

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**REPRESENTAÇÕES DAS *METAMORPHOSES* DE
OVÍDIO EM J.W. WATERHOUSE**

CARLOS MANUEL MESQUITA SEVERINO

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos.

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**REPRESENTAÇÕES DAS *METAMORPHOSES* DE
OVÍDIO EM J.W. WATERHOUSE**

CARLOS MANUEL MESQUITA SEVERINO

MESTRADO EM ESTUDOS CLÁSSICOS

Tese orientada pela Professora Doutora Maria Cristina de Castro-
Maia de Sousa Pimentel, especialmente elaborada para obtenção
do grau de Mestre em Estudos Clássicos.

2018

RESUMO

A relação entre a palavra e a imagem nas artes é antiga e conhecida, tanto, aliás, como a plasticidade de *Metamorphoses* de Ovídio, obra basilar de inúmeras obras de arte em diferentes *media*, ao longo de vinte séculos. Por isso, apresenta-se, de início, uma contextualização de conceitos como *ekphrasis* ou *mimesis* e da expressão *ut pictura poesis* de Horácio.

O objetivo deste trabalho é analisar sete quadros que J. W. Waterhouse produziu entre 1892 e 1909, cuja representação se relaciona com a obra magistral de Ovídio. As relações estabelecidas entre os quadros de Waterhouse e os episódios de *Metamorphoses* partem do pressuposto de que o pintor conhecia o texto das *Metamorphoses* e o utilizou como referência para a construção das suas telas.

Cada quadro apresenta, ainda, um registo do seu percurso e uma contextualização relativa à crítica e à aquisição de cada obra, para que seja possível uma análise o mais completa possível.

Palavras-chave: Ovídio; *Metamorphoses*; J. W. Waterhouse; Imagem; Palavra.

ABSTRACT

The connection between word and image in the Arts it comes from ancient times and is widely recognised, as well as the plasticity of Ovid's *Metamorphoses*. This work has been the basis of countless works of art in different media over twenty centuries. For this reason, a contextualization of concepts, such as *ekphrasis* or *mimesis* and Horace's *ut pictura poesis*, is presented in the beginning of this research.

The purpose of this work is to analyse seven pictures that J. W. Waterhouse produced between 1892 and 1909, whose representation is related to Ovid's masterpiece: *Metamorphoses*. The relationships established between Waterhouse's paintings and the *Metamorphoses*'s episodes has its origin in the assumption that the painter knew the text of Ovid and used it as a reference to the elaboration of its canvas.

Each painting also presents a synopsis of its course and a contextualisation regarding the criticism and the acquisition of each work, so that a full analysis can be possible.

Key-words: Ovid; *Metamorphoses*; J. W. Waterhouse; Image; Word.

Dedicatória

In memoriam

Maria Alice Osório de Mesquita,
Mãe diletta e única.

In memoriam

Eugénia Maria Mesquita Severino,
Irmã e primeira memória.

In memoriam

Fr. José Maria Ribeiro, OP,
Amigo de todas as circunstâncias.

Aos meus afilhados Francisco, Tiago, Fortunato, Daniel, Zita, Liliana,
Tiago e Isabel, e Francisco Vicente.

A todos os meus alunos e formandos.

Agradecimentos

O primeiro agradecimento é devido à minha orientadora e amiga, Professora Doutora Cristina Pimentel, em cujas aulas de Literatura Latina começou a minha relação com Waterhouse. Obrigado pela paciência, apoio e fé. Sem a sua presença e insistência este trabalho não teria chegado até aqui.

São muitas as pessoas a quem gostaria de agradecer, porque com elas me cruzei ao longo destes anos, mas sei que o não conseguirei fazer convenientemente, por isso, peço-lhes antecipadamente desculpa. No entanto, há algumas a quem posso agradecer:

Aos meus irmãos e pai, obrigado.

Às minhas tias Isabel, Natália e Fátima, obrigado pela constante presença, preocupação e apoio. Aos meus primos Tiago e Isa, agradeço estarem sempre perto.

À minha família do tempo da Faculdade, agradeço serem meus amigos desde o século passado: Liliana Marques, Elsa Neves, Zita Lopes, Nuno Teixeira, Duarte Peralta, Rui Reis, entre outros com os quais partilhei seis anos de existência.

Ao meu mano Tiago Vicente, à Ana, ao Francisco e à Maria das Graças, o meu obrigado, porque são a minha força e o meu cuidado.

À minha família de Timor-Leste, reconheço o companheirismo e a amizade profunda que se desenvolveram: Ana Caetano, Alexandra Aguilar, Mário Plácido, Isabel Gaspar, Flávia Ba, Susana Martins, Paula Carvalho, Anabela Santos, Soraia Lourenço, Nuno Almeida, entre muitos outros com quem partilhei cinco anos da minha vida.

À Maria de Fátima Mendes, agradeço o interesse por este tema e a partilha de pontos de vista sobre como a literatura e as artes plásticas se aproximam, além de uma amizade profunda.

Aos meus amigos açorianos, que são a minha alegria em dias mais cinzentos, o meu obrigado: Ana Santos, Conceição Martins, Hermínia Martins, Vânia Ferreira, Germana Eiriz, Graça Coelho, Margarida Quinteiro, Paula Quadros, Ana Lúcia Almeida.

Há outros amigos que o são simplesmente por serem e sou grato por eles: Susana Matos, Glória Oliveira, Maria João Cajão.

Aos meus colegas, que meus amigos são, ao longo das várias escolas por onde passei (Amadora, Barreiro, Lisboa), as minhas mãos erguidas: Teresinha Gomes, Alexandra Soares, Anabela Gonçalves, Julieta Silva, Cristina Freitas, Elisabete Miguel.

Pelo apoio e incentivo para este trabalho e porque as suas palavras tornam as coisas mais simples, obrigado à Filomena Cardoso, que me acompanhou na visita à biblioteca do *Victoria & Albert Museum*, ao Bruno Henriques, cujas palavras de incentivo me deram força, e à Clara Anunciação, pela disponibilidade em me ouvir e ajudar.

Enquanto professor, agradeço a todos os meus professores pelo que me ensinaram e pela forma como o fizeram, especialmente ao Professor Doutor Fernando Patrício Lemos (1942-2005), meu professor das Didáticas das Línguas Clássicas, e à minha orientadora de estágio e amiga, Rosa Loureiro Costa, cuja sabedoria me continua a acompanhar. Continuarão a fazer parte da minha vida enquanto docente.

Finalmente, resta-me agradecer à biblioteca do *Victoria & Albert Museum*, em Londres, pela completa disponibilidade e simpatia com que acolheu o meu pedido para consultar os cadernos de esboços de J. W. Waterhouse, cujas fotografias se reproduzem ao longo deste trabalho. Agradeço ainda às leiloeiras *Christie's*© e *Sotheby's*©, pelo trabalho excelente de documentação das obras que levam a leilão e pelos estudos e esboços reproduzidos. Aos *Art Renewal Center*©, *Omsk Mikhail A. Vrubel Museum of Fine Arts*©, *Dahesh Museum of Art*© e *Royal Holloway College Picture Collection*©, agradeço a reprodução de uma imagem de cada.

ÍNDICE

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
Dedicatória	vi
Agradecimentos	viii
ÍNDICE.....	x
Siglas	xii
Índice de ilustrações	xii
INTRODUÇÃO	14
PARTE I.....	17
I. A ARTE DA PALAVRA E A ARTE DA IMAGEM	17
1. <i>Ekphrasis</i>	17
1.1. O Escudo de Aquiles na <i>Ilíada</i>	18
2. <i>Mimesis</i>	21
2.1. Platão	21
2.2. Aristóteles.....	23
2.3. Luciano	24
3. <i>Vt Pictura Poesis</i>	25
4. Idade Média	28
5. Renascimento e séc. XVII.....	29
6. <i>Laokoon</i> (1766) de Lessing	34
7. Séc. XIX	39
8. Séc. XX: <i>ut pictura theoria</i>	43
II. OVÍDIO E AS <i>METAMORPHOSES</i>	45
1. <i>As Metamorphoses</i>	45
1.1. O texto	45
1.2. <i>As Metamorphoses</i> e as artes plásticas.....	48
1.3. Traduções das <i>Metamorphoses</i> para inglês, no séc. XIX.....	53
III. J. W. WATERHOUSE: UMA ÉPOCA, VÁRIAS HISTÓRIAS	57
1. Contexto artístico, influências e tendências temáticas.....	57
2. Esboço biográfico	58
2.1. Percurso escolar.....	59
2.2. Formação na <i>Royal Academy of Arts</i>	61
2.3. Mito literário.....	70

3. Movimento(s) a que pertenceu J. W. Waterhouse	76
PARTE II	78
IV. “LEITURAS” DAS <i>METAMORPHOSES</i> EM J. W. WATERHOUSE.....	78
1. Os métodos, as orientações.....	80
2. <i>Circe Invidiosa</i> (1892).....	87
2.1. <i>Metamorphoses</i> , XIII, 730-37, XIV, 1-74	88
2.2. O que é visível neste quadro?	91
2.3. Crítica e aquisição	96
3. <i>The Awakening of Adonis</i> (1899-1900).....	98
3.1. <i>Metamorphoses</i> , X, 503-739.....	99
3.2. O que é e o que quer ser <i>The Awakening of Adonis</i> ?	101
3.3. Crítica, aquisição e seleção	110
4. <i>Nymphs finding the Head of Orpheus</i> (1900).....	114
4.1. <i>Metamorphoses</i> , X, 1-85 – XI, 1-84.....	115
4.2. Como se construiu <i>Nymphs finding the Head of Orpheus</i> (1900)?	117
4.3. Crítica, aquisição, religião	128
5. <i>Echo and Narcissus</i> (1903).....	133
5.1. <i>Metamorphoses</i> , III, 339-510.....	134
5.2. A tela (gigante) de Waterhouse	141
5.3. Percurso de um quadro.....	149
6. <i>Jason and Medea</i> (1907).....	156
6.1. <i>Metamorphoses</i> , VII, 1-158	157
6.2. Uma tela, um par	161
6.3. Crítica, aquisição,.....	170
7. <i>Apollo and Daphne</i> (1908).....	173
7.1. <i>Metamorphoses</i> I, 452-567.....	175
7.2. Mito e quadro	179
7.3. Crítica, aquisição.....	183
8. <i>Thisbe</i> (1909).....	186
8.1. <i>Metamorphoses</i> , IV, 55-166.....	187
8.2. Uma figura de vermelho	191
8.3. Exposição e aquisição	198
CONCLUSÃO	201
BIBLIOGRAFIA	206

Siglas

ARA: *Associate of Royal Academy* – Associado da RAA.

PRB: *Pre-Raphaelite Brotherhood* – Irmandade Pré-Rafaelita.

RA: *Royal Academician* – Académico da RAA.

RAA: *Royal Academy of Arts*.

RAS: *Royal Academy Schools* – Escolas da RAA.

Índice de Ilustrações

Figura 1. <i>Circe Invidiosa</i> (1892)	87
Figura 2. Esboço da cabeça de <i>Circe</i> (c. 1892)	95
Figura 3. <i>The Awakening of Adonis</i> (1899-1900).....	98
Figura 4. Esboços da figura de Adonis (E.1111-1963)	102
Figura 5. Esboços da posição de Adónis e Vénus (E.1111-1963).....	103
Figura 6. Esboços da posição de Adónis e Vénus (E.1111-1963).....	104
Figura 7. Esboços da posição do Vénus e Adónis e dos <i>putti</i> (E.1111-1963).....	105
Figura 8. Esboços da posição do Vénus e Adónis e dos <i>putti</i> (E.1111-1963).....	106
Figura 9. Esboço de, na página da esquerda, <i>The Nymphs Finding the Head of Orpheus</i> (1900) e, na da direita, <i>The Awakening of Adonis</i> (1900) (E.1111-1963).....	107
Figura 10. Esboço de, na página da esquerda, <i>The Nymphs Finding the Head of Orpheus</i> (1900) e, na da direita, <i>The Awakening of Adonis</i> (1900) (E.1111-1963).....	108
Figura 11. Estudo a óleo de <i>The Awakening of Adonis</i> (1900)	109
Figura 12. Estudo do rosto de Vénus.....	110
Figura 13. <i>Nymphs finding the Head of Orpheus</i> (1900)	114
Figura 14. Esboço do rosto de <i>Orpheus</i> (E.1111-1963).....	120
Figura 15. Cabeça de <i>Orpheus</i> – um estudo (c.1899-1900)	120
Figura 16. <i>Nymphs finding the Head of Orpheus</i> (study for the head).....	121
Figura 17. Esboços de “nymphs” para este quadro (E.1111-1963).....	124
Figura 18. Esboço publicado na revista <i>The Studio</i>	125
Figura 19. Estudo a óleo da cabeça da ninfa à esquerda	125
Figura 20. Estudo das ninfas para <i>Nymphs finding the Head of Orpheus</i>	126
Figura 21. Esboço de rosto clássico e instrumentos musicais (E.1109-1963).....	127

Figura 22. Esboços de quadro com personagem com <i>kithara</i> (E.3-1949)	128
Figura 23. <i>Echo and Narcissus</i> (1903)	133
Figura 24. Esboço da composição de <i>Echo and Narcissus</i> (E.1111-1963)	143
Figura 25. Esboço da composição de <i>Echo and Narcissus</i> (E.1111-1963)	144
Figura 26. Estudo da figura de <i>Echo</i>	145
Figura 27. Estudo do busto de <i>Echo</i> (c. 1903)	146
Figura 28. <i>Echo and Narcissus</i> (1895) de Solomon J. Solomon	151
Figura 29. <i>Jason and Medea</i> (1908)	156
Figura 30. Esboços da composição de <i>Jason and Medea</i> (E.2-1949)	163
Figura 31. Esboço da composição de <i>Jason and Medea</i> (E.2-1949)	163
Figura 32. Estudo para o busto de Medeia em <i>Jason and Medea</i> (c. 1906-07)	165
Figura 33. Relevo dedicado a Zeus <i>Meilichios</i> , Harrison (1903: 18)	167
Figura 34. Estudo para Medeia em <i>Jason and Medea</i> (c. 1907)	169
Figura 35. <i>Apollo and Daphne</i> (1908)	173
Figura 36. Esboços de <i>Apollo and Daphne</i> (E.3-1949)	180
Figura 37. Esboços de <i>Apollo and Daphne</i> (E.3-1949)	181
Figura 38. Esboço de Daphne (E.3-1949)	182
Figura 39. <i>Thisbe</i> ou <i>The Listener</i> (1909)	186
Figura 40. <i>Love's Labour Lost</i> (1885) de Edwin Long	195
Figura 41. <i>The Babylonian Marriage Market</i> (1875) de Edwin L. Long	196
Figura 42. Edwin L. Long, <i>Thisbe</i> (1875)	199

INTRODUÇÃO

A relação entre pintura e poesia é, desde o séc. I a.C., conhecida pela expressão de Horácio: *ut pictura poesis* (*Ars Poetica*, v. 361). Este símile fixou-se como sinónimo de uma relação entre as “artes irmãs”: literatura e pintura.

As *Metamorphoses* (1 d.C.) de Públio Ovídio Nasão (43 a.C.-17) foram durante séculos – e continuam a ser, mesmo quando não diretamente – a principal obra que inspirou artistas na forma de “traduzir” os mitos para as artes plásticas.

O pintor inglês John William Waterhouse (1849-1917) produziu, ao longo de quarenta e cinco anos de vida artística, obras relacionadas com a literatura, designadamente com as *Metamorphoses* de Ovídio.

Nesse sentido, este trabalho tem por objetivo a análise das telas de J. W. Waterhouse por meio de uma leitura direta dos episódios das *Metamorphoses* de Ovídio com os quais se podem relacionar.

Deste modo, a primeira parte do nosso estudo apresenta uma síntese da relação entre a palavra e a imagem, que atenta nos conceitos de *ekphrasis* e de *mimesis* e na forma como a expressão de Horácio – *ut pictura poesis* – foi sendo interpretada ao longo dos tempos. Assim, damos particular destaque a *Laokoon* (1766) de Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) e aos séculos XIX-XX, altura da produção artística de J. W. Waterhouse.

De seguida, procuramos sintetizar a relação das *Metamorphoses* de Ovídio com as artes plásticas ao longo de dois milénios e as traduções da obra para língua inglesa durante o séc. XIX, uma vez que, apesar de Waterhouse saber latim pelo que se compreende do *curriculum* inglês em vigor à época da sua escolarização, defendemos que o contacto com a obra de Ovídio se deu, também, com recurso a uma tradução.

