movimento estético do Pré-Rafaelismo.

Em termos gerais, assim, a reacção característica de uma segunda vertente do vitorianismo faz-se sentir na forma de um constante pôr em dúvida crítico dos valores que se afiguram na base de uma estabilidade social e ideológica, afinal, apenas suposta Carlyle e John Stuart Mill, nos anos 30 e 40, prenunciam este tipo de questionamento epistemológico posterior.

Em Carlyle denota-se uma atitude de pessimismo quanto ao presente e perspectivas futuras, exprimindo-se como dúvida hostil relativamente à natureza de um progresso assente no mecanismo cientifista inumano e, conseqüentemente, desumano. A expressão desta dúvida, no entanto, resume-se, curiosamente, numa nostalgia romântica pelo passado, não propriamente enquanto valor histórico-cronológico, mas, sobretudo, metafísico-existencial. Para Carlyle, em comum com

os pré-rafaelitas, o passado encerra em si o fundamento intransitivo de todos os seres do mundo 'visível' ²⁶:

The truth is, men have lost their belief in the Invisible, and believe, and hope, and work only in the Visible; (...) This is not a religious age. Only the material, the immediately practical, not the divine and spiritual, is important to us. (...)

To speak a little pedantically, there is a science of Dynamics in man's fortunes and nature, as well as of Mechanics. There is a science which treats of, and practically addresses, the primary, unmodified forces and energies of man, the misterious springs of Love, and Fear, and Wonder, of Enthusiasm, Poetry, Religion, all which have a truly vital and *infinite* character; as well as a science which practically addresses the finite, modified developments of these.

Em Mill, a questão coloca-se em termos daquilo que se entende por 'felicidade'. O 'eu' verdadeiramente humano é aquele capaz de assumir na plenitude o alcance da preocupação existencial de ser feliz, na medida em que busca constantemente sobrepor-se ao 'indivíduo' de uma máquina utilitária de valores sócio-económicos. Em 1863, Mill escreve em *Utilitarianism*: "it is better to be a human being dissatisfied than a pig satisfied". Entretanto, já pelos anos 50, pode ler-se em *Autobiography* que, em última análise, a evolução ideológica de Mill se orientava em direcção a uma atitude de radicalismo político, não propriamente advogando um regime socialista, mas preconizando um modelo de estruturação social dentro do ideal de utopia socialista ²⁷:

While we repudiated with the greatest energy that tyranny of society over the individual which most Socialistic systems are supposed to involve, we yet looked forward to a time when society will no longer be divided into the idle and the industrious (...) when the division of labour (...) will be made by

²⁶ CARLYLE — *Critical and Miscelaneous Essays*, London, Chapman and Hall, 1872: "Signs of the Times", pp. 245; 240-1.

²⁷ MILL, J. S. — *Utilitarianism*, London, New York, Dent, 1964: "Liberty and Representative Government", p. 9. *Autobiography*, London, Longmans, Gren, Reader & Dyer, 1973, pp. 231-2.

MEMÓRIA DE UM POEMA

concert on an acknowledged principle of justice (...). The social problem of the future we considered to be, how to unite the greatest liberty of action, with a common ownership in the raw material of the globe, and an equal participation of all in the benefits of combined labour.

A atitude estética pré-rafaelita de alienação mais ou menos notória da realidade sócio-económica vigente, numa restrospectiva para o passado original de uma cultura, de um 'eu', tal como a introspecção lírica rossettiana evidencia nitidamente, inscreve-se, pois, nesta linha de orientação ideológica. Revela, assim, a percepção epistemológica de ruptura, afinal, de toda uma tradição ocidental milenária na sua fase crepuscular, todavia, ainda na sensação de instabilidade provocada pela incerteza quanto ao futuro, na formação dos novos valores culturais. Lê-se numa carta de Rossetti, em 1858, a propósito do quadro de Ford Madox Brown, *Work*²⁸:

Brown gets on slowly but surely with his *Work*, which will certainly be, in many respects, his finest picture; but I am beginning to doubt more and more, I confess, whether that excessive elaboration is rightly bestowed on the material of a modern subject — things so familiar to the eye that they can really be rendered thoroughly (I fancy) with much less labour; and things moreover which are often far beautiful in themselves.

A 'dúvida' de Rossetti surge, precisamente, quanto ao valor, ao propósito, de fazer representar em arte o progresso mecanicista da indústria. Entretanto, a figura de Rossetti no mundo da arte deve ser sempre recordada enquanto perspectiva eminentemente 'lírica' sobre o mundo das coisas. A preocupação narcisista, que prefigura o carácter do 'lírico' em Rossetti, interpreta o teor intrinsecamente monologante, reflexivo, da sua poesia, independentemente da tipologia vária que os discursos desse poemas possam apresentar. Assim, o aspecto do 'lírico' da poesia rossettiana, enquanto expressão de uma visão introspectiva ontológica do 'eu', é uma forma de oposição ao diálogo desse 'eu' com o exterior do mundo social, nas suas conven-

²⁸ *Letters*, I., p. 335.

ções, naquilo que o aliena de uma natureza fundamentalmente humana, existencial, em suma.

Também nesta sequência de pensamento, que caracteriza o vitorianismo da segunda metade do século XIX, situa-se a vertente agnóstica, tal como ela pode ver-se enunciada na filosofia rossettiana da inter-relação Vida/Arte. Num plano geral de influências, a corrente agnóstica tem muito a ver com a teoria darwinista acerca da origem das espécies. Em 1859, a publicação de *A Origem das Espécies* de Darwin provoca, efectivamente, uma profunda alteração nas mentalidades em geral quanto ao dogma religioso do 'Genesis'. Assim, a cosmogonia tradicional, proposta pela Bíblia cristã, é substituída pela teoria biologista da evolução das espécies, em virtude de leis genéticas, e submetida a factores de uma natureza empírico-experimental, em termos científicos. Sobrepõe-se, então, a uma base fideista na concepção da natureza humana, coincidente, em essência, à natureza divina, uma base positivista na concepção da natureza em geral; esta estrutura-se sistematicamente de acordo com uma dialéctica organicista em torno do princípio geral de 'selecção natural' dos seres vivos.

Contudo, a noção de 'agnosticismo' deve encarar-se numa perspectiva complexa da qual se destacam, pelo menos, três tendências fundamentais: o ateísmo radical de Darwin, os 'agnosticismos' de Rossetti e de Tennyson. A todos subjaz a dúvida quanto ao esquema cristão tradicional das relações entre Deus e o mundo, Deus e o homem, na assunção pessimista de um determinismo imanente na Natureza elementar, traçando irreversivelmente a dinâmica existencial. Neste enquadramento desumano, ou inumano, o homem é apenas um dos factores a considerar, entre muitos outros: um signo inominado, com valor funcional orgânico.

Em Rossetti, a noção tradicional de Deus, tal como ela poderia ver-se reflectida no espírito medieval, metamorfosea-se numa noção estética de natureza 'lírica' e, subsequentemente, egocêntrica, em termos psicológicos. 'Deus' é um modo poético de expressão de um 'eu' que se introspecta, e tem, por isso, a dimensão espacio-temporal de um momento 'simbólico' de abstracção onírica²⁹. É nesta perspectiva que deve assumir-se a arquetipização da figura feminina como entidade 'divina'. 'Deus' resume-se, pois, a uma objectivização artística: é um

²⁹ *Letters*, II., pp. 582; 849-50.

