

ROSSETTI, LEONARDO E A VIRGEM, OU AS SUBTILEZAS DO TROQUEU

Mário Avelar

Ao longo das páginas seguintes proponho uma reflexão em torno do conceito de *ekphrasis*, focalizando a especificidade dos meios em diálogo, poesia e pintura. Tomarei como instrumento desta reflexão um soneto de Dante Gabriel Rossetti, “For ‘Our Lady of the Rocks’, by Leonardo da Vinci, inserido na sequência ekphrástica “Sonnets for Pictures and other sonnets”, do seu volume *Poems* (1870).

Antes de evoluir no sentido da leitura deste diálogo, importa esclarecer alguns pressupostos da estratégia de enunciação em análise. Para tal, convoco o exemplo de um poeta português, Jorge de Sena, que, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, é

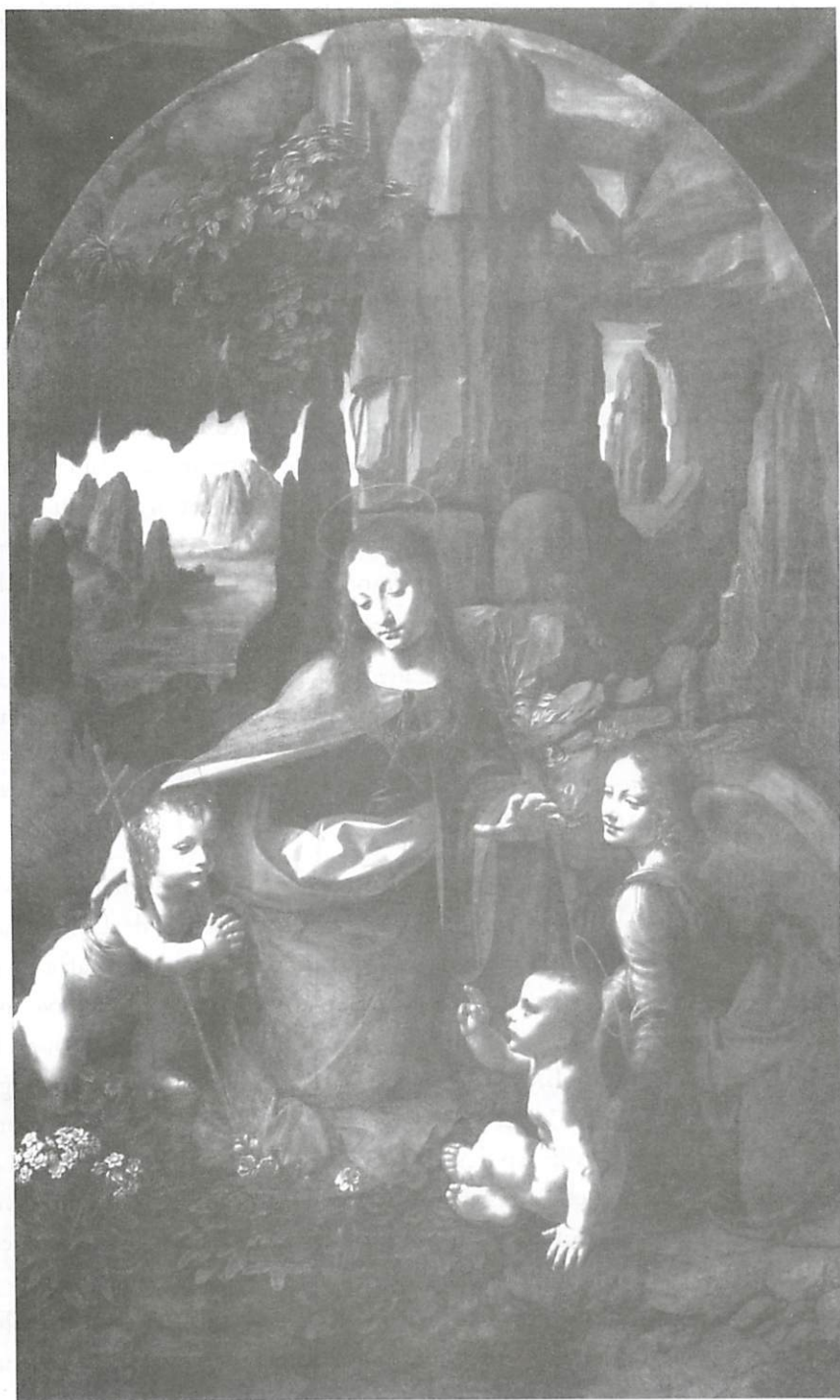
... responsável, nos anos 60, por uma mudança qualitativa na nossa poesia ao publicar *Metamorfoses*. Aí erguera a uma prática nossa a possibilidade de ultrapassagem do lirismo objectivo da heteronímia pessoana, propondo uma sequência de descrições de objectos artísticos. Essas descrições erguiam-se como uma proposta lírica onde a subjectividade procurava equivalentes verbais materiais das representações com que se confrontava. Os ‘correlativos-objectivos’, com que Eliot revigorara a ideia do lirismo subjectivista oitocentista e romântico, transformavam-se aqui em ‘descrições correlativas’...” (MAGALHÃES 1981: 79)