Relativamente a John William Waterhouse, a sua formação teve um peso inequívoco na relação com os textos clássicos e, como tal, consideramos necessário conhecer melhor o seu percurso formativo, principalmente na *Royal Academy of Arts*, e a ligação que estabeleceu ao longo da sua vida entre a literatura e as artes plásticas, o que contribuiu para a sua aproximação a diferentes movimentos artísticos, como a Irmandade Pré-Rafaelita.

A segunda parte inicia-se com algumas observações sobre os métodos de análise das obras de arte, que procuraremos aplicar aos quadros selecionados, e, seguidamente, apresentamos a análise individual do *corpus* constituído por sete quadros de J. W. Waterhouse que relacionamos com as *Metamorphoses*: *Circe Invidiosa* (1892), *The*

Awakening of Adonis (1899-1900), *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), *Echo and Narcissus* (1903), *Jason and Medea* (1907), *Apollo and Daphne* (1908) e *Thisbe* (1909). Por não haver reprodução a cores, *Phyllis and Demophoon* (1907) foi excluído do nosso *corpus* de análise. Desconhece-se o paradeiro da tela.

Apesar de não haver documentação que prove a influência do texto latino em Waterhouse, as relações entre as *Metamorphoses* e os quadros são claras. Procedemos, portanto, à análise do original latino com o intuito de o relacionar posteriormente com o trabalho do pintor e analisamos também outras possibilidades de textos como origem do quadro. A análise da tela é feita de forma a interpretar o momento do episódio das *Metamorphoses* usado pelo artista e interpretar as opções que o pintor tomou em relação à composição, postura, cores, etc., usadas nas personagens retratadas. Barolsky (2014: 37) nota que o momento selecionado alude sempre a toda a história, que decorre na narrativa de Ovídio. Por isso, o pintor requer que o espectador recupere o início da história e imagine a continuação da ação das personagens representadas, com base no que se lembra de Ovídio¹.

Por considerarmos importante conhecer as reações que cada quadro provocou nos espectadores e na crítica aquando da sua exposição, apresentamos também esse estudo de forma resumida. Como recorda Goldhill (2011: 24), os quadros de Waterhouse “were highly valued, critically and financially, and were triumphantly successful across Europe and America. His art is paradigmatic of later Victorian London’s visual imagination”.

Deixamos de fora quadros suscetíveis de serem relacionados com outras obras de Ovídio, como com os *Fasti*, no caso de *Flora and The Zephyrs* (1898), ou com as *Heroides*, como é o caso de *Ariadne* (1898), que Prettejohn et al. (2008¹: 140) e Trippi (2002: 153) consideram que tem por base *Heroides*, X.

Há, no entanto, uma obra – *A Sick Child brought into the Temple of Aesculapius* (1877) – que, apesar de Prettejohn et al. (2008¹: 74) considerarem inspirada nas *Metamorphoses*, “later a favourite text of Waterhouse”, ao lermos o episódio que narra a vinda do deus Esculápio para Roma (XV, 624-743), verificamos que as ligações possíveis com a pintura de Waterhouse são reduzidas, principalmente pelo facto de não haver indicação de nenhuma criança levada ao templo para ser curada. Ora, o quadro apresenta, além do sacerdote, uma família (pai, mãe, filhos) com uma serva que leva um cesto com flores e uma flauta. Uma das crianças coroadas com uma coroa de louro está de pé e a outra, ajoelhada no chão, tem um ramo na mão enquanto olha vagamente para a trípode. Outro aspeto que não corresponde é o facto de, no v. 676, o sacerdote ter a cabeça cingida *uitta*

¹ Cf. Barolsky (2014: 58).

albente, enquanto na pintura surge coroado de louros. Consideramos a possibilidade de este quadro ter influência de Ovídio na construção do espaço retratado, uma vez que apresenta o interior de um templo romano, com um chão de mármore, etc., mas não há uma identificação com o episódio em si.

As imagens de Waterhouse e de outros artistas que analisamos encontram-se em livre acesso, por isso, recorremos à *Wikimedia Commons* para capturar os exemplos que se apresentam ao longo do trabalho. Em todas as imagens se apresentam as características técnicas (tamanho e material); a instituição a que pertence e o local onde se encontra, quando tal é possível; e a ligação eletrónica de onde se retirou a imagem. Quando isso não foi possível, indicamos a obra de onde foi digitalizada.

Para as referências ao texto latino, usamos a edição de Tarrant (2004). Em relação às edições de autores ingleses (John Keats, Percy B. Shelley, Lord Alfred Tennyson), procuramos utilizar as edições da época de Waterhouse de acordo com as indicações dos estudiosos do pintor e com as páginas sobreviventes da biblioteca pessoal de Waterhouse, onde fez alguns dos seus esboços, a fim de fazer as referências de forma rigorosa. Quando isso não foi possível, usaram-se as edições mais próximas e completas da época. A maioria desses livros está agora em livre acesso.

PARTE I

I. A ARTE DA PALAVRA E A ARTE DA IMAGEM

A oposição entre uma e outra arte é antiga e não conclusiva, por isso, é necessário olhar para esta relação como fez Krieger (2007: 142), ao afirmar que “a arte em geral é entendida como um dispositivo mnemónico destinado a reproduzir uma realidade ausente, e a poesia, privada de uma dimensão sensitiva, é a arte num grau ainda mais afastado”.

A importância da memória como elemento basilar da arte implica um meio de concretização e um “objeto” último (texto ou obra de arte), cuja sobrevivência ao passar do tempo estabelecerá a sua integração na memória coletiva. Esse “objeto” constitui uma invenção do ser humano e, como tal, resulta de um processo de criação artificial. O mesmo acontece às imagens ou às palavras. Assim, as artes podem vir a ser consideradas como emergindo de uma “atividade mediata”², isto é, que precisa de um intermediário.

Tanto no caso da imagem como do texto, ambos são alvo de adaptações, traduções, sofrem influências e constituem-se influências noutros casos, o que implica “transformações”³ sofridas de forma contínua, que resultam na criação de obras relacionadas com a imagem e o texto iniciais e, ao mesmo tempo, independentes destes. Para perceber como tal se verifica, é conveniente atender a conceitos da antiguidade clássica que se mantêm atuais, bem como às relações entre a pintura e a poesia, nos últimos séculos.

1. *Ekphrasis*

O termo grego *ekphrasis* (ἔκφρασις) significa “descrição”. Surge pela primeira vez em Dioniso de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17) e acaba por se tornar num exercício de retórica que consistia em fazer descrições de pessoas ou lugares. A intenção da *ekphrasis* permitiria uma relação entre dois *media* artísticos diferentes, “descrevendo as respetivas essências e formas”⁴.

A *ekphrasis* existe quando a vivacidade (ἐνάργεια: *enargeia*)⁵, encorajada pela retórica, e a clareza (σαφήνεια: *sapheneia*) estão presentes. Krieger (2007: 138) considera

² Krieger (2007: 137).

³ Cf. Chevrel (2004: 200).

⁴ Medina (2010).

⁵ Krieger (2007: 147) acrescenta que criar *enargeia* “significa usar palavras para produzir uma descrição de tal modo vívida que coloque – diremos literalmente? – o objecto representado perante o olhar interior do leitor (ou do ouvinte)”.

que a *ekphrasis* é o “caso mais extremo e revelador do potencial visual e espacial do *medium* literário” e ressalva que se espera que ela consiga descrever uma obra de arte ao mesmo tempo que evoca os sentidos, usando como meio as palavras.

Ainda que o nosso olhar de leitores seja sempre condicionado pela nossa própria “bagagem” e pelo conhecimento que o narrador nos transmite e nos impõe, uma *ekphrasis* bem conseguida permite que passemos de ouvintes de palavras para “espectadores de imagens”⁶, pois a visão é o sentido privilegiado para o efeito, auxiliado pelos restantes. Assim, a descrição da realidade seria tão excelente que evocaria uma imagem mental tão intensa como se o objeto estivesse frente ao espectador/leitor/ouvinte⁷.

O facto de haver *ekphraseis* imaginárias, visto não corresponderem à verbalização de um objeto preexistente, levou Krieger (1992) a cunhar o conceito de “notional ekphrasis”, que aplica ao escudo de Aquiles, na *Ilíada*, como exemplo primeiro. Ao mesmo objeto, Hagstrum (1958: 17-29, esp. n.18) deu o nome de “poema icónico”, porque os objetos são apenas descritos e não têm uma mensagem verbal, o que se opõe à *ekphrasis* em si, que se define pelo facto de o objeto representado “falar diretamente” ao leitor.

1.1. O Escudo de Aquiles na *Ilíada*

O escudo de Aquiles, descrito na *Ilíada* (XVIII, 478-608) de Homero, é apresentado antes de Aquiles entrar em combate, a fim de vingar a morte inesperada de Pátroclo. Ao fazê-lo, o guerreiro sabe que morrerá, como havia indicado o oráculo, mas prefere esta vida curta e gloriosa, digna de um herói e da sua ἀρετή (*aretê*). As armas que Tétis oferece ao filho, forjadas por Hefesto, incluem o escudo⁸, uma “couraça mais luzente que o fogo” (v. 610), um elmo “pesado, [...] belo e bem lavrado” (vv. 611-12) e cnémides de estanho.

Homero descreve a feitura do próprio escudo (vv. 479-608), caracterizado por um “rebordo brilhante, triplo e refulgente, e daí [Hefesto] fez um talabarte de prata” (vv. 479-80). Como observa Avelar (2006: 47), “perante o olhar do destinatário desvenda-se um processo análogo ao do artista (pintor) que prepara a tela onde irá criar (pintar)”. Segue-se a descrição dos planos de conjunto ou gerais, cuja base é cósmica e divina, que darão lugar aos de pormenor: duas cidades que são microcosmos delineados pelo próprio espaço que ocupam no escudo. O texto ainda investe em micronarrativas orientadas pelas atividades humanas, que incluem ações díspares como um casamento e um julgamento.

Começa o narrador por, nos versos 491 a 508, nos mostrar uma cidade em paz, na qual

⁶ Futre Pinheiro (2005: 12) *apud* Avelar (2006: 49).

⁷ Cf. Medina (2010).

⁸ Sobre o escudo como memória social, cultural e histórica, veja-se Rocha Pereira (2006: 80-82).

há bodas (as noivas caminham enquanto cantam o himeneu), festas nas quais participam dançarinos jovens e a que matronas assistem, e um julgamento por causa de uma multa de um homicídio, sobre o qual os anciãos pronunciam o seu parecer.

Nos versos 509 a 540, temos a segunda cidade, em guerra, na qual os deuses tomam partido, embora fisicamente representados maiores do que os homens, e se vê o desenrolar dos diferentes quadros de forma “lógica, sequencial”, como refere Avelar (2006: 51). Depois da guerra em si e do espaço urbano, Hefesto dedica-se ao espaço rural, forjando – construindo – “uma leira amena, terra fecunda,/ ampla e três vezes arada” (vv. 541-42), com os seus lavradores. Não se esquece, porém, de apresentar também um exemplo de “uma propriedade régia” (v. 550), cuja descrição da ceifa, completa e organizada, dará lugar à personagem do rei. “Signo do poder e, conseqüentemente, centro político normativo e determinante”, nas palavras de Avelar (2006: 53), o rei está no meio dos seus trabalhadores. O olhar narrativo prossegue e mostra a preparação da comida pelos arautos e pelas mulheres e avança, na descrição da construção de Hefesto, para as vindimas.

A micronarrativa dedicada às vindimas (vv. 561-572) aposta na cor associada aos metais usados como elemento distintivo, acentuando o dourado, o negro ou o prateado, e realça o movimento e o ritmo do trabalho na vinha. Sucede à vinha a micronarrativa sobre o gado (vv. 573-586), que vai para a pastagem ao longo de um rio “cheio de murmúrios” (v. 575) e vê o seu percurso interrompido pelo ataque de “dois medonhos leões” (v. 579), levando à reação dos boieiros e dos cães que acompanham o gado.

Esta sucessão de micronarrativas culmina em outra dedicada a uma festa (vv. 590-606), que inclui uma dança. O narrador indica que o piso é “semelhante àquele que outrora na ampla Cnossos,/ Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças” (vv. 591-92), o que mostra como o narrador é “detentor privilegiado do saber”⁹, na medida em que evidencia memória do espaço. Além da forma como dançam e do aspeto dos jovens, é possível perceber características do vestuário e adereços. O narrador indica-nos que há uma multidão que observa a dança, o que funciona como “um espelho do leitor, um espelho nosso – *voyeur* de outro *voyeur*”, no dizer de Avelar (2006: 55), ou seja, o leitor/ouvinte posiciona-se entre essa multidão que vê dançar.

Hefesto conclui este objeto com um “último rebordo” (v. 608), no qual está a “grande força do rio Oceano” (v. 607), e assim termina a descrição do escudo.

A *ekphrasis* da *Ilíada* servirá de base para descrever outros objetos, por exemplo, no âmbito de escudos, destaca-se o de Hércules em *Scutum* (139-230), texto atribuído a

⁹ Avelar (2006: 55)

Hesíodo, o de Eneias, na *Aeneis* de Vergílio (VIII, 626-731) ou o de Dioniso, nas *Dionisiacas* (XXV, 384-567) de Nono de Panópolis. Mais tarde, na época helenística, a *ekphrasis* transitará para outros elementos identificadores das personagens, como o manto de Jasão, nas *Argonáuticas* (I, 730-67) de Apolónio de Rodes, a taça rústica no *Idílio* I (27-56) de Teócrito, ou o cesto de Europa em *Europa* (43-62) de Mosco¹⁰.

A *ekphrasis* relaciona-se com a descrição enquanto categoria da narrativa, mas é mais do que isso, porque poderá ser, como indica Avelar (2006: 57), “mais abrangente, não se restringindo à reprodução verbal de um signo visual, imaginário ou não, e abarcando o contexto do qual ele participa, nomeadamente edifícios e espaços envolventes”, o que acontece também com Homero, por exemplo, na *Odisseia* (VII, 81-132), aquando da descrição do palácio e dos jardins de Alcínoo.

Neste episódio, são descritos os tetos brilhantes, as paredes “de bronze” (v. 86), “a cornija era de cor azul” (v. 87), “de ouro eram as portas” (v. 88) ou os “cães feitos de ouro e de prata” (v. 91), resultado do trabalho de Hefesto. A descrição acentua, assim, aspetos de cor e textura e os elementos que são produzidos por um deus elevam o estatuto do objeto e da própria descrição. O jardim (vv. 112-131), que enquadra o palácio de Alcínoo, tem em si as características do espaço idílico¹¹, pois “Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer/ no inverno nem no verão, mas dura todo o ano” (vv. 117-118).

Esta *ekphrasis* de espaços envolventes e edifícios terá repercussão em outros textos, como, na *Aeneis*, nos murais do templo de Juno (I, 446-93)¹² ou nas portas do templo de Apolo (VI, 20-30)¹³.

Nas *Metamorphoses* surge uma descrição de espaço particularmente importante – o palácio do Sol (II, 1-18)¹⁴ – e duas outras relacionadas com objetos: as tapeçarias de Minerva e Aracne (VI, 53-128)¹⁵ e o *crater* de Ânio (XIII, 685-701). Norton (2013: 3) seleciona estes três momentos das *Metamorphoses* como aqueles que podem ser considerados *ekphraseis*, na medida em que consistem na descrição de uma obra de arte ou de um objeto, e onde Ovídio explora a “emphasis on the power of the human artist and his interaction and competition with the divine”. No entanto, existem outros episódios ao longo da obra em que Ovídio reflete esta relação entre artista e obra de arte: o de Filomela (VI,

¹⁰ Esta recolha é apresentada por Avelar (2006: 56) e ampliada por Hagstrum (1958: 26-27).

¹¹ Já no canto V (63-75), este ambiente natural perfeito – *locus amoenus* – fora apresentado na contextualização da gruta da divina Calípsa.

¹² Para uma análise desenvolvida deste episódio, *vd.* Avelar (2006: 71-73).

¹³ Avelar (2006: 73-74) analisa com mais detalhe alguns aspetos desta descrição.

¹⁴ Para mais informação, veja-se Avelar (2006: 81-82) e Hagstrum (1958: 27-28).

¹⁵ Este episódio é analisado com pormenor por Avelar (2006: 77-81).

412-674), o de Dédalo (VII, 183-235) ou o de Pigmalião (X, 243-297). É nas *ekphraseis* que Ovídio fala de um mundo onde a arte ultrapassa a natureza e a preserva, onde as palavras podem dar vida às imagens, e onde os artistas humanos são constantemente punidos por ousar superar o *deus artifex*¹⁶. Barkan (1986: 9) relembra que, nas *Metamorphoses*, a transformação está a acontecer à medida que lemos o texto, por isso, assistimos a essa mudança na nossa própria imaginação.