MEMÓRIA DE UM POEMA

signo da Arte. Atente-se à subtileza com que a questão é abordada sem, aparentemente, remover a ortodoxia de certos valores de uma fé religiosa. Cite-se o primeiro de uma série de três sonetos de *The House of Life*, intitulados “Old and New Art”; lê-se, então, em “St. Luke the Painter”:

Give honour unto Luke Evangelist;
For he it was (the aged legends say)
Who first taught Art to fold her hands and pray.
Scarcely at once she dared to rend the mist
Of devious symbols: but soon having wist
How sky-breadth and field-silence and this day
Are symbols also in some deeper way,
She looked through these to God and was God's priest.

(1-8; subls. meus)

Num outro soneto da mesma sequência, “Transfigured Life”, torna-se especialmente nítida a influência do agnosticismo inerente a uma concepção científica evolucionista na origem da vida na Terra. O papel tradicional da figura divina, como transfigurador da matéria orgânica em algo de espiritualmente eterno, é agora assumido pela Arte:

As growth of form or momentary glance
In a child's features will recall to mind
The father's with the mother's face combin'd, —
(...)
So in the Song, the Singer's Joy and Pain,
Its very parents, evermore expand
To bid the passion's fullgrown birth remain,
By Art's transfiguring essence subtly spann'd;
And from that song-cloud shaped as a man's hand
There comes the sound as of abundant rain.

(1-3; 9-14; subls. meus)

Finalmente, a noção de ‘agnosticismo’ em Tennyson adquire talvez a sua faceta mais conciliadora entre os extremos de uma ortodoxia caduca e de um radicalismo ateu. Deus já não é mais a

causa existencial prioritária, o princípio absoluto romântico de todas as manifestações empíricas; Deus é antes o fruto de um apelo subjectivo do homem, no momento em que este se sente aniquilar pelas forças irracionais da Natureza. Tal como “In Memoriam”, em 1850, justifica, Deus é, talvez, mais um pretexto para uma reafirmação de fé individual na responsabilidade de ser humano, a despeito de todo um contexto cultural em que, precisamente, o humanismo passa a ser negado³⁰. Curiosamente, a proposta de Nietzsche, na aniquilação do Deus do Humanismo ocidental, não é a da criação de um ‘Inumanismo’, mas antes a de um outro tipo de ‘Humanismo’: Zarathustra proclama o ‘Superhomem’. De entidade metafísica, Deus transforma-se num ser existencial: um signo ontologicamente real.

Em *Culture and Anarchy*, e para finalizar esta análise de um contexto ideológico-cultural designado de ‘vitorianismo’ na Inglaterra oitocentista, Mathew Arnold sintetiza na noção de ‘cultura’ que preconiza, aquilo em que vem apoiar-se, afinal, este desejo instintivo do homem de sobreviver; enquanto ser humano, verdadeiramente, apesar de, e contra todas as ameaças de morte dirigidas ao enquadramento da civilização que, até então, lhe servira de ponto de referência e sustentáculo inquestionáveis³¹:

But there is of culture another view, in which not solely the scientific passion, the sheer desire to see things as they are, natural and proper in an intelligent being, appears as the ground of it. There is a view in which all the love of our neighbour, the impulses towards action, help and beneficence, the desire for removing human error (...) come in as parts of grounds of culture, and the main and pre-eminent part. Culture is then properly described not as having its origin in curiosity, but as having its origin in the love of perfection; it is a *study of perfection*. (...)

³⁰ Cf. TENNYSON — “In Memoriam”: “Who trusted God was love indeed/ And love Creation’s final law —/ Tho’ Nature, red in tooth and claw/ With ravine, shriek’d against his creed —” (est. LVI); RICKS, Christopher (ed.) — *The Poems of Tennyson*, London, Longman, 1969.

³¹ SUPER, R. H. (ed.) — *The Complete Prose Works of Mathew Arnold*, Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1965: *Culture and Anarchy*, “Sweetness and Light”, pp. 91-94.

MEMÓRIA DE UM POEMA

Religion says: *The kingdom of God is within you*; and culture, in like manner, places human perfection in an *internal* condition, in the growth and predominance of our humanity proper, as distinguished from our anamality. (...)

But, finally, perfection, — as culture from a thorough disinterested study of human nature and human experience learns to conceive it, — is a harmonious expansion of *all* the powers which make the beauty and worth of human nature, and is not consistent with the overdevelopment of any one power at the expense of the rest. Here culture goes beyond religion, as religion is generally conceived by us.

*

* *

II. APONTAMENTO

Le désir est une plongée au coeur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde.

Sartre, *L'Imaginaire* ³²

A segunda parte deste ensaio é um 'apontamento': é uma proposta de leitura de um texto rossettiano, no qual podem ver-se reflectidos, em síntese, todos os demais textos da obra poética do autor, enquanto *ad-spcta* do 'lírico'. O 'apontamento' é a resultante do acto de 'apontar', i.e., 'indicar' ou 'apresentar diante', como 'pro-posição'. O 'apontamento' é a imagem caleidoscópica de um *objectum* que se reflecte e, como tal, apresenta-se como a *Memória de um Poema* que se dá a re-conhecer fundamentalmente, como aspecto *lírico*. «Sister Helen» ³³, uma balada, propõe-se como a 'memória' do 'poema' em D. G. Rossetti.

³² SARTRE, Jean-Paul — *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1982, p. 373.

³³ As várias versões de "Sister Helen" distendem-se ao longo de um período alargado da carreira artística de Rossetti, 1851-80, dando conta de uma determinada evolução na atitude estética e epistemológica do autor. Entretanto, a sua publicação só se realiza no volume *Ballads and Sonnets*, em 1881.

Porquê apontar uma balada como aspecto do *lírico* em Rossetti? Tradicionalmente, nos parâmetros de uma teorização triádica dos géneros literários, a balada enquadra-se nos termos da *épica* narrativa, versando temas de natureza mítico-lendária, dentro do contexto histórico-cultural de uma determinada comunidade civilizacional³⁴. Assim, a balada afasta-se da concepção clássica de *lírica*, enquanto o género que comporta a descrição de estados anímico-psicológicos particulares de um indivíduo.

Contudo, O Romantismo veio subverter esta ordem clássica na determinação dos géneros literários e preconizar um maior ecletismo na consideração dos vários modos discursivos. Assim, passa a classificá-los segundo uma tipologia que permita a combinação 'híbrida' das categorias genéricas tradicionais, de acordo com um ponto de vista de coerência subjectiva na base da sua concepção. Com efeito, em 1800, Wordsworth, no célebre "Prefácio" à segunda edição das *Baladas Líricas*, tenta justificar a sua composição de baladas de um modo lírico o que, em si, constitui uma verdadeira revolução nos cânones da Poética tradicional. A noção romântica de *Génio* original³⁵, que se identifica na figura transitiva-intransitiva do Poeta,

³⁴ Cf. FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism, ibid.*, pp. 293 ss., para um estudo da relação entre a *lírica* e a *épica*. Num capítulo específico intitulado "Specific thematic forms (lyric and epos)", Frye relaciona a forma *épica* com a *lírica* no ponto em que ambas parecem intersectar-se sob o aspecto de temas abordados e modos análogos de tratamento dos mesmos: a *lírica* dos poemas religiosos, no qual o 'eu' subjectivo se identifica com o 'eu' da comunidade de fiéis, aproxima-se da *épica* narrativa, cujos referentes são o mito e a lenda de uma determinada comunidade cultural. Em suma, a forma de expressão de uma colectividade, naquilo que ela tem de mais original, sob o ponto de vista das suas raízes culturais, é uma forma *lírica*, subjectiva, individual: o ritualismo de carácter simbólico e tradicional, que caracteriza todas as suas manifestações poéticas (artísticas, de modo geral) é, pois, o denominador comum entre estes dois tipos de discurso aparentemente diversos.