Sena não se limita, porém, a erigir a *ekphrasis* como estratégia central das suas “descrições correlativas.” Um olhar sobre *Metamorfoses* permite desvendar sinuosas formulações de enunciação dentro daquele que poderemos considerar um subgénero. Atente-se numa breve sinopse. A **tradição descritiva**, remontando ao fundador exemplo ekphrástico que é o episódio do escudo de Aquiles, da *Ilíada*, projecta-se em “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya.” A **tradição epigramática** que

no classicismo grego surge ligada à estatuária, antes de se autonomizar como gênero menor, projecta-se no sincretismo analítico de “A Nave de Alcobaça.” A tradição do *topos* do *locus amoenus*, cujas raízes remotas igualmente se encontram em Homero, em particular, na descrição do cenário envolvente da gruta de Calipso, na *Odisseia*, é sabotada na ironia demolidora de “O Balouço.” A tradição de representação de edifícios e dos espaços circundantes, exemplar ainda na *Odisseia*, através da descrição dos jardins e do palácio de Alcino, projecta-se em “A Mesquita de Córdoba”. A tradição da ruína romântica, figurada pela segunda geração romântica inglesa em “Ozymandias”, de Shelley, ecoa em “A Cabecinha Romana de Milreu”. Por fim, ainda no esteio da segunda geração romântica, a tradição de diluição da instância autoral face ao referente, que encontra em “Ode on a Grecian Urn”, de Keats, um exemplo maior, é por Sena recuperada em “Céfalo e Prócris” (AVELAR 2001: 133-140).

Subliminarmente, duas estratégias se insinuam no seio destas diferentes tradições, uma mais abrangente, indissociável do conceito de *mimesis*, e uma mais particular, que pode estar na origem remota da “notional *ekphrasis*”. A estratégia mais abrangente de descrição de um referente radica na concepção de *mimesis* que culmina em Platão, no instante do Livro X, da *República*, em que os poetas são expulsos da cidade. O equívoco que leva Platão a esta marginalização de um discurso poético não é subscrito por Aristóteles, o qual preserva, todavia, o conceito de *mimesis*, à semelhança do que, posteriormente, sucederá em Horácio. Uma diferença de grau deve, todavia, ser registada: (a de negação da possibilidade de desvendar) a verdade, em Platão, dá lugar ao (desejo de representar o) verosímil, em Aristóteles e em Horácio. É ainda este conceito de verosimilhança que está subjacente a um dos maiores equívocos teóricos da tradição poética ocidental. Refiro-me, como é óbvio, à celebrada expressão da *Ars Poetica*, de Horácio, *ut pictura poesis*; um equívoco prolongado pela Retórica medieval e renascentista, contra o qual se erguerá um ensaio a este nível inaugurador da modernidade: *Laocoön*, de Lessing. A estratégia mais particular decorre da recuperação pela memória de um referente perdido; ainda aqui a descrição é essencial, radicanando, todavia, na recriação da memória. De qualquer modo, em ambos os casos a *ekphrasis* surge associada a uma dimensão visual, sendo igualmente expressão de uma capacidade de enunciação através da linguagem (daí a sua utilização pedagógica nas aulas de retórica).