É, ainda, de ressaltar que o texto de cada episódio da obra de Ovídio tem informações suficientes para que um pintor nelas se inspire e crie a partir de um pequeno pormenor, como sucederá com John William Waterhouse no quadro *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900).

Em suma, “a ambição efrástica dá à arte da linguagem o extraordinário encargo de procurar representar o literariamente irrepresentável”¹⁷. Para isso, a *ekphrasis* procura cristalizar a linguagem numa configuração espacial, apesar do seu carácter arbitrário e da sua temporalidade. A representação espacial é, como tal, uma incapacidade, mas que deve ser enfatizada exatamente por causa disso.

2. *Mimesis*

O conceito de μίμησις (*mimesis*) identifica-se com o latino *imitatio* e designa a faculdade de imitar, reproduzir ou representar a natureza, o mundo. Heródoto foi o primeiro a usar o conceito e Aristófanes coloca-o em prática, por exemplo, em *As Mulheres que celebram as Tesmofórias* (411)¹⁸.

2.1. Platão

Platão refletiu em alguns passos da sua obra sobre as relações entre a poesia e a imagem¹⁹. O filósofo defende que a *mimesis* se aplica a artes independentes, mas também próximas entre si, como a poesia, a música ou a dança, sempre com o objetivo de imitar a realidade.

No *Sofista* (235d, e), Platão avança com duas noções distintas da representação pictórica: uma, baseada na semelhança, tem como objetivo reproduzir com fidelidade o objeto, através de um respeito pelas proporções e pelas cores originais; e outra, “fantástica”, caracteriza-se pelo apelo à ilusão, nomeadamente através da distorção óptica.

¹⁶ Cf. Norton (2013: 4).

¹⁷ Krieger (2007: 142).

¹⁸ Cf. Ceia (2010).

¹⁹ Cf. Hagstrum (1958: 3-5) para uma lista completa e uma análise sintética.

Esta última relaciona-se com a sua elaboração sobre a decepção artística (tanto da poesia como da pintura), realizada no livro X (598b-d) da *República*, onde Platão observa que o pintor só consegue reproduzir a aparência, nunca chegando à essência (*ideia*) da realidade. A pintura é, assim, ilusão e usa artifícios para criar essa dissimulação do real, tais como a cor, a distância (perspetiva) ou a sombra (602c, d). Por ser um fingimento do real, o artista mostrar-nos-á o que quiser, pois das suas intenções/visões depende o que o espectador verá. Logo, uma imagem surge sempre da opção de representação que o artista tomou relativamente àquele objeto, paisagem, pessoa ou palavra.

A definição de *mimesis* parte do exemplo concreto de camas e mesas (596b), para concluir que, entre os artífices, se conta o pintor (596e), que faz uma cama na sua pintura, mas não uma cama em que se possa deitar, como aquela que o marceneiro realiza, e deus, que tem a criação da *ideia* em si. Deste modo, o pintor é o “imitador daquilo de que os outros são artífices” (597e), isto é, “há três artes relativamente a cada objeto: a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar” (601d) e, ao pintor, ainda que construa a tela, o que lhe compete é imitar²⁰. Pintor e poeta não conseguem transmitir o conhecimento das ideias, porque ambos misturam mentira e verdade, apelam aos homens no mais baixo estado de racionalidade e também por isso ambos são potencialmente perigosos para os jovens, não tendo, por conseguinte, lugar na sociedade ideal da república, como observa Hagstrum (1958: 4).

No livro VI, Platão já apresentara, como refere Avelar (2006: 62), a “função pedagógica da pintura”, que funcionaria no sentido da elevação/revelação da essência e, como tal, seria um instrumento para formar melhores cidadãos numa sociedade perfeita, já que os filósofos são “esses pintores que utilizam esse modelo divino” (500e). A fim de exemplificar como esse processo é possível, Platão (501a-c) usa, no dizer de Avelar (2006: 62), o “processo de construção pictórica: preparação da «tábua»; perspetiva a adotar – curiosamente, não uma apenas, o que seria redutor e parcial, mas sim várias; composição da cor; rasura e reformulação”. No entanto, como assinala Hagstrum (1958: 4), a *paideia* teria como pilares a música e o ritmo, não a pintura ou a escultura.

O filósofo conclui considerando que a *ekphrasis*, embora resulte de uma fusão entre arte e literatura, não consegue representar o objeto com tanta fidelidade como as artes

²⁰ No *Íon*, Platão coloca Sócrates a dialogar com o rapsodo sobre a existência de uma “arte poética geral” (ποιητικὴ [...] τὸ ὄλον, 532c). Sócrates questiona Íon sobre como é possível apreciar um pintor e a sua obra – o exemplo dado é Polignoto – e não conseguir emitir opinião em relação aos outros pintores. Conclui que cada arte tem a sua natureza (537d) e que ser rapsodo é ser um intérprete do pensamento do poeta (530c) e isso só acontece, porque é tomada por uma “força divina” (θεία δύναμις, 533d), i.e., a própria divindade, e não pela razão (534d).

visuais, especialmente a escultura, visto que esta é uma arte assente na tridimensionalidade²¹. Por isso, como sintetiza Krieger (2007: 147), “as palavras poderiam fazer o seu melhor em termos miméticos, mas não poderiam evitar a sua inferioridade enquanto instrumento de representação fiel”.

2.2. Aristóteles

A reflexão sistemática desenvolvida por Platão não está presente em Aristóteles, filósofo natural de Estagira. Tal não significa que não encontremos passos na sua obra onde se desvende a sua posição face à representação pictórica²². Observemos três exemplos: no livro VI da *Metafísica*, Aristóteles defende que a forma decorre da essência (*alma*) do artista, que assim surge como elemento fundamental no processo de construção artística. Por outro lado, no livro VII da *Política* (1336b), afirma que os jovens devem ser proibidos de observar “a exibição de quadros bem como representações indecentes” (ἐπεὶ δὲ τὸ λέγειν τι τῶν τοιούτων ἐξορίζομεν, φανερόν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν ἢ γραφὰς ἢ λόγους ἀσχήμονας). Esse impedimento deve ser tomado pelos governantes, com exceção dos festivais das divindades, a fim de que os jovens sejam ensinados a observar obras artísticas que expressem virtudes morais.

Já no livro III (1281b), Aristóteles distinguira os homens zelosos e os que compõem a multidão por meio de uma expressão associada à ideia de pintura como representação: “uma pintura [que] se distingue do original” (καὶ τὰ γεγραμμένα διὰ τέχνης τῶν ἀληθινῶν). Adiante, em 1284b, sobre a atitude arrogante de um dono do poder num regime reto, recorre ao exemplo da harmonia que o pintor procura na sua obra: “Um pintor nunca permitiria, a uma personagem, um pé que ultrapassasse a devida proporção, por muito belo que parecesse”.

Aristóteles difere de Platão em dois aspetos básicos: a *mimesis* não tem uma carga negativa e a argumentação do filósofo tendo por base os momentos em que uma comparação entre as artes é legítima ou não. O poeta é um imitador do real, mas também o seu intérprete.

Na *Poética*, a *mimesis* é esclarecida de acordo com os dois meios que as artes usam: a pintura imita a cor e a forma; a poesia recorre à linguagem, ao ritmo e à harmonia, o que parece afastar as duas artes²³. Nesse sentido, cada arte tomará em atenção as suas limitações, a fim de que cada uma consiga atingir a sua finalidade através dos seus próprios meios.

O tema da representação também é abordado na *Poética* em vários passos,

²¹ Cf. Avelar (2010: 27).

²² Cf. Hagstrum (1958: 5-9).

²³ Esta divisão aparece no início do texto, como refere Hagstrum (1958: 6), em 1447a.

relacionados com aquele que é o seu objeto de estudo, a tragédia. No livro VI (1450a, 37-1450b, 3), destinado à definição da tragédia e à análise das suas partes ou elementos essenciais, refere o estagirita:

Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas nos houvesse esboçado uma figura em branco. A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente [imitação] de agentes.

A comparação que Aristóteles faz posiciona o enredo da tragédia em relação ao desenho na pintura e a construção dos caracteres em relação à cor. O que Aristóteles pretende destacar é a noção de ordem, que também se relaciona com a de verosimilhança (εἰκός: *eikós*) e exige um princípio, um meio e um fim de cada mito, referência presente em 1450b. Quer o filósofo dizer que, para a história fazer sentido e ser credível, é necessário que toda ela flua na capacidade de ser verosímil. Esta capacidade também surge referida nas artes devido ao trabalho final conseguido, isto é, que confunde realidade e representação, maioritariamente por escultores²⁴.

Apesar dos diferentes pontos de vista de Platão e de Aristóteles, ambos atribuem muito pouca importância à analogia entre poesia e pintura, talvez pelo facto de, na cultura grega, o par principal da poesia ser a música. Assim, ambos olham para a *mimesis* de forma diferente devido à relação com a possível intenção pedagógica da imagem, visão que se manteve/mantém até aos nossos dias e que sofre maior mutação no princípio do séc. XX.

2.3. Luciano

As *Imagines (Eikones)* de Luciano, no séc. II, significam “retrato” e “estátua”, mas também querem dizer “retrato literário”²⁵, ou seja, a descrição literária de alguém, elemento incomum na literatura grega. Este exemplo é particularmente invulgar porque é feito na forma de diálogo entre Licino e Polístrato. Ainda que o nome nunca surja na obra, mas apenas seja sugerido, o objeto do retrato é Panteia, cidadã de Esmirna, favorita de Lúcio Vero (130-169).

Para que Polístrato identifique quem é essa mulher tão bela, Licino procede a uma detalhada descrição física, que reúne em si imagens plásticas de diversas divindades e de seres humanos de reconhecida beleza concretizadas em obras de grandes artistas, nomeadamente, a Afrodite de Praxíteles em Cnido e a de Alcâmenes em Atenas; Sosandra

²⁴ Cf. Hagstrum (1958: 23-24).

²⁵ Magueijo (2013: 138).

de Cálamis em Atenas; a Atena e a amazona de Fídias. Ao dividir estes exemplos em partes pequenas, Licino compõe a versão visual de Panteia. Assim que é identificada por Polístrato, é este quem elogia as qualidades não visíveis da jovem (voz, linguagem, canto, cultura, inteligência, carácter, etc.), recorrendo frequentemente a referências da área da pintura.

Ao longo do texto são referidos os pintores Apeles, Zêuxis e Parrásio e os escultores Fídias e Alcâmenes, como artistas incapazes de conseguir reproduzir a beleza de Panteia (*Im.* 3). São apresentados, em *Im.* 7, outros pintores, conhecidos pelo seu domínio da cor, que concretizam em retrato o cabelo, as sobrancelhas ou o vermelho das faces. Para isso, Luciano evoca as obras de cada um deles como exemplo a imitar: *Cassandra* de Polignoto, *Hera* de Eufranor, *Pacate* de Apeles e *Roxana* de Aécion. Para concluir a descrição da jovem, são citados versos da *Ilíada* e de Píndaro, onde se relatam as belezas de Hera, Afrodite ou Briseida.

Im. 9 inicia-se com a referência a artistas que juntam todos estes aspetos para mostrar a beleza e a graça da jovem, entre os quais se incluem escultores, pintores e poetas (ταῦτα μὲν οὖν πλαστῶν καὶ γραφέων καὶ ποιητῶν παῖδες ἐργάζονται) e surgem então, em pé de igualdade e de importância relativamente à técnica e ao uso, as artes plásticas e a poesia. Essa relação é reiterada no parágrafo 16, no qual Luciano coloca, na parte dedicada à palavra, os poetas, os oradores, os historiadores e os filósofos, porque as suas palavras permitem a memória e o elogio. O mesmo acontece com os frescos feitos “abundantemente com tintas indeléveis”.

O desfecho do texto, em *Im.* 23, leva à conclusão de que um retrato completo conjuga em si as qualidades físicas, intelectuais e morais do destinatário:

Quadro mais duradouro que os de Apeles, de Parrásio ou de Polignoto, será para ela muito mais agradável, porquanto não é feito nem de madeira, nem de cera, nem de cores, mas está representado segundo as [diversas] inspirações das Musas, e constituirá um retrato mais fiel [da pessoa], ao representar conjuntamente a beleza do corpo e a virtude da alma.

Note-se que as artes são colocadas a par uma da outra sem grande inconveniente, ao mesmo tempo que Luciano exhibe referências que mostram o seu conhecimento de obras e de artistas plásticos. O símile entre arte e palavra mantém-se com a ideia de preservar a memória e consagrar a beleza.

3. *Vt Pictura Poesis*

A mais conhecida frase que relaciona “poesia” e “pintura” é de Quinto Horácio Flaco, que, na sua *Epistula ad Pisones*, mais conhecida como *Ars Poetica*, depois de refletir, nos

versos 347-60, sobre a impossibilidade da perfeição absoluta na poesia²⁶, usa a expressão *ut pictura poesis*, no v. 361, com a ideia de entabular uma comparação entre as duas artes. A expressão introduz a ideia de que a distância contribui como fator de clareza de espírito e visão crítica tanto nos poemas como nos quadros. Como nota Praz (2007: 116), o poeta pretendia dizer “apenas que tal como alguns quadros, assim também alguns poemas agradam uma só vez, enquanto outros podem resistir a leituras repetidas e a um detalhado estudo crítico”.

A relação é feita pensando sempre que uma consegue levar o destinatário aos mesmos fins/objetivos da outra e, por isso, a importância reside no final conseguido.

*Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen:
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.* 365

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.

Com esta analogia, Horácio estabelece uma relação indissociável de “continuidade e extensão” entre as duas artes, como assinala Avelar (2006: 66). A importância da distância (vv. 361-62), da luz, do olhar dos críticos e do agrado do público são os aspetos que contribuem para a permanência e qualidade de ambas as artes.

A existência de um método e de uma racionalidade lógica que, para Horácio, seriam comuns à pintura e à poesia, aproximam-no de Aristóteles. A distância relativamente a Platão é, todavia, evidente, porque quer a pintores quer a poetas foi atribuída a faculdade de tudo ousar, o que os coloca num patamar de elevada (ir)responsabilidade. Para Horácio, todavia, a *imitatio* diz respeito à imitação de outros autores, à imitação das condições reais e hábitos da vida ou imitação do objeto como existe na natureza. A imitação da natureza é indispensável a esta relação entre imagem e palavra, por causa da representação vívida da realidade²⁷, daí a importância que Horácio concede também à verosimilhança.

Alguns dos exemplos da antiguidade que melhor se relacionam com a concretização do *dictum* de Horácio *ut pictura poesis* são: a coberta do leito de Tétis, em Catulo (frag. 64)²⁸; a representação de Vénus e Marte, em *De Rerum Natura* (I, 33-40)²⁹, de Lucrécio; e

²⁶ Como refere Gliksohn (2004: 264), a intenção da expressão de Horácio é criticar a qualidade do texto literário, não se dirige de facto aos pintores, apesar das leituras e relações posteriormente feitas.

²⁷ Cf. Hagstrum (1958: 10).

²⁸ Avelar (2006: 74-76) analisa este texto de Catulo com algum pormenor.

²⁹ Para mais informação sobre este episódio, *vd.* Avelar (2006: 76-77).

o escudo de Eneias (VIII, 626-731), na *Aeneis*, de Vergílio, entre outros.

Alguns destes episódios têm um peso histórico pela ação em si, como é o caso do escudo de Eneias³⁰, cujo centro apresenta a batalha de Áccio. Vulcano coordena a execução do escudo, que revela o conhecimento (passado-presente-futuro) de Roma pela descendência de Eneias através de episódios como a lenda de Rômulo e Remo ou o rapto das Sabinas.

Na maioria dos episódios efrásticos da antiguidade, o mais comum é “partir e encaixar”, ou seja, na descrição de um objeto (escudo, portas, coberta, tapeçaria, etc.), que pode ser vista como um “quadro”, surge uma divisão espacial que permite e posiciona outros quadros, outras micronarrativas ou microcosmos, que completam, desenvolvem e pormenorizam esse grande quadro inicial. O meio para que tal aconteça é a palavra – poética, na sua maioria –, que permite uma existência visual em cada leitor/ouvinte, com base no conhecimento já adquirido, que lhe permite fazer associações com os termos que ouve/lê e criar imaginariamente – isto é, por meio das suas ideias – esse objeto.