³⁵ SCHLEGEL, Friedrich — *Das Athenaeum*, Frg. 116, na definição de um novo conceito de 'Poesia': "Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen." SCHLEGEL, A. W. e F. — *Op. cit.*, Berlin Fritz Baader, (neu Hgb.), S. W., Pan Vlg., 1961. Cf. HEGEL — *Vorlesungen über die Ästhetik*, III. *Die Poesie*: B. "Der Poetische ursprünglich poetische Vor-Stellung"; "Der

MEMÓRIA DE UM POEMA

o Sujeito, enquanto essência do Ser, funciona como elemento propulsor e supremamente justificativo da articulação épica-lírica:

Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.

Por outro lado, contudo, a balada (cf. it.: *ballare*) liga-se intimamente à arte de representação em cena, i.e., à arte de dramatização e teatralização, pela coordenação do ritmo e da percussão musicais com a expressão corporal, de um determinado acontecimento conhecido entre a comunidade a que se destina, seja esse acontecimento verídico e/ou lendário. Este facto, já em si, pressupõe uma predisposição subjectiva (individual ou colectiva) na origem da balada, na medida em que o seu texto se compõe numa selecção, em justaposição, dos aspectos (neste caso, episódios) mais relevantes do acontecimento-base. Não se trata, pois, de uma narrativa linear contínua, em que o narrador se limita à diegese mimética dos referentes que se lhe presentificam à observação. Trata-se, sobretudo, de um discurso primordialmente dramático, enunciado *intencionalmente* por um sujeito. Por outras palavras: o sujeito que enuncia uma balada, independentemente de se tratar de uma figura individual ou anonimamente colectiva, visa, acima de tudo, compor no texto a coerência de um ponto de vista, ou seja, o *seu* ponto de vista, a sua perspectiva particular do acontecimento que a história de uma tradição lhe transmite.

Todavia, este *seu* ponto de vista não é com exactidão pessoalmente subjectivo, mas individualmente subjectivo: tanto quanto o indivíduo pode ser considerado a tipificação de uma colectividade cultural, nas suas componentes idiossincráticas sócio-psicológicas. Deste modo, confrontam-se em identidade, numa mesma forma de expressão (o texto da balada) não só a figura do 'eu' que se expressa directamente no discurso da balada, mas também o sujeito para o qual esse discurso se dirige, na medida em que nele se vê expresso.

Assim, com o advento do Romantismo, não foi difícil a assunção, por parte do 'eu' pessoal da figura do 'poeta', deste ponto de vista subjectivo na comunicação do discurso baladesco: o texto

lyrische Dichter", *Werke, ibid.*, 15. Bd., pp. 274; 276; 438-442. Cr. SHELLEY — *A Defense of Poetry*, Donald H. Reiman, POWES, Sharon B. (eds.) — *Shelley's Poetry and Prose*, New York, London, Norton, 1977.

da balada resulta, assim, de uma concepção primordialmente *límpica* de qualquer texto da *História*³⁶. Neste sentido, o texto da balada não pode ser considerado como meramente simbólico-imitativo do real histórico-cultural em que a 'lenda' se constitui, mas o *signo* em que essa "lenda", positivamente, realmente, se re-presenta. O texto da balada é um signo existencial porque se identifica como o *modo* subjectivo (límpico-dramático) pelo qual faz prefigurar, de acordo com a prosódia baladesca, aquilo que a tradição tipificou na generalidade da 'lenda'. O modo límpico-dramático de prefiguração assume-se caracteristicamente como o modo particular de homogeneizar, na coerência de um todo, mítico, a dispersão no vago de uma generalidade. A lenda, em si, não tem uma identidade própria: existe em função do discurso da história dos homens, enquanto metonímia simbólica de todos e cada um dos indivíduos, eles próprios inominados.

Por outro lado e, paralelamente, o texto da balada é um signo existencial também porque se identifica como o *modo* objectivo pelo qual se deixa individualmente perceber: a 'lenda' de uma tradição cultural revela-se condicionalmente na forma que se propôs identificá-la concretamente, na forma que se propôs dramatizá-la.

É precisamente nesta articulação que tem sentido analisar "Sister Helen" de D. G. Rossetti, enquanto possibilidade de síntese de uma leitura do aspecto *límpico* na poesia deste autor.

O cerne de toda a reflexão ontológica subjacente ao lirismo da criação artística de Rossetti, poeta-pintor, parece ser uma busca, fundamentalmente introspectiva, daquilo que uma filosofia platónica e neoplatónica define como *Amor*: não se trata, propriamente, de

³⁶ Cf. SOLLERS, Philip — *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, Tel Quel, «Théorie d'Ensemble, Paris, Ed. du Seuil, 1968. Atente-se às noções de 'texto' e 'história' apresentadas: «par *texte*, j'entends ici non seulement l'objet saisissable par l'impression de ce qu'on appelle un livre (un roman), mais la totalité concrète à la fois comme produit déchiffrable et comme travail d'élaboration transformateur. En ce sens, la lecture et l'écriture du texte fait à chaque reprise partie intégrante du texte qui, d'ailleurs, se calcule en conséquence. (...) *l'histoire textuelle* défine comme étant la durée spécifique où se joue une libre disposition des textes produits. (C'est-à-dire en dehors de la bibliothèque) en prise directe avec l'action historique elle-même à ce moment déchiffrée comme texte.

L'ensemble de ces opérations ne constitue pas un 'objet littéraire' analysable selon des normes descriptives, mais un effet de connaissance spécifique du réel (*effet gnoséologique*)», pp. 274-5.

uma categoria psicológico-moral e social que se estabeleça em termos de relacionamento humano concreto, mas de uma categoria conceptual, teórica e ideal, amoral (no sentido de trans-moral) e de teor metafísico que se deixa inteligir intuitivamente como princípio criados e sintetizador de toda a existência. Revela-se, então, como factor de coesão existencial, pela harmonia natural e pelo carácter de perfeição, equilíbrio e medida³⁷ que confere ao sistema universal de valores. O idealismo romântico transfere a tónica quanto ao princípio existencial platónico de 'Amor' para o conceito de 'Eu' absoluto³⁸, todavia, mantém a simbologia arquetípica deste ideal na figura feminina, física e moralmente perfeita.

A figura da mulher (amada) é igualmente em Rossetti o motivo central da sua produção artística, ainda na esteira romântica neoplatónica. Nela se integra correntemente a revivescência medieval pré-rafaelita, dentro de uma corrente estético-ideológica vitoriana, em busca de um possível equilíbrio de forças contraditórias vigentes, em reacção contra a corrente paralela que se projecta no positivismo científico de uma visão mais intelectual e, até certo ponto, mais optimista do mundo e do futuro.