Além de uma estratégia de enunciação (e de aprendizagem do *logos*), esta pode significar também uma estratégia de descentração do sujeito (o “movimento centrífugo”



de que fala Maurice Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*). Refiro-me a uma pedagogia de reflexão individual através de correlativos estéticos e/ou culturais que permite uma expansão de horizontes, o encontro com novos campos do saber e com novos discursos estéticos; assim se poderá combater nos pequenos charcos tanto o provincianismo como um deserto cultural fundado nos *media*. Estamos, portanto, perante uma estratégia de enunciação que se revela fonte de urbanidade e cosmopolitismo. No plano estritamente criativo referir-se-á, por um lado, a *descentração criadora* (ie, o texto/poema confronta-se com outras estratégias de representação, logo, reflecte sobre os seus próprios limites), e, por outro, o entendimento do poema como espaço de reflexão, espaço de inteligência.

Sena introduz esta dimensão na poesia portuguesa com *Metamorfozes* e com *Arte da Música*. Sena é, aliás, singular não só devido a esta inovação mas também devido à sua reflexão enquanto crítico, abrindo os nossos horizontes literários às experiências anglo-saxónicas e, mais especificamente, à tradição especulativa da poesia inglesa. Deste modo, contribui para a promoção de uma postura intelectual que permite superar uma ausência, a

... “de tradições especulativas e culturais na poesia de língua portuguesa;” e esclarecer “a confusa identificação de poesia com lirismo, e deste com apenas abstracções sentimentais...” Segundo ele, a tradição anglo-saxónica permite “especular emocionalmente para além das obras, com a emoção complexa de um espírito culto...” (SENA 1978: 160-161).

Consideremos, em seguida, “A Madona dos Rochedos,” de Leonardo da Vinci, o objecto que serve de impulso para “Our Lady of the Rocks,” de Dante Gabriel Rossetti. O quadro organiza-se a partir de uma estrutura triangular central: a Virgem, o Menino e S. João Baptista. Ao olharmos estes três signos, inevitavelmente convocamos as potencialidades simbólicas de uma tradição evocada por Henri Corneille-Agrippa: “le nombre sacré. ... Trois temps... Troi vertus théologiques, l’espérance, la foi, la charité. Jonas a été trois jours dans le ventre d’un poisson.; le Christ en a été autant dans le sépulcre.” (CORNEILLE-AGRIPPA 1981: 21-22). A interacção espacial entre estes três signos (triângulo) designa a “*proportio divina*,” assim introduzindo a tranquilidade eufórica à qual não é estranha a esperança no futuro. Tal é enfatizado na figura do Cristo e na sequência temporal que S. João Baptista confere ao conjunto: há o insinuar de uma narrativa, de uma cronologia, da qual (*a morte de Cristo por nós*) somos chamados a participar. Por seu turno,

o “chiaroscuro” (luz vs sombras), ao dar ênfase ao colo da Virgem/Fonte de Vida (recorde-se a centralidade acentuada pela mão do Anjo), aos corpos, ao divino, reitera essa euforia. O contraponto desta dimensão surge na luz esbatida no fundo indiciando o mistério do Tempo, da Morte, da Eternidade.

O processo de representação pictórica estrutura-se assim a partir de uma interacção espacial dos signos (perspectiva, profundidade) e da cor (simpatia/conflito/contraste entre as cores).