A expressão de Horácio relaciona-se com a expressão de Simónides de Ceos, que, em *Rhetorica ad Herennium* (IV, 39) (c. 80), texto atribuído a Cícero, surge como exemplo da definição de *commutatio* (antimetábole), recurso de grande expressividade que consiste na mudança da ordem das palavras da primeira oração, resultando numa oração com sentido oposto ao da inicial. A tradução latina apresentada é *Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*; Plutarco dirá o mesmo em *De Gloria Atheniensium* (III, 346F): τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, isto é, “ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala”³¹. É esta relação entre a arte e a realidade que valida a primeira, estando mais presente na pintura do que em outra arte. Por conseguinte, a pintura torna-se exemplar e uma espécie de guia, tendo em si uma força moral que as outras artes não conseguem ter³².

Como destaca Hagstrum (1958: 26), a comparação entre os frescos de Pompeios, Herculano e outras cidades com os textos que chegaram até nós – na sua maioria, da tradição alexandrina – mostra que esta relação entre o que os textos diziam e os artistas representavam já existia antes mesmo de Horácio consagrar a expressão *ut pictura poesis*. No entanto, é impossível declarar que influência direta tiveram os textos nas representações, embora o autor estabeleça o paralelismo entre o texto de Mosco sobre o rapto de Europa e o fresco de Pompeios que representa o mesmo mito.

³⁰ Cf. Avelar (2006: 66-71) e Rocha Pereira (2002: 309-12).

³¹ *Apud* Horácio (2012: 150, n.361).

³² Cf. Hagstrum (1958: 10).

Esta relação entre pintura e poesia, na qual se procura criar uma descrição verdadeiramente real, com *enargeia*, também surge na prosa³³: Plutarco fá-lo nas suas *Biografias*; Varrão denominou as suas biografias gregas e romanas de *Imagines*, porque a sua intenção era ser o mais ilustrativo possível, acreditando-se que a obra continha 700 retratos dos biografados; na *Descrição da Grécia*, Pausânias interrompe a narração para descrever objetos de arte merecedores da atenção do leitor/viajante; entre outros casos.

Filóstrato, o Velho (séc. II), e o seu neto, Filóstrato, o Jovem, são dois dos autores helenísticos que merecem destaque: cada um escreveu uma obra denominada *Imagines*; ambas consistiam na descrição real ou imaginária de pinturas. Esse era o seu único objetivo: descrever, o que denota a importância deste tipo de texto. Hagstrum (1958: 31) refere que Filóstrato, o Velho, considera a expressão verbal como pictórica, mas também observa as pinturas de maneira literária, o que fazia com que lesse as pinturas como se fossem histórias: “he reconstructs their fables, myths, and even geographical details; he makes them speak and even act”.

Também os romancistas gregos têm a sua relevância no conhecimento da *ekphrasis* da antiguidade, nomeadamente Aquiles Tácio e Longo. Por exemplo, no início de *Leucipe e Clitofonte* (I, 1. 2-12), uma longa écfrase apresenta um quadro com o rapto de Europa, que é enriquecido com cuidados pormenores, como a sombra pintada das folhas do arvoredo que permite criar o “teto” natural (“Ἐγραψεν ὁ τεχνίτης ὑπὸ τὰ πέταλα καὶ τὴν σκιάν: I, 1. 4). Do mesmo modo, *Dáfnis e Cloe* desenvolve de forma literária a descrição da imagem, designadamente na representação dos homens³⁴ e dos deuses. Por exemplo, os jardins dos reis aparecem de forma simétrica, como se a natureza fosse uma obra de arte (IV, 2, 1-6).

De certa forma, o carácter visual da poesia entronca na *mimesis*, a imitação do real, já presente em Platão e Aristóteles.

4. Idade Média

No contexto medieval, Isidoro de Sevilha (c.560-636) é uma referência. Quando define pintura, nas suas *Etymologiae* (XIX, 16, 1), estabelece uma relação entre a memória e a representação, associa a pintura a *factura* por causa da representação fingida/falsa que consegue, o que volta a colocar a pintura no patamar da representação e da mimese³⁵: *Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum uisa fuerit ad recordationem*

³³ Para mais detalhe, *vd.* Hagstrum (1958: 29-36).

³⁴ A representação de Laomedonte é um exemplo, presente em IV.14, 1-2.

³⁵ Cf. Hagstrum (1958: 38).

*mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non ueritas*³⁶.

A cristianização dos clássicos, que se dá durante a Idade Média, tem influência direta na “adaptação” dos textos. Barkan (1986: 97-101) alerta que o cristianismo sentiu necessidade de integrar elementos da cultura pagã, para se definir a si próprio em comparação com as tradições religiosas existentes. Ovídio é, por isso, uma mais-valia pela forma irónica com que aborda os deuses nas *Metamorphoses*.

De facto, como menciona Hagstrum (1958: 40), a capacidade pictórica dos textos de Ovídio teve um peso superior no contar histórias. Os exemplos das *Metamorphoses* passam a ser lidos e imitados, deixando de lado a máxima de Horácio.

Giotto é um dos artistas que, ao conquistar o espaço pictórico com base nos modelos romanos, aproxima o espectador dos textos bíblicos que pinta³⁷, que servem como catequese e divulgação do conhecimento bíblico e da doutrina religiosa. Isso não se limita à Europa, pois, como refere Hagstrum (1958: 57), a Bizâncio cristã é o melhor exemplo de “several arts in intimate and fruitful collaboration”.

5. Renascimento e séc. XVII

No Renascimento, a diferente colocação da pontuação no verso de Horácio (*Vt pictura poesis erit* e não *Vt pictura poesis: erit*) tornou a afirmação do poeta latino mais dogmática do que na verdade é, mas será esta a versão usada repetidamente pelos comentadores do poeta³⁸, tornando-se um princípio aplicável a todo o tipo de alegoria. Além disso, as fontes clássicas relacionadas com a tradição pictórica surgem em *editiones principes*, que favorecem a divulgação dessa relação entre pintura e poesia, como sejam *Imagines* de Luciano em 1496, Filóstrato em 1498 e Aquiles Tácio em 1601³⁹.

A noção de *imitatio* renasce com grande relevo no sentido crítico, porque já fora substituída na filosofia medieval pela semelhança inovadora entre a obra de arte e a realidade invisível, como observa Hagstrum (1958: 65).

Ora, quer a pintura, quer a poesia conseguem agir criando uma visibilidade sobre esse invisível. Aliás, no caso da pintura, como era entendido pela mente renascentista, o seu maior poder era tornar o visível inteligível, usando para isso unicamente meios visíveis, o que se verificava “making physical detail [...], express order, character meaning, morality,

³⁶ Texto latino retirado de <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/19.shtml> (04.06.2018).

³⁷ Cf. Escarduça (2009).

³⁸ Cf. Hagstrum (1958: 59-61).

³⁹ Cf. Hagstrum (1958: 57-58).

and purpose”⁴⁰.

O confronto entre natureza e arte⁴¹ é reconhecido por várias anedotas que se contavam sobre uns animais que atacavam outros pintados, que, de tão perfeitos que eram, pareciam reais, como nota Hagstrum (1958: 71-72). Por outro lado, a arte também é apresentada como contrafação, uma imitação, que apenas se aproxima da realidade, o que faz com que seja derrotada pela natureza.

A reflexão em torno da relação entre imagem e palavra neste período tem presença em Leon Battista Alberti (1404-1472), o que é visível no seu tratado *De re aedificatoria*, escrito por volta de 1450 e impresso pela primeira vez em 1486.

No livro VII, 8, Alberti (2011: 474) anota que o prazer de espírito com que contempla uma boa pintura é o mesmo com que lê uma boa história. Acrescenta, ainda, que “pintar mal não é pintar, mas sujar o muro” e conclui que “ambos são pintores: aquele que pinta com palavras, e aquele que ensina uma coisa com o pincel”.

No livro IX, 4, sobre decoração de edifícios privados e interiores, Alberti ainda mostra que

Cumque pictura et poetica uaria sit: alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu: alia quae priuatorum ciuium mores: alia quae aratoriam uitam exprimat. Prima illa quae maiestatem habet publicis at praestantissimorum operibus adhibebitur. Ultima hortis maxime conueniet, quod omnium sit ea quidem iucundissima. Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas uidemus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, et uenationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa.

E como a pintura é variada como a poética – uma relata a gesta memorável dos grandes príncipes, outra os costumes dos cidadãos privados, outra a vida agrícola – a primeira, que possui majestade, emprega-se nas obras públicas e nas das pessoas muito importantes; a segunda aplicar-se-á nos muros dos cidadãos privados para servir de ornamento; a última convirá sobretudo às quintas, porque de todas é a mais aprazível. Recreamos o espírito grandemente quando vemos a amenidade dos lugares, os portos, as pescarias, as caçadas, as piscinas, os jogos campestres, a paisagem florida e frondosa.⁴²

Ou seja, a excelência do pintor está dependente da sua capacidade de impressionar o outro, o que também acontece com o bom orador. Como tal, a pintura perde o papel de ilustração ou de decoração e associa-se à música e à poesia, pelos efeitos físicos e psicológicos que produz na mente humana. Por isso, no contexto da estética renascentista, a arte “tem de falar ao intelecto e não aos sentidos, tem de revelar intenção, simetria e proporção, conduzindo a mente à contemplação de coisas mais elevadas”, como sublinha Gombrich (2007: 224). Estes aspetos foram atingidos em consequência do que vinha sendo

⁴⁰ Hagstrum (1958: 70).

⁴¹ Cf. Hagstrum (1958: 81-88).

⁴² Alberti (2011: 588).

feito.

A conquista da perspectiva, o desejo de usar com proveito a luz e a permanência da cor são aspetos que marcaram os pintores renascentistas, que continuaram a olhar para os poetas como fonte de inspiração (por exemplo, a fonte para Botticelli pintar a sua *Calumnia* foi a descrição de Apeles feita por Luciano, como narra Alberti⁴³) ou, conciliando ambas as vertentes, como Filippo Brunelleschi (1377-1446), Leonardo ou Michelangelo (1475-1564), que tanto pintaram como escreveram poesia.

Leonardo Da Vinci (1452-1519) fundamenta a importância da pintura ao recorrer à investigação científica do mundo natural, ao mesmo tempo que privilegia a aquisição do conhecimento pela experiência. Isto é, a ciência contacta com o meio natural, que é a base de toda a verdade do conhecimento, e isso é possível pelos sentidos. Por isso, Leonardo enaltece a importância da visão como o principal sentido que permite capturar a realidade e, como o pintor tem esse sentido apurado, é senhor da realidade, o que o posiciona superiormente ao poeta, que trabalha apenas com as palavras, como refere Hagstrum (1958: 68-69). Por isso é que, no *Paragone*, o artista reclama para o pintor as “prerrogativas do génio”, já que a pintura, tal como a música, reflete a harmonia do próprio universo. Portanto, Leonardo leva, segundo Gombrich (2007: 270), a expressão horaciana às últimas consequências.

Essa equivalência verifica-se também na melhoria de estatuto dos pintores e escultores. Consideradas profissões mecânicas, os artistas plásticos conquistam, pelo sucesso atingido, o seu lugar a par das artes liberais, como representou Rafael na *Escola de Atenas*, entre 1508-11, como observa Hagstrum (1958: 67).

Gliksohn (2004: 264) nota que a teoria humanista inverte os termos da comparação de *ut pictura poesis* de modo a conferir à atividade do pintor a mesma dignidade que à do escritor e, assim sendo, os temas mitológicos, cheios de alegorias, transitam das obras literárias para os pintores. Para isso, a maioria dos artistas recorre a obras que têm um grande pendor imagético, das quais se destacam as de Ovídio: “o carácter de uma parte considerável da produção pictórica do início do Renascimento até ao fim da época clássica aproxima-se do carácter das próprias *Metamorfoses*, mistura de maravilhoso e erotismo, não sem uma presença frequente da melancolia e da morte”.

Em sentido contrário, existem exemplos de poetas⁴⁴ que cultivaram a *ekphrasis*, advinda da pintura, ou seja, com base nas imagens, os poetas produzem os seus textos. Por

⁴³ *Apud* Hagstrum (1958: 71).

⁴⁴ Cf. Hagstrum (1958: 73-81) para analisar os exemplos de forma mais detalhada.

exemplo, Pietro Aretino (1492-1556) fá-lo ao elogiar o retrato de Diego Hurtado de Mendoza que Ticiano fez; os poemas que Francesco Petrarca (1304-1374) escreveu a partir dos quadros de Simone Martini; excertos de *Orlando Furioso* (e.g., II, 41ss; VII, 11ss; etc.) de Ludovico Ariosto (1474-1573); Dante Alighieri (1265-1321) no livro X do *Purgatório* ou no *Paraíso* da *Divina Comédia*; *Arcadia* de Philip Sidney (1554-1586), que tem por base as *ekphraseis* de Aquiles Tácio; a tapeçaria histórica e a pintura sobre a queda de Troia em *The Rape of Lucrece* (vv. 1366-1568) de William Shakespeare (1564-1616), na qual a personagem se confronta dramaticamente com as obras que vê, designadamente com Hécuba⁴⁵; o soneto 67 de *Amoretti* ou *The Faerie Queene* (II, 12) de Edmund Spenser (1552-1599), em cuja obra os portões do pavilhão recuperam a tradição efrástica do escudo de Aquiles.

Ainda no Renascimento, ganha destaque o emblema, que conjuga em si a imagem e o texto, o que faz com que haja, no dizer de Krieger (2007: 155), “linguagens complementares na procura da representação do irrepresentável”. O emblema resulta dessa evolução do epigrama para a éfrase e tem presença como elemento da arte esotérica nos séc. XVI e XVII⁴⁶, o que acontece por exemplo com *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato (1492-1550). Por sua vez, Cesare Ripa (1555/60-1622), autor de *Iconologia*, reuniu mais de mil alegorias, que combinam, a partir da terceira edição de 1603, uma xilogravura ilustrativa com um texto poético descritivo, muito próximo do epigrama, para cada um dos conceitos abstratos⁴⁷. Ripa serviu de base a muitos pintores e escultores nos séc. XVII e XVIII, para ser depois esquecido no século seguinte. Giorgio Vasari (1511-1574), com *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), promoveu uma sistematização dos símbolos e características de determinadas personagens históricas, bíblicas, mitológicas, que contribuiu para a análise iconográfica, na medida em que tentava explicar as origens literárias das imagens.

O emblema apresenta, portanto, uma união e em simultâneo uma independência entre texto e imagem, já que podem ser lidos em conjunto ou separadamente, pois a leitura do epigrama sem o desenho pode ser muito críptica, característica que passará para a escrita nos textos do séc. XVII.

Note-se que os epigramas⁴⁸ eram fundamentais, na antiguidade clássica, pela relação entre o texto gravado – em verso ou em prosa – e a representação escultórica, fosse numa

⁴⁵ Cf. Hagstrum (1958: 79-80).

⁴⁶ Cf. Hagstrum (1958: 97).

⁴⁷ Hagstrum (1958: 95) nota que o poema aparece como um apêndice à imagem, que regularmente aparenta uma certa ingenuidade e/ou austeridade na gravura feita.

⁴⁸ Cf. Hagstrum (1958: 22-23).

estátua, num túmulo, numa coluna funerária, num monumento. Mesmo quando a descrição do objeto não é pormenorizada, porque os epigramas são comumente pequenos, há pormenores que criam essa ponte entre texto e objeto. Um dos aspetos de destaque é quando o próprio epigrama se dirige àquele que o lê dando vida ao objeto físico e dialogando com o leitor, pois estabelece a relação entre sujeito e objeto e cria uma aproximação entre ambos. Os epigramas mantiveram durante a Idade Média essa importância, que resulta no acréscimo de outros objetos aos já esperados, tais como jarros ou sinos.

Sistematizando, Krieger (2007: 148-54) traça a evolução do epigrama antigo (inscrição verbal numa escultura ou pedra tumular) enquanto legenda, até à sua passagem para a éfrase (linguagem que não se submete ao objeto, mas tenta equiparar-se-lhe). Ambos resultarão no emblema do Renascimento, com poder simbólico e alegórico, no qual se combinam texto e imagem, com intenção de transmitir um significado imediato e fechado.