Entretanto, o problema da figuração comporta, desde logo, uma dualidade de noções: a figuração pressupõe naturalmente duas faces contrapostas — verso e o reverso. Na medida em que qualquer conceito ou categoria teórica se objectifica numa determinada entidade subjectiva, i.e., na medida em que aquela se deixa prefigurar, imediatamente compreende a sua dualidade em antítese. Assim, a figura feminina pode representar, por um lado, a concepção de 'Amor', mas,

³⁷ Na análise de um fragmento de Parménides (VIII. 34-41), Heidegger torna explícito o sentido grego de *Destino*: «/Pardenides/ nenent die $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ die Zuteilung, die gewährend verteilt und so die Zwiespalt entfaltet. (...) Sie ist die in sich gesammelte und also entfaltende Schickung des Anwesens als Anwesen von Anwesendem. $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ ist das Geschick des 'Seins' im Sinne des $\xi\omicron\nu$. «Moira», *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen, Pfullingen, 1954, pp. 251-2. Entenda-se, pois, a noção de *Medida* (do *Ser* ontológico do 'humano') enquanto *Destino* (*Moira*): a 'medida' do verdadeiramente humano define-se no seu limite máximo, na morte (enquanto 'Amor', necessariamente); o 'amor-morte', que é a Medida do 'eu', revela-se no modo de cumprir (assumindo integralmente) esse destino de ser mortal: ser presença porque fundamentalmente presente.

³⁸ Na seqüência da teoria fichteana do 'Eu' absoluto (*der reine Ich*) apresenta-se, já numa elaboração mais consequente, *Die Phänomenologie des Geistes* de Hegel.

por outro lado, somente enquanto este implica, necessariamente, a concepção de 'Ódio'. Paradigmaticamente, na poesia de Rossetti, a dicotomia 'amor/ódio' pode ver-se representada, respectivamente, nas figurações míticas da mulher-anjo divino, por exemplo, em "The Blessed Damozel"³⁹, e da mulher-demónio — 'Lilith' — em "Eden Bower".

Na sequência de sonetos *The House of Life*, porém, é importante, sobretudo, a constatação implícita de que a dicotomia 'amor/ódio', enquanto mitificação tradicional dos dois princípios fundamentais do dinamismo existencial (o princípio passivo do Bem e o princípio activo do Mal)⁴⁰, é uma concepção um tanto falaciosa da realidade ontológica que subjaz a toda a existência. Com efeito, a dicotomia isola numa bipolaridade um factor necessariamente sintético: *Fate*, a partir da significação grega de *Moira*: μοιρα.

Mutabilidade — Change — assume-se como o eixo primordial que articula dialecticamente (em *Fate*) os dois polos fictícios da dicotomia 'amor/ódio'. Atente-se, por exemplo, à possibilidade de diálogo entre dois sonetos de *The House of Life*, "Body's Beauty" (lxxviii) e "The Landmark" (lxvii), na medida em que neles pode ver-se projectado o processo de mutabilidade desencadeado no ciclo da vida humana. Ao ideal de 'Amor', dentro do qual se compreende o paradigma existencial e moral de 'Inocência', corresponde uma primeira estação da vida de cada homem, sob a designação genérica de 'juventude': reúne em si as significações de 'nascimento', 'despertar para o mundo'. A partir deste enquadramento sucedem-se, em devir natural, questões igualmente de natureza fisiológico-existencial e moral como a da sexualidade e, por implicação necessária, a questão da sedução física, intimamente relacionada com uma consciência ontoló-

³⁹ Atente-se, por curiosidade, na semelhança de imagens que se deixa perceber no confronto do texto de «The Blessed Damozel» com um passo bíblico do *Apocalipse*: «A great and wondrous sign appeared in heaven; a woman clothed in the sun, with the moon under her feet and a crown of twelve stars on her head.», *The Holy Bible* (New International Version), Lutterworth, The Guideons International in the British Isles, 1984, *Revelation*, 12.1., p. 1293. «The Blessed Damozel»: «The blessed Damozel leaned out/ From the gold bar of Heaven;/ Her eyes were deeper than the depth/ Of waters stilled at even;/ She had three lilies in her hand,/ And the stars in her hair were seven.» (est. i).

⁴⁰ Cf. BÖHME, Jacob — *Signatura Rerum*, Cambridge, London, James Clark, 1969; SWEDENBORG, Emanuel — *The Doctrine of the New Jerusalem Concerning the Sacred Scripture*, London, The Swedenborg Society, 1954.

MEMÓRIA DE UM POEMA

gica de culpa, em profusão com sentimentos de remorso e arrependimento (não inteiramente convictos) que fazem o 'eu' ansiar pela possibilidade de redenção através do retrocesso, em retrospectiva, até ao ponto determinado do seu caminho, o espaço mítico da Origem, em que teve lugar o momento da falta: *the turning point — the landmark*:

“Body’s Beauty” —

Lo! as that youth’s eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
(12-13)

“The Landmark” —

Was *that* the landmark? (1)

“Body’s Beauty” —

An round his heart one strangling golden hair. (14)

“The Landmark” —

— I had thought
The stations of my course should rise unsought,
As altar-stone or ensigned citadel. (6-8)

“Body’s Beauty” —

for where
Is he not found, o Liliith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? (9-11)

“The Landmark” —

But lo! the path is missed, I must go back,
And thirst to drink when next I reach the spring
Which once I stained (9-11)

“Body’s Beauty” —

And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold. (5-8)

“The Landmark” —

Yet though no light be left nor bird now sing
As here I turn, I’il thank God, hastening,
That the same goal is still on the same track. (12-14)

“Sister Helen” é precisamente a condensação dramática, em forma de balada, da dialéctica existencial entre as antítese de Amor e Ódio, em torno do factor da ‘mutabilidade’ inerente a todos os

seres ontologicamente reais. Tal como a figura de 'Lilith', pode ler-se em "Sister Helen" o mito da vingança, traduzido nos seus termos mais primitivos, psicologicamente primários, visto emergirem do instinto vital da sexualidade que, em última análise, é o instinto de sobrevivência da espécie, via reprodução; o mesmo instinto, aliás, que se manifesta individualmente no sentido de auto-realização e consequente aceitação e integração do 'eu' na plenitude do sistema existencial. O motivo da agressividade feminina é um tema relevante, e da particular simpatia em Rossetti ⁴¹, na medida em que, através dele, ousa reagir-se contra as convenções da moral vitoriana quanto ao ideal da figura feminina.

Todavia, em "Sister Helen", a mulher que se vinga, porque traída e abandonada na sua honra, torna-se especialmente nítida a síntese dialéctica 'amor/ódio', princípios de passividade ⁴² e dinamismo ⁴³, respectivamente. A força activa, destruidora, da vingança de Helen sobre o amante, é uma consequência directa da sua situação anterior de vítima, passiva ao golpe moral e psicológico infligido pelo próprio amante. Ainda dentro dos cânones morais vitorianos, o problema da sexualidade humana é, pois, abordado como agente de completa destruição, não só em termos individuais, mas também sociais e civilizacionais; a vingança, já em si, constitui um factor primário de reacção psicológica. Em "Sister Helen", porém, este factor da vingança comporta uma agravante: o meio pelo qual ela se exerce aponta para o recurso às forças sobrenaturais demoníacas da magia negra:

"Why did you melt your waxen man,
Sister Helen?
Today is the third since you began." (1-2)

⁴¹ *Letters*, II., pp. 746-7; 770.

⁴² Nesta perspectiva de passividade, associada à figura social da mulher, apontem-se os poemas «Jenny» (*Poems*, 1970) e «Found» (*Poems on Pictures*), este último baseado no óleo do mesmo nome, aliás inacabado.