Coloca-se, então, a seguinte questão: ao transitarmos para a poesia, de que forma pode reproduzir a linguagem verbal estratégias de representação exógenas, como a interacção espacial ou a simpatia/antipatia a nível da cor?

Observemos, em primeiro lugar, o diálogo que o sujeito desencadeia com o referente, e, em segundo lugar, a configuração original que Rossetti executa da espacialidade através do ritmo, do jogo com as tradições e com as convenções a nível do género, enfim, através da linguagem.

A descodificação implica dois níveis de leitura do quadro enquanto signo, os quais constituem, simultaneamente, uma interacção entre ambos: significante (visual e fónico) e significado (semântico). Iniciemo-la por este último nível. Rossetti não reproduz, não recria, para o leitor (transformado em “beholder” como diria Michael Fried) o objecto, o referente. Em contrapartida, o sujeito ignora o leitor e começa por se assumir como “beholder” que dialoga com o objecto através de um dos seus signos privilegiados, a Virgem. Deste modo, o objecto torna-se interlocutor, destinatário da intimidade confessional do sujeito; o poema surge, assim, como um espaço intimista. Na sequência deste diálogo, o leitor é instituído como “beholder”, espectador dessa íntima confissão.

Recordêmo-la:

Mother, is this the darkness of the end,
The Shadow of Death? And is that outer sea
Infinite imminent Eternity?
And does the death-pang by man's seed sustain'd
In Time's each instant cause thy face to bend
Its silent prayer upon the Son, while he
Blesses the dead with his hand silently
To his long day which hours no more offend? (ROSSETTI 1870: 259)

A primeira estância centra-se na percepção que o sujeito tem do tempo (atente-se nas diferentes formulações desta categoria), desencadeada pela dimensão espacial; algo que, apesar de centrado em si, transcende idiossincrasias pessoais. Esclarece Yves Bobbefoy: "The question of space arises because fifteenth-century Italian art found, in perspective, a way of formulating with admirable clarity several metaphysical views of time." (BONNEFOY 1995: 46). Recordemos, em seguida, as palavras de Joaquim Manuel Magalhães a propósito de Sena. Podemos, então dizer que [esta descrição se ergue como] uma proposta lírica onde a subjectividade procurava equivalentes verbais materiais das representações com que se confrontava.

Destaco três aspectos que a subjectividade denuncia: o eixo inter-subjectivo instituído pelo vocativo; a obsessão pelo signo espacialmente distante – a luz do espaço/tempo para além da vida; a dor do quotidiano.

A segunda estância prossegue esta linha de sentido, introduzindo novos vectores; observêmo-los:

Mother of Grace, the pass is difficult,
Keen as these rocks, and the bewildered souls
Throng it like echoes, blindly shuddering through.
Thy name, O Lord, each spirit's voice extols,
Whose peace abides in the dark avenue
Amid the bitterness of things occult. (ROSSETTI 1870: 259)

A transformação, endógena à estrutura do soneto, introduz na segunda estância uma subtileza a nível de sentido: a ênfase na vida enquanto transição – "the pass" – enquanto viagem e conseqüente instante de passagem. O vocativo prossegue o diálogo afectivo da primeira estância; contudo, a perífrase acentua a dependência do sujeito face à Virgem. O derradeiro terceto introduz a nova vertente de esperança: o Verbo é nomeado enfaticamente pela palavra – "Thy name, O Lord." Nas duas estâncias predomina a mesma instância proporcionadora do diálogo e da esperança, a Virgem: "Mother" e "Mother of Grace."

Esta representação do feminino em Rossetti envia para dois níveis possíveis de leitura: os diálogos com a tradição neoplatónica, recorrente nos textos/signos pré-rafaelitas (o universo medieval insere-se neste contexto); as idiossincrasias biográficas constantes nos quadros de Rossetti, através da representação em diferentes esferas de significação de Miss Siddal. Consideremos, a este nível, "Beata Beatrix" [nas palavras de Ford Madox Hueffer, "... a lyric; the setting in a paint of a mood." (HUEFFER

s.d.:129)] ou “Astarte Syriaca” [“The drugged melancholy ... with all their resigned longing and feeling for the lost and unattainable, is obviously close to the facts of Rossetti’s own life, in which the adoration and expression of beauty was the only possible response to the unbeautiful broodings of his own mind.” (HILTON 1979: 185)].