No séc. XVII, há um desejo de unir de modo consciente o uso dos sentidos ao pensamento na arte, o que se verificará, designadamente no Barroco. No caso da expressão de Horácio, a pintura ganha a sua correspondência no sensual e a poesia no intelectual. Os artistas procuram uma fusão do corpo com a alma, como forma de valorizar os sentidos e o espiritual, como refere Hagstrum (1958: 97). Exemplo disso é Giambattista Marino (1569-1625), que, para escrever *La galeria del Cavalier Marino: Distinta in pitture, & sculture*, que aparece em 1620, pediu a artistas seus amigos obras sobre certos assuntos, que depois desenvolveu nos seus poemas epigramáticos. O artista defendeu, porém, que o poema nunca deve ser subserviente à descrição do objeto, mas autónomo, com o seu próprio significado, o que mostra inovação no pensamento teórico ao gerar uma nova relação entre o poeta e a obra de arte⁴⁹.

A resposta à reforma protestante exigiu propaganda e formas de atração dos fiéis às igrejas: o trabalho da oratória dos sermões religiosos, a revolução artística que promoveu a exuberância e a riqueza da arte das igrejas são fatores que, simultaneamente, atraíram os devotos e encorajaram o confronto da realidade com o sobrenatural. O meio em si – cor, linha, palavra – deixa de ser o mais importante, porque o que interessa é o seu significado ou a experiência (humana, religiosa, ética, emocional) que permite aos observadores⁵⁰. Enquanto um quadro renascentista tinha como única finalidade satisfazer o sentido da visão (autotélico), uma obra barroca obriga a olhar para além da tela, para outras realidades, o que se verifica, por exemplo, pelo facto de a linha do desenho ou o movimento irem além dos

⁴⁹ Cf. Hagstrum (1958: 102-04).

⁵⁰ Cf. Hagstrum (1958: 100-01).

limites da própria tela. Como nota Guerreiro (2007: 315), a fundação da Academia de Pintura de Paris, em 1663, contribuiu para que fosse uma década de intensa reflexão estética entre os pintores que seguiam Nicolas Poussin (1594-1665), defensores do desenho e da linha, e os inclinados para Peter Paul Rubens (1577-1640), mais modernos e defensores da cor e do círculo, ambos produtores de obras com base ovidiana. Mas não se podem esquecer artistas como Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Diego Velázquez (1599-1660) ou Rembrandt (1606-1699), que olharam para as *Metamorphoses* como o livro de inspiração para algumas das suas melhores obras.

O uso de exemplos morais foi também um dos recursos de resposta à reforma protestante. Um exemplo na pintura é Pierre le Moyne⁵¹, que, em *Peintures morales*, publicadas entre 1640-43, retrata uma moralidade subtil e intelectualizada nos seus poemas e nas suas explicações das “paixões” humanas. Por exemplo, a primeira gravura, dedicada a Aníbal, surge associada às paixões do ódio, da raiva e da crueldade, que são desenvolvidas nesse poema e fundamentadas na explicação, e que surgem com base numa imagem cristalizada da literatura clássica, construída em autores como Valério Máximo ou Sílio Itálico.

A denominada “doutrina de expressão” (crença de que a pintura, embora confinada aos *uisibilia*, também tem o poder de retratar a realidade psicológica e moral) torna-se presente nas letras, nomeadamente inglesas, com Andrew Marvell (1621-1678) ou John Milton (1608-1674)⁵², que não é um poeta pictórico, mas promove pelas suas obras o conhecimento religioso e metafísico e revela conhecimento de artistas do primeiro Renascimento italiano, como Piero della Francesca (1415-1492) ou Paolo Ucello (1397-1475).

Em suma, o Renascimento e o Barroco contribuíram para esta relação entre a palavra e a imagem ao redescobrir e divulgar os textos da antiguidade clássica, ao dar nova força ao gosto pela natureza com base no estudo e na ciência, ao contextualizar na filosofia a expressão de Horácio, conferindo-lhe poder e dignidade. Também elevaram social e intelectualmente a figura do pintor e alertaram poetas e críticos para o principal poder da pintura: a capacidade para tornar o visível inteligível e portador de um valor moral.

6. *Laokoon* (1766) de Lessing

No séc. XVIII, a obra de Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), *Laocoonte ou sobre*

⁵¹ Hagstrum (1958: 104-06) analisa com mais cuidado este pintor.

⁵² Hagstrum (1958: 123-28) destaca a frequência de muitas passagens de *Paradise Lost* que se podem comparar com quadros específicos ou a pintura em geral. Para mostrar a presença das *Metamorphoses* na mesma obra, Barkan (1986: 172) nota como Milton transformou o mito de Narciso no nascimento da consciência de Eva.

as fronteiras da pintura e da poesia (*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*) (1766), procura delimitar os campos de ação de cada uma das artes indicadas no subtítulo ao mesmo tempo que estimula novas tendências, para salientar a identidade própria de cada vertente da arte (principalmente, pintura, escultura e arquitetura). A ideia de que cada arte tem a sua trajetória e o seu ritmo de desenvolvimento prolongou-se pelo séc. XIX e durou até ao modernismo do séc. XX.

A ação de Lessing é na verdade uma reação ao discurso de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), em *Geschichte der Kunst des Alterthums (História da Arte da Antiguidade)*⁵³, publicada em 1764, que historia a arte grega com recurso ao trabalho arqueológico, que não tivera até então grandes avanços, já que Plínio, o Velho, ainda era considerado a fonte principal da arte clássica. Winckelmann apresenta uma perspectiva diacrónica, hierárquica, que privilegia a escultura – enquanto representação do belo – em relação à pintura. Ambas antecedem, em perfeição atingida, a arquitetura, porque puderam imitar o real, cujas regras se baseiam no homem. Praz (2007: 127) menciona que Winckelmann considera como exemplo da dor na arte duas obras de diferentes artes – a tragédia *Filoctetes* de Sófocles e a escultura de Laocoonte – e pretende assim mostrar a união temática entre literatura e arte.

Ora, a descoberta de artefactos⁵⁴, a pesquisa e investigação arqueológica, o constante confronto entre as fontes literárias e os objetos/espacos antigos, conduziram à possibilidade de fazer um estudo mais abrangente. Por exemplo, a descoberta da estátua de Laocoonte, a 14 de janeiro de 1506, veio permitir uma relação mais próxima entre texto e escultura. O episódio é descrito por Vergílio em *Aeneis*, II (201-27) e relaciona-se com o cerco de Troia, o que nos direciona para a *Ilíada* e, como tal, para o escudo de Aquiles. A obra escultórica é referida por Plínio, o Velho, em *Naturalis Historia* XXXVI, 4.37, quando fala sobre os escultores de excelência, como *opus omnibus et picturae et satuariae artis preferendum*.

Plínio ainda refere que a escultura era feita de um só bloco de mármore, o que mais tarde não se verificou verdadeiro, e criou a dúvida se esta seria a escultura a que o escritor se referira. Pela estátua se pode visualmente “conhecer a expressão de dor e de sofrimento radical do sacerdote”, como refere Avelar (2010: 28), o que permite ir além do texto e ganhar um referente visual.

A análise comparativa entre a estátua e o texto de Vergílio, em resposta a

⁵³ Para mais informação, *vd.* Avelar (2006: 86).

⁵⁴ Avelar (2010: 28) anota que “A questão que importa reter é a de que o artefacto, o signo visual, implicava uma narrativa e, eventualmente, uma lição moral. O encontro com ela podia associar-se a uma pedagogia. Deste modo, o poema *ecfrástico* emergia como espaço de uma meditação sustentada pelas lições do passado”.

Winckelmann, levou Lessing a concluir que o excerto da *Aeneis* traçava o que Avelar (2010: 28) apelidou de “progressão sequencial” do sofrimento, enquanto a estátua “escolhia um instante relevante para figurar as características heroicas da personagem, nomeadamente o seu *decorum* perante um sofrimento horrível”, cujo exagero defendido por Winckelmann como leitura de Vergílio iria destruir a harmonia do conjunto final.

Este exagero contraria na íntegra a contenção (*decorum*) necessária à representação do belo, ao qual subjaz uma dimensão ética e educativa, porque a imitação das características heroicas das personagens representadas era uma finalidade em si. Ora, na poesia, a representação do feio é possível, mas perde muito da repulsa que provoca, o que não acontece na pintura, onde o impacte com o feio é tão forte e imediato como com o belo.

No séc. XVIII, a pintura era considerada superior à poesia, porque se aproxima mais realisticamente do que é representado do que as palavras. Deste modo, a reflexão de Lessing em *Laokoon*, mesmo tendo por base a relação que Horácio estabeleceu e que é visível no subtítulo da obra⁵⁵, contraria a expressão *ut pictura poesis* e esclarece que ambas têm domínios diferentes: “a pintura é uma arte de imagem (isto é, sustentada pelo conceito de espaço), enquanto a poesia é uma arte de linguagem (isto é, sustentada pelo conceito de tempo)”⁵⁶. Ou seja, a vocação da poesia é narrar acontecimentos sucessivos e, ainda que os poetas se entreguem a descrições, estas estão ligadas a uma ação que as inclui na duração. Já a pintura pretende uma representação dos objetos fora dessa duração e, por isso, precisa do espaço; quando o pintor representa ações simultâneas ou sucessivas, afasta-se da sua intenção inicial. Desta forma, os resultados serão também diferentes: o que “o poeta pode contar o pintor pode, apenas, eventualmente, mostrar”, como diz Gliksohn (2004: 275), por isso, a poesia não deveria lutar para se tornar uma arte temporal e psicológica e, como tal, também a poesia deveria ignorar as exigências da linha, do espaço, da cor e do efeito artístico⁵⁷.

Assim sendo, cada arte está limitada por aquilo que lhe subjaz e a interpretação de Horácio procurou concretizar-se, por meio da éfrase, na poesia, e da alegoria, na pintura, para que o encaixe de ambas fosse mais completo. No entanto, as bases são diferentes e, por isso, Lessing argumenta que não se podem confundir: a palavra é a base de uma, a cor de outra. Além disso, Lessing enfatiza também a importância da especificidade do meio para

⁵⁵ Na verdade, Lessing contraria Winckelmann porque sobrepõe e explica a expressão de Horácio, que fora entendida como *mimesis*, sem se atender ao contexto em que se inseria na *Ars Poetica*, pelo uso de *ekphrasis*.

⁵⁶ *Vd.* Avelar (2006: 88). Estes conceitos de tempo e espaço interpenetram-se, porque são indispensáveis para compreender quer seja a poesia, quer a pintura, já que do contexto depende a mais completa decifração do objeto artístico.

⁵⁷ *Cf.* Hagstrum (1958: 155).

a construção de uma representação, seja esta artística ou literária, como resume Avelar (2010: 27). A *enargeia* clássica é, no entender de Lessing, muito importante, pois a sua manifestação literária assemelha-se fortemente com a ilusão visual da pintura⁵⁸.

Um autor que contrariou Lessing e contribuiu para uma aparente ausência da expressão de Horácio foi Edmund Burke⁵⁹ (1729-1797), que defendeu que a obscuridade contribui mais para a estética do que a claridade; a ausência de detalhe enriquece mais a poesia do que o contrário, porque o incompleto e o indefinido com recurso a palavras sem valor visual provocam mais emoções, ou seja, a pintura é uma arte realisticamente representada, enquanto a poesia não o é, o que a aproxima mais da música do que da pintura. Por conseguinte, a palavra serve para criar uma resposta emocional, porque nenhuma imagem real é formada quando descrita por palavras, e as imagens servem para trazer à mente a representação dos objetos da natureza.

A *ekphrasis* depende sempre da palavra e da capacidade de permitir que o leitor visualize o que está a ser descrito. O leitor é, portanto, inserido na história, devido à memória de um passado que traz consigo e que usa para o instante da representação⁶⁰. Logo, a recuperação de uma imagem apenas depende da palavra e da memória.

Para que essa memória do passado se amplie, nomeadamente ao nível visual, ganha importância o surgimento do “museu público” enquanto instituição que guarda e preserva os objetos de arte de antigamente – e aqueles que assim foram sendo considerados – e, simultaneamente, os expõe e cria linhas de leituras e de decifração para aqueles que aí acorrem. Para este fim, é necessário conhecer os textos e usar a palavra para dar a conhecer os objetos preservados. Isto é, a relação intrincada entre ambos é contínua e inquebrável, o que era notório, por exemplo, no facto de os poetas ingleses do séc. XVIII serem amigos pessoais dos pintores, conhecerem as obras-primas italianas e serem, eles próprios, colecionadores de gravuras e/ou de quadros originais, como realçou Praz (2007: 118), o que fez com que essa relação fosse natural e houvesse uma contaminação não intencional, ou seja, artistas plásticas e escritores conviviam simplesmente no mesmo espaço e tinham os mesmos interesses. A presença de referências a obras de arte na literatura e vice-versa não era estranha, mas natural.

A imitação da natureza é uma das características das artes do séc. XVIII, juntamente com a experiência humana presente nas normas sociais. A natureza é considerada a mãe de ambas as artes, pintura (principalmente da paisagem) e poesia, ainda que esta última seja a

⁵⁸ Cf. Hagstrum (1958: 156).

⁵⁹ Hagstrum (1958: 152-54)

⁶⁰ Cf. Avelar (2006: 92-93).

arte mais afastada da natureza, o que, todavia, serve para que os poetas aprendessem como transcender as suas limitações e se aproximassem continuamente da natureza⁶¹. Um dos pensadores sobre este assunto foi Joseph Addison (1672-1719)⁶², que defendia que o valor estético dependia, primeiro, da natureza, ou seja, da capacidade de o poder da arte residir na aptidão de mostrar a natureza real nas obras de arte; e, segundo, do psicológico, isto é, o poeta consegue capturar nos seus poemas os traços distintos, as cores da realidade, que o pintor poderá imitar para fazer a sua tela, com base na sua imaginação e selecionando as circunstâncias que transmitem a impressão que o poema lhe causou.

Também Sir Joshua Reynolds (1723-1792), que foi pintor, pensador, professor e primeiro presidente da *Royal Academy of Arts*, refletiu nos seus discursos sobre a natureza. O ideal defendido por Reynolds não é alcançado pelo pintor e pelo observador através dos arquétipos atribuídos aos sentidos, mas sim pela contínua e persistente observação e pesquisa empírica da natureza. Este idealismo pictórico levou-o a refletir sobre o facto de os poetas terem usado as artes plásticas para atingir essa realidade idealizada. Isso parece ter ocorrido em três combinatórias possíveis: observação das formas e atitudes da escultura clássica antiga, como modelo ideal da natureza; imitação dos heróis históricos e míticos (pagãos ou religiosos), atribuindo os seus papéis a pessoas reais e importantes; idealização na criação de alegorias reminiscentes dos antigos emblemas⁶³.

A criação de um panteão de pintores é outro fator que ocorre no séc. XVIII e que tem peso, na medida em que os artistas plásticos passam a fazer referências na sua obra a esses pintores e deslocam-se a Itália para conhecer as obras de Guido Reni (1575-1642), os Caracci, Cavalier d'Arpino (c. 1568-1640), Michelangelo, Giovanni Bellini (c. 1433-1516), Parmigianino (1503-1540), Correggio (c. 1489-1534), entre outros. Alguns dos pintores manter-se-ão como modelos até ao séc. XIX, como, por exemplo, Rafael Sanzio (1483-1520), Leonardo, Ticiano (c. 1473/90-1576) ou Tintoretto (c. 1518-1594). Uma vez que as grandes obras destes pintores (e.g., *Diana e Andrómeda* de Ticiano ou *Páris* de Rafael) têm por base o texto literário, as obras artísticas funcionam como aproximações entre as duas artes irmãs⁶⁴.

⁶¹ Cf. Hagstrum (1958: 134-36). Apesar de considerada afastada da natureza, a literatura nunca deixou de a representar nos textos, o que acontece, nomeadamente, com Ovídio, pelos contextos naturais e geográficos em que posiciona os mitos. Também J. W. Waterhouse se dedicou ao estudo da natureza com a pintura em *plein-air*, como era esperado, designadamente com as viagens feitas a Itália.

⁶² Para uma análise mais detalhada, veja-se Hagstrum (1958: 136-40).

⁶³ Cf. Hagstrum (1958: 142-50).

⁶⁴ Cf. Hagstrum (1958: 108-12).

7. Séc. XIX

A criação de museus e galerias de arte, entre outras circunstâncias culturais como a presença de *connoisseurs* do mundo da arte⁶⁵, permitiu a criação de textos com base em imagens, isto é, criar um texto inspirado em quadros e esculturas já conhecidos ou em gravuras, entretanto mais em voga⁶⁶, mas também fundamentou a oportunidade para os textos de crítica de arte. Esse contacto resultou muitas vezes na atribuição de qualidades e atributos da história e da mitologia clássica a personagens contemporâneas. Praz (2009: 119) dá como exemplo Canova, que pintou Fernando IV de Nápoles como se fosse Minerva, criando uma figura até grotesca por causa do rosto.