⁴³ As figuras de 'Lilith', 'Circe', 'Venus Verticordia', 'Pandora', bem como todas as prefigurações de sereias e feiticeiras, recorrentes ao longo da obra rossettiana, devem encarar-se como ilustrativas do princípio existencial dinâmico, associado directamente com o conceito de Mal, mais num sentido transmoral do que moral.

MEMÓRIA DE UM POEMA

Embora o fim último de todo este procedimento se reflecta numa total perda do sentido da vida e de qualquer possibilidade de realização e felicidade humanas, em virtude da inevitável rendição da alma culpada aos poderes satânicos, numa consequente condenação à pena eterna, o facto é que se trata de uma verdadeira representação, no texto da balada, num discurso lírico-dramático, da épica do mundo. É precisamente nesta ‘epopeia’ do mundo que a história de homens e mulheres reais se desenrola em *continuum* ininterrupto.

‘Ah! what white thing at the door has cross’d,

Sister Helen?

Ah! what is this that sighs in the frost?’

‘A soul that’s lost as mine is lost,

Little Brother!’

(*O Mother, Mary Mother,*

Lost, lost, all lost, between Hell and Heaven!)

Não se está perante uma abstracção inumana da figura da mulher, enquanto agente destruidor, afinal, da espécie que lhe compete mais directamente reproduzir e multiplicar: Helen é a subjectivização poética de uma verdade psicológico-existencial tipicamente vitoriana, ainda que reagindo contra determinados dos seus parâmetros. Assim, a questão da sexualidade, no seu aspecto da vingança mais primária e instintiva, simultaneamente, a mais imoral e ilícita, é encarada frontal e explicitamente, a despeito do *taboo*, atrás do qual convencionalmente se ocultava. Desnuda-se, efectivamente, o semblante desse mesmo *taboo*, de tal modo que, o problema ‘sexo’ aparece perspectivado enquanto representação do ponto de vista de um sujeito dominado por um estado anímico de terror existencial, face à incondicionalidade de forças elementares ocultas, que transcendem e agridem os limites do seu próprio ‘eu’.

Mais uma vez emerge implícita a dúvida quanto ao valor de todo o sistema moral e social que define este ‘eu’, como consciência civilizacional, e lhe obnubila, assim, o acesso a uma natureza primitiva (Φύσις), no fundamento de todas as existências; logicamente, estas devem ser consideradas no seu carácter intransitivo de signos puramente inominados, princípios vitais, simplesmente, determinados

na sua mutabilidade (ou mocionalidade, qualidade cinética) pela dinâmica do *instinto* e do *desejo* ⁴⁴.

A cena familiar que reflecte o diálogo entre dois irmãos, a irmã mais velha, Helen, e o irmão criança, permite, então, encarar-se *Helen* sobretudo como signo verbal, objectivamente real e concreto, como figura de um discurso poético, na re-presentação do signo 'mulher-traída e vingativa' do mundo referencial. *Helen* não se projecta unicamente como símbolo de um tema específico da experiência humana: seria atribuir-lhe meramente a qualidade de reflexão mimética de um valor geral, abstracto e apenas pertensamente humano. *Helen* é essencialmente um signo-símbolo que faz re-representar em si, na sua qualidade de figura de um discurso poético-verbal, uma identidade humana objectivamente real; propõe-se, pois, como a sua verdade textual: *poética*.

⁴⁴ Cf. Schopenhauer, p.ex. em *Aphorismen zur Lebensweisheit*: «Es gibt etwas Weiseres in uns, als der Kopf ist. Wir handeln nämlich bei den großen Zügen, den Hauptschritten unseres Lebenslaufes, nicht sowohl nach deutlicher Erkenntnis des Rechten als nach einem inneren Impuls, man möchte sagen: Instinkt, der aus dem tiefsten Grunde unsers Wesens kommt, und bemäkeln nachher unser Tun nach deutlichen, aber auch dürftigen erworbenen ja erborgten Begriffen, nach allgemeinen Regeln, fremden Beispielen u.s.w. (...). Vielleicht steht jener innere Impuls unter uns unbewußter Leitung prophetischer, beim Erwachen vergessener Träume, die ebendadurch unserm Leben die Gleichmäßigkeit des Tones und die dramatische Einheit erteilen, die das so oft schwankende und irrende, so leicht ungestimmte Gehirnbewusstsein ihm zu geben nicht vermöchte (...). Nach *abstrakten Grundsätzen* handeln ist schwer (...); auch sind sie oft nicht ausreichend. Hingegen hat jeder gewisse *angeborene konkrete Grundsätze*, die ihm in Blut und Saft stecken, indem sie das Resultat alles Denkens, Fühlens und Wollens sind.», *Parerga und Paralipomena; Sämtliche Werke*, Wolfgang Freiherr v. Löheisen (Hgb.), 5 Bde, Stuttgart, Frankfurt-a.-Main, Cotta-Insel, 1960-5, 4. Bd., pp. 559-60. Por sua vez, em *Die Fröhliche Wissenschaft*, p.ex., Nietzsche explicita do seguinte modo a noção de *instinto* ligada ao acto de conhecimento do sujeito: «Wir, denen nur die letzten Versöhnungsszenen und Schluss-Abrechnungen dieses langen Prozesses /des Erkenntnisses/ zum Bewusstsein kommen, meinen demnach, *intelligere* sei etwas Versöhnliches, Gerechtes, Gutes, etwas wesentlich den Trieben Entgegengesetztes; während es nur ein *gewisses Verhalten der Triebe zueinander ist.*», «Was heisst erkennen?» — 333: *Werke, ibid.*, II. p. 193. Uma outra perspectiva sobre o *instinto*, agora sob a forma epigramática, aparece em *Jenseits von Gut und Böse*: «83: *Der Instinkt* — Wenn das Haus brennt, vergisst man sogar das Mitagessen. — Ja: aber man holt es aber auf der Asche nach.»; lê-se adiante acerca do *desejo*: «175: Man liebt zuletzt seine Begierde, und nicht das Begehrte.», *Werke*, II., pp. 628; 640.

MEMÓRIA DE UM POEMA

Neste sentido, torna-se de particular relevância o modo discursivo de representação do signo-símbolo em *Helen*, levado a efeito ao longo do texto.

A dramaticidade lírica peculiar nesta balada apresenta-se, curiosamente, tanto numa característica cinética como pictórica da sequência de imagens que prefiguram Helen e deixam perspectivar o teor da sua acção de vingança. Sob um ponto de vista cinético ou mocional, sobressai a métrica e o ritmo subsequente da balada, tal como a interacção destes dois factores se pode depreender da estrutura e do encadeamento estróficos. O ritual mágico subjacente a toda a acção de vingança de Helen obedece, necessariamente, ao simbolismo das correspondências e homologias, preconizado pela tradição de uma filosofia natural, entre elementos macro e microscósmicos⁴⁵. Nesta ordem de ideias, alcança especial preponderância o factor da regularidade numérica associado ao do paralelismo de estruturas definidas. O ritual, em si, implica sobretudo um acto de repetição intencional, em que o simbolismo dos objectos utilizados só se torna eficaz, na medida em que estes são tomados como *signos* activos, agentes verdadeiros, de uma acção intencionada, e não meramente seus reflexos passivos.