De igual modo, o diálogo com Dante participa de um diálogo mais vasto com a simbologia esotérica, na qual se reconhecem ecos neoplatônicos. Como objecto final surge uma idealização da representação do feminino; algo de reconfortante num percurso em que “the pass is difficult.”

Tendo brevemente enunciado as linhas estruturantes em termos semânticos, observe-se, então, o plano do significante. Importa aqui considerar a cadência do pentâmetro jâmbico e a modelação a nível do troqueu. Estamos, por um lado, perante duas sequências rítmicas (fónicas) a nível do pentâmetro que correspondem a duas “respirações” distintas da frase. Vejamos dois exemplos de frases/versos com estas sequências:

1. Jâmbico:

- ' - ' - ' - ' - ' -

To be or not to be that is the question

2. Troqueu:

' - ' - ' - ' -

Go and catch a falling star

Por outro lado, estamos perante uma tradição definida pelo género: a “spenserian stanza” recorre tradicionalmente a uma “respiração” sustentada pelo jambo. Ora, a sequência rítmica e as eventuais modulações, resultantes de interferência de pés estranhos numa estrutura pré-definida no plano formal, serão facilmente perceptíveis para o inglês (que não para um americano, por exemplo, como Al Pacino com inteligência e humor exemplifica em *Looking for Richard*). As interferências poderão eventualmente sinalizar, para ouvidos mais educados, uma óbvia entropia (como é sabido, um ouvido educado, mas pouco *atento*, terá rasurado em Emily Dickinson a inovação que na entropia se insinuava).

Vejamos, então, como se inicia o poema no plano formal:

' - - ' - ' - ' - ' -

MOTHER, is this the darkness of the end?

O troqueu inicial, acentuando o vocativo, contrasta, fonicamente, com a sequência do verso. Assim se dá ênfase à interlocutora privilegiada da confissão do sujeito; de uma confissão que, como referi, é simultaneamente uma reflexão acerca da existência. Mas o significante não se destaca apenas neste plano, já que, a nível visual, as maiúsculas acentuam a diferença deste signo. Recorde-se agora a centralidade da Virgem no quadro de Leonardo. Rossetti poderia optar por uma descrição de cores, volumes, perspectivas, designações espaciais, para, dessa forma, “reproduzir” (com *enargeia*) o quadro. Poderia igualmente recorrer às estratégias várias que, ao longo dos tempos, se foram afirmando no seio da tradição ekphrástica. Rossetti optou, todavia, por recorrer a uma estratégia inovadora, ao utilizar os processos próprios da linguagem poética, das suas convenções e tradições para assim reproduzir as ênfases mais radicais do objecto que lhe serviu de impulso.

OBRAS REFERENCIADAS

- AVELAR, Mário. (2001): “Sena – A *Ekphrasis* e os diálogos teóricos”. Vários, *Jorge de Sena vinte anos depois*. Lisboa: Cosmos, 2001: 133-140.
- BONNEFOY, Yves. (1995): *The Truth and the Lure of Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CORNEILLE-AGRIPPA, Henri. (1981): *La Philosophie Occulte ou la Magie*. Paris: Éditions Traditionnelles.
- HILTON, Timothy. (1979): *The Pre-Raphaelites*. London: Thames and Hudson.
- HUEFFER, Ford Madox (s.d): *Rossetti – A Critical Essay on his Art*. London: Duckworth.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. (1981): *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- SENA, Jorge de. (1978): *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes.
- _____. (1978): “Posfácio”, *Metamorfoses*. Lisboa: Moraes: 160-161.