Entre os principais teóricos do séc. XIX, destaca-se John Ruskin (1819-1900), pintor, professor e crítico de arte inglês, apresentou nos seus estudos uma teoria da percepção (teoria do “olhar inocente”⁶⁷). Esta surge focada na capacidade visual: quer isto dizer que o ato de desenhar é uma forma de ensinar a ver e este ato consiste em ensinar a ler a “lógica da natureza”, que Ruskin acreditava animada em todos os seus elementos, por isso, apreendê-los exigia sentir o seu espírito ou moral⁶⁸. Ruskin promove a pintura ao ar livre, saindo o artista do atelier e aproximando-se da paisagem natural, o que, no caso literário, apresentará semelhanças, por exemplo, com o género bucólico⁶⁹. Para que o artista consiga a apreensão da “lógica da natureza”, é necessário que haja uma relação com a cultura, a ética e as relações sociais, nomeadamente no trabalho, que subentenda um culto pelo belo. O belo inclui aspetos tão variados como a relação ética entre as pessoas, a defesa dos valores morais ou a ação política, pois não poderá haver política sem ética e essa política exigiria uma ajuda mútua, resultando, portanto, numa articulação entre objetos, sensações e memórias.

John Ruskin acentua, ainda, que o indivíduo e o seu carácter empreendedor fazem parte da cultura inglesa de oitocentos, caracterizada por mudanças fortíssimas na interação do ser humano com o espaço e com o tempo, refletidas nas novas formas de comunicação, que resultaram, nomeadamente, do avanço dos caminhos de ferro e do telégrafo. Outra

⁶⁵ Por exemplo, *Circe Invidiosa* (1892) e *Echo and Narcissus* (1903) de J. W. Waterhouse serão obras adquiridas por galerias, com recurso a um painel de especialistas que recomendavam obras.

⁶⁶ Cf. Praz (2007: 119).

⁶⁷ Cf. Vouilloux (2007: 357-59). Para Ruskin, o “olhar inocente” apenas consegue ver os planos de cor; corpos sólidos e distâncias já resultam das experiências inconscientes que adquirimos enquanto crianças e que nos levam a perceber, designadamente, que uma mancha escura corresponde à sombra de um objeto.

⁶⁸ Cf. Amaral (2005: 39-42). Sobre a evolução do conceito de “sublime” em Ruskin, *vd.* Landow (2005).

⁶⁹ No terceiro volume (parte IV) de *Modern Painters*, publicado em 1856, quando o adágio horaciano já estava completamente ultrapassado, Ruskin alude à relação entre a pintura e a poesia e destaca a nobreza da segunda em relação ao resto da escrita, por serem formas de expressão da emoção: “Painting is properly to be opposed to *speaking* or *writing*, but not to *poetry*. Both painting and speaking are methods of expression. Poetry is the employment of either for the noblest purposes” (I.15). *Apud* <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html> (consultada a 03.02.2018).

característica da cultura inglesa oitocentista é o regresso a antes do renascimento italiano, o que acontece, por exemplo, como refere Avelar (2006: 135), com a Irmandade Pré-Rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood: PRB*), para cujos artistas a perspetiva não era fundamental. A PRB procurou destacar uma estética na qual o transcendente e a espiritualidade vencem o materialismo presente na revolução industrial vitoriana e a fealdade explícita, que surge, por exemplo, mencionada na poesia por Walt Whitman (1819-1892)⁷⁰.

A relação entre a imagem e a palavra é evidente na maioria dos pré-rafaelistas, escritores e artistas plásticos em simultâneo, que trabalham e cruzam a arte da palavra com a da *pictura*. Destacam-se, na primeira geração de Pré-Rafaelitas, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), por exemplo, com “Sonnets for Pictures”⁷¹, e William Morris (1834-1896), que foi fundamental nas artes decorativas inglesas ao impulsionar o movimento *Arts & Crafts*, que promovia uma relação entre o espiritual e o funcional. Morris traduziu para inglês, em verso, a *Eneida* (1876) e a *Odisseia* (1887) e foi também um escritor com impressionante qualidade literária, que refletiu o seu conhecimento do mundo clássico em obras como *The Life and Death of Jason* (1867) ou *The Earthly Paradise* (1868-70).

Morris é particularmente importante pela influência que exerce num dos maiores poetas do séc. XIX, William Butler Yeats (1835-1936), que incorpora a “ideia de poesia enquanto visão”, como observa Avelar (2006: 141), uma vez que a aproximação entre as artes visuais e a poesia se deve à “coincidência na essência evocada e representada”⁷², evitando a *ekphrasis*, mas promovendo o símbolo visual, que supera a dicotomia que Lessing impusera entre as artes do espaço e do tempo. Esta propensão para a importância do símbolo fez com que Yeats aderisse à sociedade secreta *The Order of the Golden Dawn* em 1890, à qual pertenceu durante mais de trinta anos. Exemplo desta relação entre poesia e arte é “The Wanderings of Oisín”, onde “tentou transpor para o plano textual elementos estruturantes das tapeçarias de Morris, como a cor e o padrão”⁷³.

Lord Alfred Tennyson (1809-1892), cuja poesia detém em si referências bastante plásticas, serviu de base literária para obras de alguns membros das duas gerações de Pré-Rafaelitas e outros posteriores, como J. W. Waterhouse. A poesia de Tennyson inspirou vários quadros em diferentes alturas, mas “Mariana in the South”⁷⁴ (poema publicado pela primeira vez em 1830) é um dos que teve mais repercussão, como sejam *Mariana in the*

⁷⁰ Cf. Avelar (2006: 139).

⁷¹ Sobre a relação do poema “Our Lady of the Rocks” de Rossetti com *A Virgem dos Rochedos* de Leonardo da Vinci, *vd.* Avelar (2006: 135-39).

⁷² Avelar (2006: 140).

⁷³ Avelar (2006: 142).

⁷⁴ Para mais informação, veja-se Avelar (2006: 127-130).

Moated Grange (1850-51) de John Everett Millais, na primeira geração de Pré-Rafaelitas, ou *Mariana in the South* (1897) de John William Waterhouse.

O texto de Tennyson nasce de um pormenor retirado de *Measure for Measure* (ato IV, cena I) de Shakespeare e é com base nesse detalhe que o poeta desenvolve o seu poema, no qual explora o sofrimento na vida de Mariana depois de ter sido abandonada pelo seu amor, Angelo. Naturalmente que quer o quadro de Millais quer o de Waterhouse partem de um passo do poema, ainda que com diferenças da seleção feita.

Millais representa uma Mariana numa perspectiva medieval, com ressonâncias religiosas evidentes pelo espaço transformado em cela, bem como pelos vitrais da anunciação, que lhe conferem um tom mais espiritual, visível na figura feminina. Mariana confina-se a esse espaço por vontade pessoal e não por imposição social, por isso, adquire um “estatuto de igualdade para a mulher, desejado e defendido por sectores cada vez mais amplos na sociedade vitoriana”⁷⁵. J. W. Waterhouse apresenta Mariana num espaço mais amplo, ainda que religioso (os vitrais estão de forma mais discreta ao fundo, no lado direito), em frente a um enorme espelho, com as cartas de amor a seus pés, com uma flor vermelha no colo do vestido, de cabelos soltos. O seu sentimento é o de alguém que se arranja sem ter para quem: a ênfase de Waterhouse está posta no amor não correspondido.

Enfim, texto e imagem relacionam-se entre si e as fronteiras entre ambas as áreas deixam de existir. Os artistas e os escritores procuram esbater esses limites com recurso à ilustração de textos, o que os enriquece, ou à pintura de legendas, que identificam as figuras representadas nas próprias telas.

A evolução tecnológica, na segunda metade do séc. XIX, advinda da revolução industrial, trouxe uma maior atenção para o espaço urbano – e para as suas cores – como objeto da representação artística, mas também de criação poética, especialmente com Charles Baudelaire (1821-1867)⁷⁶. O objetivo principal é representar o quotidiano, com todas as suas variantes. Na arte, esse propósito acaba por ser atingido pela fotografia, que liberta a pintura de uma estética realista. A fotografia ainda ganha interesse juntos dos artistas plásticos, que conhecemos por meio dos seus (auto)retratos⁷⁷, que se deixam influenciar por essa nova arte e se identificam ou se fazem identificar por ela. Baudelaire

⁷⁵ Roston (1996: 66) *apud* Avelar (2016: 130).

⁷⁶ O autor não se dedicou especialmente à *ekphrasis*, apesar de ter alguns poemas com essa intenção e inspirados em obras plásticas como “Sur le Tasse en Prison – D’Eugène Delacroix”, mas o maior impacto, como anota Avelar (2006: 110), é a dimensão pictórica visual da sua poesia, onde um discurso pictórico flui em quase toda a obra.

⁷⁷ Um dos retratos que se conhecem de Waterhouse apresenta o pintor de pé, com a paleta na mão, a pintar *A Song of Springtime* (1913). *Vd.* Trippi (2002: 205).

recorreu à fotografia com a intenção de desenvolver a aproximação entre as artes por meio da noção de “correspondência”⁷⁸, a qual subscreve a existência de um modo de percepção que faz corresponder a um objeto o seu significado espiritual. Esta união permite uma conexão entre as artes, ainda que cada uma tenha a sua singularidade, e produza o efeito de “elevação” no leitor/ouvinte/observador.

Como nota Avelar (2006: 151): “A ideia de uma *mimesis* enquanto espelho (reprodução) do real, e as dela decorrentes estéticas realista e naturalista, são, assim, desmontadas”, o que leva os impressionistas a irem mais além e a decomponem “quer as fronteiras da luz entre os signos e os espaços dos quais participam, quer as dinâmicas (o movimento) existentes entre as diferentes cores e tonalidades”.

Assim se classifica o impressionismo literário, um dos melhores exemplos de influência da arte na literatura, por exemplo, em Edmond de Goncourt (1822-1896), Gustave Flaubert (1821-1880), Marcel Proust (1871-1922), Paul Verlaine (1844-1896) ou Arthur Rimbaud (1854-1891). As obras destes escritores resultam da influência da pintura impressionista de artistas como Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet (1832-1883), Camille Pissarro (1830-1903), entre outros. Quer os escritores, quer os pintores refletem sobre as mesmas preocupações heterogêneas, que, todavia, diferem em instrumentos, métodos, *corpora* e objetivos. Em suma, o impressionismo literário consiste “na transposição sistemática de expressão de uma arte, a pintura, para o domínio de outra, a arte de escrever”⁷⁹. Ambas as artes procuram fixar no seu material – tela ou papel – certas qualidades da visão, ficando em segundo lugar, no dizer de Vouilloux (2007: 345), a “substância ou o objeto dessa visão”. Tematicamente, ambas refletem os temas da “vida moderna”, o espaço aberto, ao ar livre, maioritariamente público, “a paleta clara, a técnica do esboço, a mistura óptica das pinceladas exaltando a luz e a cor, a evanescência de contornos...”⁸⁰, isto é, a cor, antes subalterna, sobrepõe-se definitivamente ao desenho, ao contorno, à forma.

J. W. Waterhouse não cedeu às inovações impressionistas e procurou manter-se fiel à sua formação académica, consciente dos movimentos e grupos que divulgavam as suas ideias e expunham em salas como a *Grosvenor Gallery*, mas sempre muito alinhado com as intenções de preservar a arte e com a qualidade estética da *Royal Academy of Arts*. Deste modo, deu sempre importância à cor e à sua simbologia e contraste, mas não descuidou a forma, o que é perceptível pela quantidade de esboços e de estudos que lhe sobreviveram.

⁷⁸ Cf. Avelar (2006: 112).

⁷⁹ Vouilloux (2007: 344, n.9).

⁸⁰ Vouilloux (2007: 347).

Paul Cézanne (1839-1906), considerado um pintor pós-impressionista, precursor das revoluções plásticas do séc. XX, mantém essa superioridade da cor sobre a forma, além de tentar superar o legado renascentista da perspectiva. Como explica Avelar (2006: 151), a reformulação do conceito é possível, segundo o pintor, porque este assenta num equívoco: “a profundidade é apenas simulada na tela; ela não existe, de facto, aí”, por isso é que a substitui pela “exploração das tensões entre cores e volumes, os quais são ostensivamente expostos na representação”, o que decompõe a ideia de uma *mimesis* enquanto espelho/reprodução do real, visão adotada pelo realismo e naturalismo, que é o que faz em *Cerejas e Pêssegos* (1883-87), quando, como refere Avelar (2006: 157), “ignora, mais correto seria dizer, sabota, a noção de perspectiva, a ilusão de profundidade, e de consequente tridimensionalidade, herdadas da Renascença”. Ou seja, o pintor já não representa a realidade mas compõe uma realidade, que é a do seu próprio quadro, baseada em coisas simples e comuns.

8. Séc. XX: *ut pictura theoria*

As inovações que Cézanne introduziu na forma da representação vão ter lugar em outras formas de arte, designadamente na literatura. Avelar (2006: 160-61) refere que, no romance, há a busca da chamada “corrente de consciência”, que se fortalece na associação baseada na análise freudiana; na poesia, promove-se o processo de desconstrução das formas poéticas tradicionais, como o soneto, e, deste modo, a promoção da completa liberdade formal do poema, que cresce com os “processos de colagem e montagem de registos discursivos oriundos de níveis culturais e sociais distintos [erudito, familiar ou popular] que se insinuam em *estéticas pessoais*”, que não deixam de ser momentos de *imitatio* e *aemulatio*, e que trazem essa subliminar coexistência e/ou sobreposição para as telas com as mesmas sobreposições de várias camadas de tinta, de máscaras ou *personae*. Também se celebra a “consequente intelectualização do objeto”, que acolhe inovações de outras formas de expressão e implica um afastamento face à natureza, elemento importante no séc. anterior. A intelectualização do objeto e a recusa do figurativo dão-se, porque uma tela nunca conseguiria representar um objeto, já que só o cérebro poderia fazer isso por já o ter percecionado e classificado anteriormente.

A evolução culminará, no séc. XX, numa recusa de qualquer tipo de “relação entre a arte e a literatura, a narrativa ou o discurso”⁸¹, enfim, da palavra, com a arte abstrata, que excluirá ainda o “assunto” de uma obra de arte, reclamando para si o purismo da arte

⁸¹ Mitchell (2007: 385).

plástica. Este purismo promove uma posição que defende que a arte modernista não pode ou não precisa de ser formulada em palavras, porque estas possibilitam colocar a obra de arte “numa situação”⁸² que inclui o observador, logo, compromete o purismo da arte. Para analisar esse purismo, a teoria criada pelos artistas ou a interpretação feita pelos críticos ganhará terreno ao ponto de a expressão horaciana – *ut pictura poesis* – dar origem a outra: *ut pictura theoria*.

Em síntese, os principais desafios da *ekphrasis* no início do séc. XX passam, no dizer de Avelar (2010: 31), pela “desconstrução das fronteiras visuais convencionais, o percurso rumo à abstração, a ausência de confiança nas narrativas dominantes, o ataque persistente à tradição”, ao mesmo tempo que se desenvolvem experiências pictórico-poéticas que eliminam todas as barreiras entre pintura e literatura, como os caligramas de Guillaume Apollinaire (1880-1918), que terão o seu auge ao contagiar a poesia concreta brasileira, na década de 50, e a poesia experimental/visual portuguesa da década de 70⁸³.

⁸² Cf. Mitchell (2007: 386-88).

⁸³ Cf. Escardua (2009).

II. OVÍDIO E AS METAMORPHOSES

1. As *Metamorphoses*

1.1. O texto

Quando em 1 d.C.⁸⁴ inicia a composição das *Metamorphoses*, Públio Ovídio Nasão, natural de Sulmona e a residir em Roma, desconhecia que a sua *relegatio* para Tomos, na atual Roménia, chegaria em 8 d.C. sem motivo evidente.

As *Metamorphoses* são uma das obras mais impressionantes de sempre e “continua[m] a ser uma das formas mais fascinantes de tomar contacto com a Antiguidade, através de uma mitologia subitamente tornada viva, muitas vezes graciosa, aprazível e poética”⁸⁵.

Ovídio coligiu cerca de 250 mitos, a maioria conhecida do mundo greco-romano, mas alguns pouco divulgados, distribuídos em quinze livros e que se inserem num estilo verdadeiramente único. De toda a sua obra, apenas as *Metamorphoses* foram compostas em hexâmetros⁸⁶, o verso tradicionalmente atribuído à epopeia.