Assim, cada estrofe compõe-se regularmente em três versos, aliás, de acordo com a simbologia tradicional associada à trindade, enquanto prefiguração de uma unidade complexa, porém, absoluta na sua completude. Paralelamente, verifica-se uma estrutura métrica e rítmica igualmente regular ao longo de todo o texto: os dois primeiros versos assumem o diálogo entre Helen e o irmão, o terceiro, em itálicos entre parânteses, constitui o refrão. Os três vocativos — *Sister Helen, Little Brother, O Mother, Mary Mother* — respectivos aos três versos de cada estrofe, apresentam-se destacados, em termos de mancha tipográfica, na estrutura do poema, uma vez que surgem, não na continuidade linear de cada um dos versos, mas nas suas entrelinhas. A razão para este posicionamento parece ser de ordem funcional, na medida em que aponta para um modo de dicção-interpretação, fulcral para a semântica do texto da balada; de resto, trata-se de um discurso que se propõe constituir-se num texto lírico-dramático. A ênfase devida aos vocativos dos dois primeiros versos identifica

⁴⁵ Cf. p.ex., AGRIPA, H. C. — *La Philosophie Occulte*, Paris, Villain et Belhomme, 1973; tb. BÖHME, J. — *Op. cit.*, *ibid.*

as falas respectivas dos dois protagonistas, o irmão que questiona, a irmã, Helen, que responde. O refrão apresenta-se como uma extensão da fala de Helen, naquilo que constituiria a expressão discursiva do seu fluxo de consciência, numa contínua auto-recriminação pelo acto preconizado; o vocativo — *O Mother, Mary Mother* — é o indício deste questionamento moral do sujeito, expresso em termos religiosos, dirigido à figura da Virgem, dentro dos cânones de uma cultura ocidental cristã. Sobretudo, afinal, trata-se realmente da dramatização de um ‘eu’ lírico que se introspecta, no momento em que se faz projectar na figura da entidade divina, como duplo de si: o duplo é, literalmente, aquele que actua no papel do protagonista, nas cenas em que o actor efectivo não possui as devidas aptidões para desempenhar. Consequentemente, a figura divina da Virgem, em vocativo, é um duplo do ‘eu’ de Helen, pois apresenta-se como a sua possibilidade de auto-análise, confronto e eventual absolvição, na medida em que surge evocada como *memória* do princípio ético que define o valor de *Bem* por oposição a *Mal*, apontando, então, para o ideal de equilíbrio e medida universais, inscrito na significação de *Moira: Fate* ou “The House of Life”.

O aspecto do *lírico*, como traço dominante da poesia de D. G. Rossetti, revela-se, então, claramente, neste posicionamento constante do ‘eu’ em qualquer das suas possíveis prefigurações no enunciado do texto, num movimento psicológico-existencial de introspecção, que é o de auto-recolhimento e retorno à ‘memória’ do *poema* ontologicamente real: o *poema* que deixa projectar-se no *mito* (μῦθος) de uma origem do Ser, numa base epistemológica kantiana, como a *posição* ⁴⁶ fundamental.

O confronto de “Body’s Beauty” e “The Landmark” é paradigmático deste carácter *lírico* da memória em *The House of Life: a sonnet sequence*. Em *Poems on Pictures*, a memória do referente pictórico corresponde, efectivamente, ao modo particular da sua enunciação no discurso do poema; daí os diferentes tipos de discurso

⁴⁶ Em *Kritik der Reinen Vernunft*, 4. Abscht. «Von der Unmöglichkeit eines ontologischen Beweises», Kant enuncia a tese do Ser enquanto *posição*: «Sein ist offenbar kein reales Prädikat, d.h., ein Begriff von irgend etwas, was zu dem Begriffe eines Dinges hinzukommen könnte. Es ist bloß die Position eines Dingen oder gewisser Bestimmungen an sich selbst.», *Kants Gesammelte Schriften*, Königlich Preussischen Ak. der Wissenschaften (Hgb.), 16 Bd. (in Progress), Berlin, 1910-67, III. Bb., pp. 401 ss.

lírico, de acordo com o teor da percepção subjectiva que o momento 'simbólico' do 'sonho' poético deixa imaginar, ou seja, constituir, fazer re-representar em imagem. Recordem-se, apenas, os tipos de discurso e, implicitamente, os modos de enunciação respectivos, de quatro sonetos: "For *Our Lady of the Rocks*", "For *An Allegorical Dance of Women*", "*Mary Magdalene*" e "*The Day-Dream*".

No primeiro soneto, à semelhança do que acontece no refrão de "Sister Helen", evidencia-se uma espécie de dramatização do monólogo do 'eu' consigo próprio, projectado na figura de uma segunda pessoa divinizada, a qual simula interrogar: a Mãe. No segundo caso, trata-se de um 'eu' que se questiona existencialmente tendo como pretexto (na medida em que deixa reflectir-se nele imaginativamente) a terceira pessoa de um 'ele' que vê representado na imagem do quadro de Mantegna, *An Allegorical Dance of Women*.

Em "Sister Helen", o mesmo tipo de articulação de uma primeira com uma terceira pessoa pode encontrar-se implícito, não só no relacionamento de Helen, enquanto primeira pessoa da acção, com Keith of Ewern, o amante, mas também no relacionamento de Helen, primeira pessoa da acção, com o irmão. Neste sentido, a personagem do irmão funciona como a terceira pessoa prefigurativa da memória de uma consciência intransitiva de *Bem, Graça e Inocência*, tal como ela surge evocada no refrão. Curiosamente, a articulação da primeira e da terceira pessoa subjaz, fundamentalmente, no relacionamento da primeira pessoa do poeta em Rossetti com a terceira pessoa em que se constitui referencialmente a diegese épica da balada em torno de Helen. Por outras palavras, o relacionamento do 'eu'-poeta em Rossetti e do 'ela' em "Sister Helen" consiste, precisamente, no modo lírico como o tema da vingança, no motivo da mulher atraída, é abordado particularmente no texto da balada.

Em "*Mary Magdalene*", tal como se torna explícito em "Sister Helen", o diálogo directo entre as figuras de Madalena e do antigo amante é o modo particular de enunciação e re-presentação da cena presentificada no quadro a nankim do próprio Rossetti: *Mary Magdalene at the Door of Simon, the Pharisee*. Corresponde, assim, ao modo subjectivo, particular, de percepção desse mesmo referente, que se expressa num tipo de discurso lírico-dramático, aquele que selecciona e evidencia um aspecto determinado da épica que perfaz a lenda bíblica de *Madalena, a mulher adúltera*.

Por último, “*The Day-Dream*” corresponde a um modo descritivo de enunciação, em que o ‘eu’ não se faz representar explicitamente no seu auto-questionamento introspectivo, mas evoca a terceira pessoa do referente pictórico, que se lhe propõe à observação, enquanto metonímia do ideal mítico do *poético*: a beleza e placitude da figura feminina e do seu enquadramento ambienal (espaço e atmosfera simbólico-psicológica) são signos-símbolos, objectivizações de uma memória lírica. Em “*Sister Helen*”, este paralelismo não é directamente evidente, mas encontra-se patente no modo como o discurso do texto *descreve*⁴⁷ os vários momentos da acção. É este, de facto, o seu modo de permitir a visualização destes mesmos momentos e com eles, por inerência, também a visualização das próprias personagens. A *descrição* revela-se, então, como um modo discursivo de ‘imaginar’.

Retome-se, neste ponto, a questão da dramaticidade lírica de “*Sister Helen*”, na sua qualidade cinética e pictória. Ainda sob ponto de vista cinético, no qual se inscreve a simbólica ritualística da estruturação estrófica, nos termos já focados, compete agora evidenciar a pertinência do ritmo na sequência discursiva dos respectivos versos. A regularidade dos pentâmetros jâmbicos, um esquema de rimas interpoladas, femininas, i.e., com terminação átona, obedece, pois, à cadência natural: aquela que se encontra implícita, não só no ritual mágico que caracteriza a acção de vingança de Helen e serve de pretexto ao diálogo desta com o irmão, mas também a cadência implícita no ritual subjacente a uma movimentação cósmica *fatídica*, incumbida de repor uma ordem e harmonias naturais, segundo as leis gerais e imanentes da necessidade, tal como a filosofia socrático-platónica, bem como a aristotélica a definem⁴⁸.

Ainda numa análise do ritmo da balada, verifica-se que, por vezes, a cadência jâmbica aparece intercalada por versos anapésticos,

⁴⁷ Não pode falar-se propriamente em narração em «*Sister Helen*», uma balada, uma vez que o papel tradicionalmente narrativo de um discurso de natureza épica é transferido para o modo de enunciação dramático do discurso em questão.

⁴⁸ Cf., p.ex., a alusão efectuada por Platão ao mito grego de ‘Er’, no *Livro X de A República*; por seu turno, Aristóteles, na *Poética*, explicita concretamente estas noções de Necessidade e Verosimilhança, directamente aplicadas à teoria da tragédia ou, num sentido mais lato, à verdadeira obra poética (§ IX).

MEMÓRIA DE UM POEMA

resultando, pois, numa maior subdivisão do tempo, perfazendo um efeito de aceleração momentânea da cadência dominante. Atente-se, sobretudo, nos segundos versos de cada estrofe, respectivos às falas da criança, o irmão de Helen. Com efeito, o acelerar da dicção, que esta interferência anapéstica propõe à rítmica jâmbica, revela da personagem a sua não total aderência ao procedimento da irmã, por incompreensão inocente ou, apenas, numa percepção vaga e intuitiva do facto; daí resulta o seu descomprometimento e exclusão relativos do ritmo cósmico prevalecente que irá determinar, necessariamente, a evolução trágica dos acontecimentos no sentido da morte. E morte, não só da vítima, Keith of Ewern (est. 36), mas, essencialmente, do agente vitimador, Helen (est. final).

Nesta ordem de ideias, não é acidental a expressão lírico-dramática que define a caracterização das personagens, a sua presentificação em movimento e imagem, constituindo-se, assim, a sua verdadeira significação (de *signo*) no texto. Diz-se uma significação verdadeiramente poética, ou seja, de acordo com a necessidade e verosimilhança do próprio poema. Cada personagem, como protagonista de uma determinada acção, define-se imediatamente por um som: em termos físicos, o som produz-se do movimento vibratório normal de partículas materiais no espaço não vácuo. Deste modo, o som, que presentifica de imediato as várias personagens, é o da voz respectiva a cada uma das falas de Helen e do irmão em diálogo, através das perguntas deste e das respostas daquela. É nesta dialéctica que vem a saber-se da agonia de Keith of Ewern, traduzida pelas significações de ‘choro’, ‘clamores’, ‘chamamentos’, i.e., evocativas de percussões sonoras:

But he has not ceased to *cry* today (est. 16)

But he *calls* for ever your name (est. 18)

Oh he says that Keith of Ewern's *cry* (est. 21)

He *calls* your name in an agony (est. 24)

Oh his son still *cries*, if you forgive (est. 27)

(subls. meus)

⁴⁹ É significativo o facto de Rossetti ter produzido um estudo, *Sister Helen* (carvão e tinta castanha recobrando a figura de Helen), tendo como referente esta balada. Data de 1870 e o título aparece inscrito no próprio espaço da cena desenhada, ao fundo à direita.

Sob o ponto de vista imagético e, como tal, pictórico ⁴⁹, o espaço onde se movimentam e posicionam as figuras é fundamentalmente de natureza elementar, deixando que nele se reflecta o drama existencial do ser humano que age em função de um instinto vital primário e não consegue dominar as forças dessa natureza original (Φύσις) nela imanente, todavia, para ele conscientemente desconhecida. Tanto a acção mágica da vingança, como a subsequente auto-reflexão recriminatória do acto, constituem o desejo ontológico de um sujeito em busca introspectiva da memória de si, enquanto signo elementar, simultaneamente sujeito e objecto de um sistema existencial de valores inominados e intransitivos. Esse signo traduz-se no *Poema*, enquanto síntese das significações de μῦθος e Λόγος.

Assim, determinam o espaço e as personagens, como influências neles actuantes, forças elementares macrocósmicas de ressonância mágica: a lua, o vento, o gelo (elemento do frio), o fogo:

The moon flies face to face with me (est. 7)
 Her hood falls back, and the *moon* shines fair (est. 31)
 She lifts her lips and gasps on the *moon* (est. 34)
 But his words are drowned in the *wind's* course (est. 20)
 With the loud *wind's* wail her sobs are wed (est. 33)
 On the *wind* is sad in the iron *chill* (est. 40)
Fire at the heart, between Hell and Heaven! (est. 18)
Fire shall forgive me as I forgive (est. 27)
 And the *flames* are winning up apace (est. 41)
 (subls. meus, except. est. 18, em itálicos no texto original)

Significativamente, o cromatismo das imagens articula-se numa recorrência de três cores fundamentais: o branco (ou claro), o preto (ou escuro) e o vermelho. Ao simbolismo mágico do número três alia-se o simbolismo da luz e da sombra, enquanto os polos opostos que definem a ética dos valores terrenos geracionais, tal como empiricamente a oposição física entre luz e sombra define o posicionamento relativo e a qualidade volúmica e cromática dos objectos existenciais. Por sua vez, o vermelho, ou encarnado, associa-se directamente a 'sangue', signo-símbolo de vida geracional, no movimento 'circulatório' contínuo, inerente às leis naturais da mutabilidade: *Change / Fate*.

Ao longo do texto, o nome da vítima, Keith, aparece em mais três figuras distintas — K. of Eastholm (est. 11), K. of Westholm

MEMÓRIA DE UM POEMA

(est. 19) e K. of Keith (est. 25); todavia, o denominador comum da cor branca serve-lhes de emblema:

white mane on the blast (est. 11)
white plume on the blast (est. 19)
white hair on the blast (est. 25)
(subls. meus)

A noiva de Keith of Ewern caracteriza-se igualmente pelo contraste branco/negro que a define psicológica e moralmente no luto também de uma indumentária: “A lady’s here, by a *dark* steed brought (...) / So *darkly* clad, I saw her not” (est. 30; subls. meus). Um pouco adiante, a oposição cromática articula-se numa ordem de mutação inevitável de um estado anímico de felicidade e alegria, que se traduz num reflexo de brilho de rubro e ouro, para um estado de esvaimento vital, em virtude do sofrimento:

Pale, pale her cheeks, that in pride did *glow* (est. 32)
And her *moonlit* hair gleams *white* in its flow
(...)
Woe-withered gold, between (... Hell and Heaven) (est. 35)
(subls. meus, except. vv. refrão, em itálicos no texto)

Essencialmente, em “Sister Helen”, o efeito final é nitidamente pictórico: o discurso poético é, acima de tudo, um discurso de re-representação em imagens cénicas, visuais, de uma determinada experiência subjectiva que o momento da leitura naturalmente percepção. É no espaço escuro da noite que se projectam centralmente as figuras de Helen e do irmão, em diálogo: a própria qualidade dramática do discurso do texto, dirigindo intencionalmente a atenção do leitor (espectador virtual) para as duas personagens em causa, pode encarar-se como um factor de luminosidade psicológica, na medida em que deixa perceber, por analogia metonímica, Helen e o irmão como actores principais em palco: sobre eles incidem, por conseguinte, os focos mais intensos, de acordo com a retórica de efeitos de uma realização teatral. No mesmo espaço escuro da noite, emergem brancas as figuras da noiva e dos três homens de nome Keith. No espaço da noite, divisa-se o branco da cera do objecto de magia negra de Helen: a prefiguração da vítima que, entretanto, se esvai

no rubro da sua vitalidade: sangue e fogo transformam-se no branco etéreo de algo que se volatiliza e se perde no vácuo:

Shines through the thinned *wax red as blood!* (est. 5)

‘See, see, the *wax* has dropped from its place,

Sister Helen!