É, sem dúvida, um texto épico invulgar⁸⁷, pois não visa cantar um herói⁸⁸, mas construir uma história mitológica, por ordem cronológica⁸⁹, organizada em três eras, como anota Rosati (2002: 278): a dos deuses, a dos heróis e, com o surgimento da guerra de Troia, a da história, que culmina com a deificação de Júlio César e de Augusto.

O poeta de Sulmona procurou, por um lado, as metamorfoses mais invulgares, com o objetivo de mostrar as oscilações entre as fronteiras estabelecidas pelo divino e pelo humano, pelo animado e pelo inanimado, já que, para que possa haver uma metamorfose, se subentende que a natureza é animada, logo o espírito e a matéria podem agir um sobre o outro⁹⁰. Ao mesmo tempo, como anota Barkan (1986: 2), o universo surge estruturado por diferentes camadas (divina, humana e animal) e a metamorfose funciona como o veículo de

⁸⁴ Não sendo uma data certa, Volk (2010: 6) defende a probabilidade da composição das *Metamorphoses* e dos *Fasti* antes do ano 2 d.C.

⁸⁵ Gaillard (1994: 114).

⁸⁶ Apesar do verso épico, Barchiesi e Hardie (2010: 60) notam que Ovídio é um poeta elegíaco, que vai evoluindo e brincando com a épica. A elegia é uma presença constante na sua obra, que será recuperada no exílio em *Tristia* e *Epistulae Ex Ponto*.

⁸⁷ Martindale (1988: 13) resume essa invulgaridade na expressão “sense of giantness”, que evidencia a grandiosidade do texto, da composição e do sucesso que teve. A noção de “teleological nature” de Quint, apresentada em Rosati (2002: 281), permite também reforçar essa invulgaridade do assunto da obra.

⁸⁸ Ainda que não haja um herói específico que ocupe toda a obra, Ovídio dá a conhecer personagens que são heróis pela sua *uirtus*, como Perseu, que se assemelha a Hércules nos seus trabalhos, como nota Keith (2002: 240-245).

⁸⁹ Due (1974: 16) atribui esta inovação a Ovídio, não a nenhum dos seus antecessores. Volk (2010: 11) apresenta essa divisão em três blocos de cinco livros, o último dos quais é dedicado a meros homens.

⁹⁰ Cf. Allen (2002: 340).

circulação entre elas para os seres humanos. De certa forma, a metamorfose é a metáfora literária tornada realidade, designadamente pelo produto da transformação, como o loureiro ou o narciso, o que torna o mundo das *Metamorphoses* um reino onde a linguagem se torna viva⁹¹.

Por outro lado, além da organização cronológica, as metamorfoses sucedem-se encadeadas por associação entre temas ou por contraste⁹². Isso faz com que haja uma grande variedade na transição entre mitos, momento usado para acentuar alguma característica na personagem do mito seguinte⁹³. Por exemplo, acentua-se a vitória de Apolo sobre a serpente Píton (I, 434-433) com uma enormidade de flechas, para, no mito seguinte, Apolo ser ferido pela flecha do Amor, que desafiou (I, 452-567).

Para a construção das *Metamorphoses*, Ovídio acaba por tomar como modelo *Aitia e Hecale*⁹⁴ de Calímaco, de quem se aproxima mais, mas há também outros autores que exercem uma influência reconhecível, como *Heteroioumena* de Nicandro de Cólofon, as *Argonáuticas* de Apolónio de Rodes, Eurípides⁹⁵ ou Teócrito. Esta análise de fontes, sistematizada por Due (1974: 15-42), demonstra que um leitor culto da época de Ovídio reconheceria muitas das fontes – gregas e latinas – pela *imitatio* direta ou indireta que Ovídio adotara, na medida em que este recria e renova aquilo que imita de forma muito livre, fazendo, por exemplo, no caso da *Aeneis* de Vergílio⁹⁶, uma paráfrase sintética e irónica do momento do encontro de Eneias com a Sibila, no livro VI, emulando assim Vergílio. Observe-se que a canonização praticamente imediata da *Aeneis* criou um problema a todos aqueles com aspirações à poesia épica, no entanto, Ovídio consegue quase uma completa independência de Vergílio relativamente ao assunto, estrutura e intenção do poema, como nota Kenney (2002: 59).

Ovídio recorre ainda, entre outros, aos *Anais* de Énio⁹⁷, ao *De rerum natura* de

⁹¹ Volk (2010: 12).

⁹² Cf. Rosati (2002: 277).

⁹³ Volk (2010: 12).

⁹⁴ Due (1974: 20) compara esta obra de Calímaco com o uso que Ovídio faz dela no episódio de Filémon e Báucis, no livro VIII, 631-724.

⁹⁵ Due (1974: 24) aponta que Eurípides, dos tragediógrafos gregos, foi aquele com quem Ovídio se identificou pelo facto de ser mais fácil seleccionar episódios das suas obras do que das de Sófocles ou de Ésquilo.

⁹⁶ A *Eneida* é a principal referência a que Ovídio recorre na epopeia. O desafio que é feito a Ovídio é ser diferente de Vergílio em relação ao assunto, composição e estilo, não deixando de imitar a obra, levando a que o leitor não fique chocado pelas aproximações feitas, mas “to enjoy the curious mingling of phantasy and realism – and the interplay of model and performance”. Cf. Due (1974: 36-42).

⁹⁷ Due (1974: 28) mostra essa relação por meio de referências que Ovídio fez em outras obras e pela presença em *Met.* XIV, 812-15, no discurso de Marte, que usa as palavras de Énio (*Ann., frag. 1*, 39).

Lucrécio⁹⁸ ou às *Odes* de Horácio⁹⁹, cujo exemplo mais evidente é III, 30, 1-9, uma vez que, no final das *Metamorphoses*, Ovídio reclama ter conseguido uma obra perene, que nem a ira de Jove poderia derrubar (*Met.* XV, 871-879)¹⁰⁰.

Este *carmen perpetuum* de Ovídio distancia-se da obra de Calímaco, assumidamente episódica¹⁰¹, pois as *Metamorphoses* detêm um *continuum* narrativo¹⁰², ao mesmo tempo que é possível lê-las em episódios autónomos, que permitem uma independência de leitura e que foram recortados para antologias ao longo dos tempos¹⁰³.

Além disso, como anota Due (1974: 51), o poema é também

a historical poem (it describes the world from the creation to contemporary times), that of course it was a mythological poem (mythology forms the main content and the historical events in the later books are transformed into mythology), that of course it was a collective poem (it contains hundreds of shorter and longer stories), that of course it was a national poem (the *finale* of the poem – and the world's development – is the apotheosis of Caesar and Augustus).

Em suma, apesar da estrutura narrativa, da polifonia temática e estilística¹⁰⁴, com os seus variados narradores internos e encaixados¹⁰⁵, o sentido da obra de Ovídio é coerente e a variedade de diálogos, monólogos, descrições, *sententiae*, prende a atenção do leitor.

O narrador acaba por sugerir, mais do que descrever, explícita e pormenorizadamente o que acontece e, por causa disso, o que fica na mente do leitor não é a metamorfose, mas as ações e emoções humanas que as personagens mitológicas vão apresentando, como bem destaca Kenney (2002: 89). Além disso, Ovídio trabalha cada episódio com base em detalhes que contribuem para a vivacidade do mito, construída a partir de um ambiente que cativa o leitor pela imaginação¹⁰⁶. Esta atenção do leitor é também conseguida pela criativa e inovadora variedade de metamorfoses que o poeta vai apresentando nas transições entre os episódios: o fim de uma história é o início de outra, até já não haver mais histórias para contar.

Ora, a vivacidade do mito e a análise psicológica das personagens terão impacto na memória do leitor, que se sente participante nos próprios mitos por causa dos ouvintes do

⁹⁸ Essa relação consegue-se estabelecer imediatamente no livro I das *Metamorphoses*, no início da criação do mundo, mas também no livro XV, quando Ovídio coloca Pitágoras a discursar, como refere Due (1974: 30).

⁹⁹ Cf. Due (1974: 35).

¹⁰⁰ Lembre-se que, pouco antes, Ovídio compara o imperador na terra a Júpiter no céu, por isso, esta afirmação não deixa de ser um ato de *hybris* ao poder do imperador e à sua ira.

¹⁰¹ Cf. Kenney (2002: 57).

¹⁰² Hinds (2003: 1085).

¹⁰³ Hays (2014: 132).

¹⁰⁴ Keith (2002: 245-246) evidencia que o tom elegíaco da obra tem importância na criação de uma diversidade narrativa e rítmica.

¹⁰⁵ Rosati (2002: 271-273) anota cerca de quarenta narradores internos, indicando que a relação retórica que se estabelece entre narrador e narratário permite reconstruir a situação narrativa no decorrer de toda a obra.

¹⁰⁶ *Vd.* Allen (2002: 354). Barkan (1986: 17) nota que a metamorfose é uma experiência fora da vida real e que, por isso, prende de forma persistente a imaginação humana.

texto a que ele próprio se associa. Como tal, serão os momentos de tensão psicológica os preferidos por artistas como Waterhouse, que não escolhe o clímax dramático, mas deixa essas pistas para que o espectador aí consiga chegar, como acontece, por exemplo, em *Thisbe* (1909).

Em conclusão, como Martindale (1988: 19) afirma, Ovídio é “the psychologist, the narrator, the creator of a world of glamour and romance, the rhetorician who revelled in the possibilities of style”, evidentes na variedade de obras e estilos literários, tendo sido “after Homer the most accomplished story-teller among the ancient poets”¹⁰⁷.

1.2. As *Metamorphoses* e as artes plásticas

Esta obra foi a principal fonte literária das artes plásticas no que aos temas mitológicos diz respeito, durante o Renascimento, mas também nos períodos subsequentes, ao ponto de o adjetivo “ovidiano” querer dizer repetidas vezes “mitológico”, mesmo que alguns dos mitos não constem das *Metamorphoses*¹⁰⁸. Tal acontece pela abundância de informação que as *Metamorphoses* oferecem ao seu leitor, o que leva à inevitável seleção de episódios, mesmo que, pelo *decorum*¹⁰⁹, nem todos possam ser usados.

É, no entanto, importante a opinião de Feldherr (2002: 175) que defende que a metamorfose é uma forma de explicar um aspeto invulgar da realidade do leitor, que pode ser concretizado por uma estátua ou uma pintura. Dependendo da adaptação destas formas de representação, o texto pode ficar mais rico com as referências das obras que foram feitas, isto é, quando se lê um episódio das *Metamorphoses*, recuperamos mentalmente as representações das artes que conhecemos, o que enriquece e amplia o texto em si.

Esse contágio dos temas mitológicos nas artes é evidenciado por Barrow (2007: 101), que refere que

Mythological subjects had, of course, for centuries dominated the painter's oeuvre. And Victorian culture, rich in literary and visual mythological allusion, assumed and in turn guaranteed a reading and viewing public familiar with the narratives of classical myth. From Renaissance onwards, 'Greek' myths tended in practice to be those appropriated and perpetuated by Rome: the Greco-Roman character of the material is summed up by the frequency with which Ovid's *Metamorphoses* is taken as an exemplary mediator of classical mythology.

O papel mediador das *Metamorphoses* está relacionado com a facilidade de seleccionar

¹⁰⁷ Martindale (1988: 13).

¹⁰⁸ Cf. Allen (2002: 336), Graf (2002: 108), Llewellyn (1988: 151).

¹⁰⁹ Allen (2002: 341) nota que existem dois tipos de *decorum*: o relativo e o absoluto. O primeiro caracteriza-se pela fidelidade do artista ao texto, por ser geralmente fidedigno histórica e arqueologicamente e, de forma ainda mais geral, ter em atenção as corretas indicações de sexo, idade, nível social, etc. O segundo, por sua vez, proíbe a exibição de momentos de violência, de aversão ou de obscenidade.

um “quadro” da obra e tomá-lo como objeto de tratamento visual de forma compreensível, o que permite que os espectadores possam reconhecer os participantes na cena. Naturalmente que, dentro de cada “quadro” e pela índole da representação, é necessário selecionar um momento a ser desenvolvido visualmente.

Essa relação fez-se notar já na própria arte romana, como observa Llewellyn (1988: 156), visto que existem vários exemplos de trabalhos com temática ovidiana (mosaicos, etc.)¹¹⁰, mas são poucos aqueles que permitem estabelecer uma relação suficientemente segura com momentos específicos das *Metamorphoses*.

No período medieval, dá-se a cristianização dos textos pagãos, que, no caso de *Metamorphoses*, terá um momento importante em *Ovide Moralisé*, no séc. XIII, obra marcada por princípios moralizantes. Esta intenção didática é alargada por meio da imagem, a fim de suprir dificuldades como o analfabetismo ou a falta de conhecimento de latim da maioria das pessoas. Assim, uma das principais impressões de *Ovide Moralisé*, a de Colart Mansion, em Bruges, em 1484, apresenta já 34 ilustrações de episódios da obra¹¹¹, fazendo referência a aspetos da cultura contemporânea e facilitando a compreensão dos ensinamentos morais.

No séc. XV, a tendência didática mantém-se numa tentativa de moldar os comportamentos sociais e dá origem à necessidade de haver quadros que emulassem de forma mais evidente os textos clássicos. Leon Battista Alberti (1404-1472), no seu *De Pictura*, no final da década de 1430, defende que os pintores têm por profissão visualizar as histórias, ou seja, conseguir construir a partir do texto um quadro, e dá como exemplo um episódio clássico (uma alegoria da *Calumnia* inicialmente pintada por Apeles) em vez de um religioso, que seria mais comum e mais expectável para a época. Vê-se que, no final do século, o recurso às histórias clássicas como exemplos já era comum e, como tal, Ovídio reduz a sua missão moralizadora e dá lugar à humanista.

Correggio (c. 1489-1534) e Ticiano Vecellio (c. 1490-1576) são dois dos principais exemplos de uso dos mitos ovidianos, no início do séc. XVI, ainda que tão diferentes em formação e estilo: Ticiano ostenta nos seus quadros personagens muito musculadas, agressivas e pesadas, enquanto Correggio consolida o seu inimitável estilo numa langorosa e delicada sensualidade. Este último produziu pouco mais de dez quadros de temática clássica, nos quais demonstra a mesma sensualidade que nos de temática cristã. A sua intenção é mostrar a antiguidade clássica como uma era áurea para o prazer dos sentidos.

¹¹⁰ Para mais informação, veja-se, por exemplo, Toynbee (1964).

¹¹¹ Cf. Llewellyn (1988: 157).

Por sua vez, Ticiano desenvolve a capacidade de construção narrativa do quadro, de modo a dar a conhecer harmoniosamente as energias de um mito: a ação, o ritmo, a teatralidade ou a psicologia, que são qualidades advindas da leitura de Ovídio¹¹². O conceito de ilustração evolui, ampliando o seu significado, porque os quadros não são apenas uma ilustração de um texto, mas passam a constituir, na expressão de Llewellyn (1988: 158), “visual texts”, pelo seu pormenor e construção narrativa.

A relação entre mito, texto e pintura evoluiu no século seguinte, particularmente com Peter Paul Rubens (1577-1640) e Nicolas Poussin (1594-1665), que dão destaque à cor e à qualidade do desenho, conseguindo elevar os mitos ao nível da *poesia* nos seus quadros, fazendo com que cada tela funcionasse como uma narrativa, uma alegoria, e servissem apenas decorativamente¹¹³. A analogia com a iconologia cristã continua a ser possível, o que acontece quando se compara o lamento de Vénus pela morte de Adónis com o de Maria por Cristo¹¹⁴.

No séc. XVII, os temas ovidianos mantêm-se na pintura, mas já não ocupam toda a tela, ou seja, as personagens míticas passam a estar encaixadas na paisagem, que é o alvo de maior destaque. É possível observar isso, por exemplo, na obra de Claude Lorrain (1600-1682), em *Apollon et les Muses sur le Mont Hélicon* (1680)¹¹⁵, e na pintura inglesa. A presença de figuras mitológicas eleva a importância do quadro, pois deixa de ser apenas decorativo já que recupera referentes culturais com um peso alegórico e narrativo¹¹⁶.

O séc. XVIII é muito rico em pintura histórica, que se inspira sobretudo na República Romana¹¹⁷ e na “era de Augusto”¹¹⁸, nos exemplos de *uirtus* presentes em figuras como Cícero, Bruto, Fabrício, Cincinato e, principalmente, Catão de Útica. Também os paralelismos histórico-políticos possíveis entre a Roma antiga e o séc. XVIII são fator de interesse para os artistas ingleses¹¹⁹. A ligação com a Grécia é evidente pela transmissão,

¹¹² Cf. Barkan (1986: 175-76).