And the *flames* are winning up apace!’

‘Yet here they *burn* but for a space (...)’ (est. 41)

‘Ah! what *white* thing at the door has cross’d,

Sister Helen?

(...)

‘A *soul that’s lost* as mine is lost (...)’ (est. 42)

(subl. meus)

É precisamente neste sentido que “Sister Helen” se propõe como ‘apontamento’, aquilo que se presentifica como *re-presentação*, metáfora de síntese, de algo que, em Rossetti, o poeta-pintor, se lê como memória lírica do signo *poema*. O *poema* em Rossetti é o elemento fundamental daquilo que subjectivamente se intui como o verdadeiramente real da existência de todas as coisas empiricamente percebidas; nesse sentido, o *poema* é o signo que a memória lírica, num movimento de introspecção psico-ontológica, procura reconhecer e fazer representar em imagem de uma determinada linguagem: a linguagem da *Arte*.

Arte é o valor sintético das coordenadas humanas e divinas, numa tentativa de superação, ainda romântica, de uma crise epistemológica já moderna: a crise consequente da morte da metafísica humanista ocidental que Schopenhauer e Nietzsche anunciam. A noção de equilíbrio entre a transitividade geracional e a intransitividade ontológica do Ser assume-se na qualidade sígnico-simbólica dos textos rossettianos, tal como este trabalho tentou evidenciar. Contudo, verificou-se igualmente que essa qualidade sígnico-simbólica dos textos poéticos é mais presentida subconscientemente, do que conscientemente intencionada, por parte do próprio artista.

Esta faceta da arte pré-rafaelita, tal como ela se faz representar em D. G. Rossetti, funciona, efectivamente, como propulsão das correntes simbolistas e esteticistas de expressão inglesa nos finais do século XIX, especialmente em Pater, Wilde e Yeats, não permitindo a sobrevalorização errónea da influência francesa de um Mallarmé (e, E. A. Poe, via tradução), de um Flaubert e de um

Villiers de l'Isle Adam, por exemplo, na evolução das letras europeias, demarcado, assim, o tipo de mutação que caracterizará o século XX, por oposição ao precedente.

Implícita ao valor 'simbólico', atribuído explicitamente no momento poético-lírico da visão-'sonho' (cf. III. Cap.), está a concepção pré-rafaelita, ruskiana, mais exactamente, de fidelidade à verdade do 'natural'. Em Rossetti, à fidelidade verista e minuciosa ao objecto do real sensível, i.e., tendo como ponto de partida a observação subjectiva dos referentes empíricos, funde-se com a concepção de perspectiva do real, de acordo com uma percepção, simultaneamente sensorial e intelectual-intuitiva (o chamado *inner standing point*, na própria expressão do artista), desse mesmo real, constituindo-o, assim, em verdadeira imagem poética.

A imagem poética em Rossetti, necessariamente, como signo pictórico, assume-se particularmente na arquetipização da figura feminina, sinédoque do ideal neoplatónico de 'Amor', bem como da natureza humana, na duplicidade dialéctica imanente na questão da sexualidade respectiva: simultaneamente, um valor físico e moral. Elizabeth Siddal e Jane Morris são as duas mulheres que determinam, efectivamente, a vida do homem e do artista Dante Gabriel Rossetti. O aspecto *lírico* da sua produção artística revela-se, pois, mais como expressão de um condicionalismo interior, claustrofóbico, e é apenas implicitamente que pode aludir-se ao seu real comprometimento crítico com uma circunstância exterior sócio-política e económica.

Sobressai, neste contexto, um pendor que marca determinante-mente a totalidade da obra poética de Rossetti: um pendor directamente explícito no carácter da sua produção inicial, pressentido como fundamento essencial ao longo da sua carreira posterior até final. Trata-se, com efeito, do traço medievalista das lendas góticas e do ideal de amor cavaleiresco: o amor que se lê na poesia dos primeiros poetas italianos⁵⁰ e em 'Beatrice' de Dante⁵¹. Estes são, de facto, memórias do poema de uma origem, de uma 'nacionalidade', de um 'eu', de uma existência. Mais uma vez está em causa a memória da origem

⁵⁰ Efectivamente, não é inconsequente, na perspectiva rossettiana de arte, poesia, poema, o facto de este autor se ter dedicado à tradução de poetas italianos medievais, dos sécs. XIII, XIII, XIV, como oportunamente foi referido, na I. parte deste ensaio.

⁵¹ De igual modo, a tradução de *Vita Nuova* de Dante constitui um ponto de referência imprescindível na carreira de Rossetti, poeta e pintor,

FILOMENA DE VASCONCELOS

de uma transitividade-intransitiva, a do *signo*, no seu *desejo* incondicional de des-cobrir-se, des-ocultar-se.

These chivalric Froissartian themes are quite a passion of mine.

As palavras são uma auto-confissão de Rossetti, numa carta a Charles Eliot Norton de Harvard, a propósito da concepção e realização da tela *Before the Battle*⁵². A respeito das prefigurações de medievalismo, característico da poética *lírica* de Rossetti, pode ler-se no diário de Ford Madox Brow⁵³:

They form an admirable picture of the world of our fathers with its chief characteristics — religion, chivalry and love. His forte, and he seems to have found it out, is to be a lyrical painter and poet, and certainly a glorious one.

“Sister Helen”, o ‘apontamento’ como metáfora da memória do *poema* em Rossetti, reflecte em si a mulher verdadeiramente humana, amor e ódio, em simultâneo, animada pelo instinto primário vital que a dirige fatalmente para o recurso às forças elementares ocultas que lhe são, afinal, naturalmente imanentes, mas cujo domínio consciente lhe escapa, no seu desejo, tão absurdo como necessário, de destruição e regeneração. No fundo, Helen é a figura de um ‘eu’ impelido pelo ‘desejo’ tragicamente natural de auto-reconhecimento e auto-dignificação: o ‘desejo’ desse mesmo ‘eu’ de reencontro, na plena identidade de si próprio, como algo que intui como o *poema* de uma existência.

‘In all that his soul sees, there am I,
Little Brother!’
(*O Mother, Mary Mother,*
The soul’s one sight, between Hell and Heaven!)
“Sister Helen” (est. 16)

Filomena Maria Aguiar de Vasconcelos

⁵² *Letters*, I., p. 336.

⁵³ BROWN, Ford Madox — *Some Letters, followed by a Diary*, London, Farnborough, Hents, 1971, p. 147.