¹¹³ O pavilhão de caça da Torre de la Parada, fora de Madrid, de Filipe IV de Espanha, III de Portugal, é um destes casos. Terá albergado cerca de 41 trabalhos de grande escala de Rubens inspirados apenas em Ovídio. Rubens procurou mitos menos canónicos e que ainda não tivessem sido tratados por si noutras obras. Cf. Llewellyn (2002: 158-159, n. 37). Não haveria, contudo, necessidade de obedecer à ordem das *Metamorphoses* porque cada quadro/episódio funciona unitariamente e é didático *per se*, sem precisar do contexto para tal.

¹¹⁴ Cf. Llewellyn (1988: 159).

¹¹⁵ Para consultar a obra completa do pintor, visite-se <http://www.claudelorrain.org/>.

¹¹⁶ Cf. Llewellyn (1988: 161).

¹¹⁷ Sachs (2010: 24) nota que a república romana funciona como “an imaginative space that helps to organize Romantic period political, historical, and aesthetic practices”, o que acontece também por meio da literatura.

¹¹⁸ Esta classificação é usada no séc. XVIII-XIX, como nota Sachs (2010: 31), para indicar um período de estabilidade política, como a que sucedeu à ascensão de Augusto, e de triunfo nas artes, com grandes nomes como Horácio e Vergílio. Realce-se que a atenção não é posta no período de transição da república romana para o império, mas nas qualidades de ambos.

¹¹⁹ Cf. Sachs (2010: 15, 28).

edição e releitura dos textos clássicos, designadamente de Homero, pelo surgimento dos estudos clássicos nas universidades inglesas e pela experiência de viajantes que trazem consigo e divulgam antiguidades, retomando assim o gosto pela arte, arquitetura e escultura helênicas¹²⁰.

O séc. XIX ainda tem, no seu início, artistas como Benjamin West (1738-1820), presidente da *Royal Academy of Arts*, que expõe, por exemplo, os quadros *Arethusa* e *Orion* em 1802 e, dois anos depois, *Phaeton*, histórias presentes em Ovídio. Mas, por influência do individualismo e da melancolia do período romântico, os vitorianos procuraram uma mitologia mais subjetiva, que mostrasse o particular e o introspetivo, o que acontecerá nos textos gregos¹²¹. Além da *Ilíada* e da *Odisseia*, os *Hinos Homéricos*, os textos de Hesíodo ou Apolodoro e as tragédias gregas dão-nos conhecimento abundante sobre mitologia.

O poeta de Sulmona desdobra-se aos olhos dos vitorianos em três facetas¹²²: o Ovídio, fonte mitológica; o Ovídio, fazedor de versos elegantes e espirituosos; o Ovídio, exilado e conhecedor das sofisticadas artes amorosas. É esta última face que adquire desenvolvimento na época vitoriana, porque o exílio do poeta é visto como um castigo pela sua licenciosidade, a sua imoralidade e pela conduta sexual ofensiva à decência. Estes aspetos são vistos como uma afronta à época vitoriana e promove-se assim uma biografia romântica e moralizadora, a fim de educar a sociedade no modesto e austero gosto romano. Mesmo no caso do “Ovídio, fonte mitológica”, os artistas procuram cenas mais íntimas, com personagens em processo de reflexão ou até arrependidas¹²³.

Poetas como William Wordsworth (1770-1850), John Keats (1795-1821), Lord Alfred Tennyson (1809-1892) – só para referir os que terão repercussão em Waterhouse – encantaram-se por Ovídio, desvalorizam a visão austera vitoriana e recorreram aos textos do poeta para a construção de algumas das suas obras. Contudo, o helenismo do séc. XIX quase aniquila a pervivência de Ovídio, por ser considerado um imitador dos gregos. Como escreve Allen (2002: 366), “in the nineteenth century Ovid’s stories suffer the indignity of being embalmed by the *pompier*s while the *avant-garde* sneers at the very idea of painting anything so outmoded”. O interesse recai então em autores como Vergílio¹²⁴ ou Horácio¹²⁵.

¹²⁰ Cf. Sachs (2010: 12-13).

¹²¹ Cf. Barrow (2007: 101).

¹²² Cf. Vance (1997: 155).

¹²³ Cf. Barrow (2007: 101).

¹²⁴ T. G. Higham, admirador confesso de Ovídio, relativamente ao período vitoriano, disse “Ovid died, for at least the third time..., and was buried deep under mountains of disparaging argument to make a throne for Virgil” (*apud* Martindale, 1988: 14).

¹²⁵ Horácio continua em voga no séc. XIX, com a tradução de W. Y. Sellar ou a de Charles Smart, publicada em 1891. Excertos das suas obras continuam a acompanhar quadros nas exposições, o que fez por exemplo Edward Poynter, entre 1893 e 1904, em seis dos quadros que expôs na RAA, como refere Barrow (2007: 196).

Vance (1997: 174) defende que Ovídio esteve sempre presente de forma indireta na consciência literária dos românticos e dos vitorianos, mesmo que esta tenha sido construída através de intermediários, sendo um deles o manual escolar¹²⁶, pelo qual se percebe que a formação inicial tinha por base Ovídio e a avançada Vergílio.

Outros mediadores são os artistas plásticos (Caravaggio, etc.), os poetas (Shakespeare, etc.), os tradutores (Dryden, etc.) ou os comentadores, que medeiam entre a obra e o espectador/leitor. Todos acabam por interpor um filtro e funcionam como inspiração para a criação de outros objetos de arte.

Em suma, os textos clássicos, no séc. XIX, estão presentes através do sistema público de ensino¹²⁷ e das edições e traduções promovidas. Além disso, era possível aceder à cultura clássica pelas inúmeras referências presentes nas representações teatrais da época, como *The Tale of Troy*, que contavam com colaboradores para a construção dos cenários e dos textos que conheciam muito bem os textos e os sítios clássicos, como era o caso de George Frederic Watts (1817-1904), Frederic Leighton (1830-1896), Edward Poynter (1836-1919) ou Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)¹²⁸.

Esse gosto pela vida privada e pessoal das personalidades romanas conduziu a um interesse generalizado pela biografia dos autores clássicos (Horácio, Tibulo, Catulo), dando destaque às vidas e amores de cada um, o que permitiu que Ovídio estivesse presente pela sua poesia amorosa e de exílio, como nota Barrow (2007: 190), mas nunca com o sucesso dos séculos anteriores.

Estes reduzidos sucesso e atenção dados a Ovídio continuarão até meados do séc. XX, segundo Martindale (1988: 10-11), devido, primeiramente, a fatores institucionais, na medida em que Ovídio não é um autor que tivesse o mesmo “estatuto” na academia britânica que tinha, por exemplo, Vergílio; em segundo lugar, quando consideramos que a grande qualidade de Ovídio nas *Metamorphoses* é a “arte de narrar”¹²⁹, verificamos que, desde o século passado, tem havido uma reformulação da narrativa e os autores procuraram maneiras mais inventivas de contar histórias. Aliada a esta ideia, surge também o distanciamento da interpretação, isto é, o facto de os leitores estarem afastados do texto e não o conhecerem bem promove uma leitura redutora.

Contudo, este distanciamento não significa inexistência, já que Ziolkowski (2005),

¹²⁶ Cf. Vance (1997: 154, 168).

¹²⁷ Llewellyn (1988: 151).

¹²⁸ Barrow (2007: 166).

¹²⁹ Essa é a característica do assunto da própria obra, pois, como realça Volk (2010: 65), as *Metamorphoses* são uma obra que dedica atenção à própria arte de contar histórias.

abrindo o período de 1912 a 2003, mostra que os poemas e as *fabulae* de Ovídio estiveram presentes nas artes do séc. XX. Na pintura, são exemplos disso o ciclo *Ariadne* de Giorgio di Chirico, em 1912, ou os esboços de Picasso para as *Metamorphoses*, em 1931. Todas as obras contribuíram – e contribuem ainda – para que Ovídio seja lembrado e lido, direta ou indiretamente.

1.3. Traduções das *Metamorphoses* para inglês, no séc. XIX

O séc. XIX não traz grandes novidades relativamente às traduções das *Metamorphoses* para inglês: mantêm-se em leitura as feitas até então, e surgem duas novas, a de J. J. Howard (1807) ou a de Henry T. Riley (1851).

Lyne (2002: 249-263) analisa as traduções de Ovídio para língua inglesa e refere que a primeira foi feita no séc. XV (1483), por William Caxton (1422-1491), e não constitui *per se* uma tradução da obra, mas de um *Ovide Moralisé*, o que justifica o carácter doutrinário do texto, repleto de interpretações cristãs e paráfrases moralistas dos episódios ovidianos.

A segunda tradução conhecida é a de Arthur Golding (1536-1605), publicada em 1567, revista em 1575: foi a versão lida por grandes nomes das letras inglesas como Shakespeare e Spenser. Caracteriza-se por um cuidado assinalável, designadamente por dar a conhecer “a spirited Ovid with all his range of emotion and diversity of plot”¹³⁰, e por preferir palavras da língua inglesa em detrimento de latinismos.

Por sua vez, o uso de vocabulário de base latina e do *heroic couplet* (dístico de pentâmetros jâmbicos, verso que posteriormente se generalizou na épica inglesa), a combinação elegante das palavras e a sintaxe mais latinizada e, por isso, considerada mais sofisticada, são algumas das características apontadas à monumental tradução de George Sandys (1578-1644), publicada em 1632, com o título: *Ovid's Metamorphosis: Englished, mythologiz'd, and Represented in Figures: An essay to the translation of Virgil's Aeneis*¹³¹. Cada livro apresenta no início um resumo do seu conteúdo e a edição contém várias ilustrações de Franz Cleyn (c. 1590-1658) e de Salomon Savery (1594-1665). A tradução começou a ser feita em 1621, ainda em Inglaterra, tendo o seu autor publicado os primeiros cinco livros antes de ir para Jamestown, no continente americano, onde a concluirá. O tradutor introduz ao longo da tradução episódios e pormenores da viagem desse novo mundo.

Ainda assim, segundo Lyne (2002: 250), a tradução que melhor combina talento

¹³⁰ Lyne (2002: 252).

¹³¹ O texto encontra-se disponível para consulta em <http://ovid.lib.virginia.edu/sandys/contents.htm> e a edição fac-similada em <https://archive.org/details/ouidsmetamorphos00ovid> (23.11.2016).

poético e sucesso na publicação é a de 1717, coordenada por Samuel Garth. Esta edição¹³² conjuga vários tradutores: John Dryden, falecido em 1700, Joseph Addison, Alexander Pope, Joseph Congreve e contribuições de outros tradutores, como John Gay, Arthur Mainwaring, Samuel Croxall, entre outros, num total de dezoito¹³³. Apesar de se notar em alguns livros os diferentes estilos dos tradutores, como refere Lyne (2002: 256-257), o resultado contém unidade. Alguns dos melhores excertos são de Dryden, que faz uma tradução crítica, como afirma logo no início Garth, por exemplo, ao indicar que “neither to follow the Author too close out of a Critical Timorousness, nor abandon him too wantonly through a Poetic Boldness”¹³⁴. Além disso, continua a ser, como a de Sandys, uma tradução em dísticos heroicos, na medida em que o estilo é uma prioridade destes autores. Por isso, há versos que desaparecem para favorecer a métrica e a rima¹³⁵.

Sem sucesso estrondoso, no séc. XIX, existem, porém, mais algumas traduções das *Metamorphoses* que surgem em coleções como *Bohn's Classical Library*, *Kelly's Classical Keys*, *The University Tutorial Series*, *The Hamiltonian System*, entre outras.

A *Bohn's Classical Library* é uma extensa coleção de literatura europeia, na qual a obra de Ovídio é traduzida de forma integral por Henry Thomas Riley (1816-1878)¹³⁶, em três volumes. O segundo foi publicado em Londres, em 1851¹³⁷ e tem por título: *The Metamorphoses of Ovid. Literally Translated. into English Prose, with Copious Notes and Explanations*. Depois da introdução, apresenta um panorama (“A synoptical view”) das principais metamorfoses ocorridas em cada livro da obra. Os livros das *Metamorphoses* são divididos em “fables” numeradas, mas sem título, e, no início de cada uma, surge um resumo do que trata o texto. Segue-se a tradução em prosa, no decorrer da qual há a indicação para as notas de rodapé, que se reiniciam no início de cada livro. Depois da narração do episódio, há uma “Explanation”, em letra mais reduzida, na qual o tradutor recorre a conhecimentos

¹³² Disponível em <https://ebooks.adelaide.edu.au/o/ovid/o9m/index.html> (23.11.2016).

¹³³ Especificamente, os livros I e XII foram traduzidos por Dryden; os II e III por Addison; o livro IV por Lawrence Eusden e Addison; o livro V por Arthur Mainwaring; o VI por Samuel Croxall; o VII por Naham Tate e William Stonestreet; o livro VIII por Dryden, Croxall e Thomas Vernon; o livro IX por Gay, Pope, Stephen Harvey e Dryden; o X por Congreve, Croxall, John Ozell, Dryden e Eusden; o livro XI por Croxall e Dryden; o livro XIII por Dryden, Temple Stanyan, Croxall, A. S. Catcott e Nicholas Rowe; o XIV por Samuel Garth; finalmente, o livro XV por Dryden, Catcott, Garth, Welsted. (informação consultada em <http://www.worldcat.org/title/ovid-metamorphoses-in-fifteen-books/oclc/123279498#details-allauthors>, a 24.11.2016).

¹³⁴ *Apud* Lyne (2002: 256).

¹³⁵ Para mais informação sobre estas duas traduções, veja-se Hooley (2014).

¹³⁶ Nesta página, pode-se consultar todo o trabalho deste tradutor, que traduziu Plínio, Plauto, Terêncio, Lucano, etc. <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Riley%2c%20Henry%20T%2e%20%28Henry%20Thomas%29%2c%201816%2d1878> (consultado a 23.11.2016).

¹³⁷ A edição de 1858 encontra-se disponível em linha em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=msu.31293101935405;view=1up;seq=11> (consultado a 23.11.2016).

de outros autores clássicos (Homero, Apolónio, etc.) e a alguns estudiosos seus contemporâneos. No cabeçalho de cada página, surge a indicação do livro e dos versos aí traduzidos.

Na introdução, páginas iii a vi, Riley evidencia o carácter de compêndio mitológico da obra, identifica as edições que usou (“Delphin edition” e a de “Burmam and Gierig”) e faz a recensão das traduções feitas até então, duas em prosa e cinco em verso.

Uma das versões para prosa, feita em meados do séc. XVIII, em 1750, é de Nathan Bailey, para a editora de Joseph Davidson¹³⁸, cuja quinta edição foi em 1822. Caracteriza-se por ser “as near the original as the different idioms of the Latin and English will allow” (p. iii). Contudo, na opinião de Riley, “it has gained nothing in elegance of diction” (p. iii). É, assim, uma edição bilingue, com a explicação do texto original por meio de um outro em latim mais simples, que inclui muitas notas críticas, históricas, geográficas e clássicas de comentadores clássicos e contemporâneos, além das feitas pelo próprio tradutor, para uso das escolas e de cavalheiros, como se pode ler na primeira página.

Riley menciona ainda a tradução de John Clarke (1687-1734)¹³⁹, cuja primeira edição, póstuma, foi em 1735 e a sétima em 1779. Bilingue, com indicação de alguns dos versos ao longo da tradução, o resultado é bastante literal e, na opinião de Riley (p. iv), várias vezes Clarke “burlesqued rather than translated his author”, criando erros de tradução como *nitidus* por “neat”.

Uma outra tradução é a de J. J. Howard, publicada em 1807, cujo título é *The Metamorphoses of Publius Ovidius Naso in English Blank Verse*¹⁴⁰. Foi editada em dois volumes e apenas contém o texto em inglês, sem qualquer introdução ao autor ou à obra.

No caso de J. W. Waterhouse, pareceu-nos importante aferir que tradução o pintor teria utilizado e, chegando a alguma conclusão, usá-la na análise dos quadros selecionados.

Trippi (2002: 26) observa que Waterhouse devia conhecer o latim, por toda a sua formação escolar, e, por isso, seria possível que a sua edição fosse em latim ou bilingue, o que reduz as possibilidades para as de John Clarke (1735) e a de Joseph Davidson (1750). No entanto, o mesmo Trippi (2002: 238, n.30) nota que o pintor terá usado a tradução da

¹³⁸ A primeira edição pode ser lida aqui (https://books.google.pt/books?id=GE1gAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (consultada a 23.11.2016) e a quinta edição aqui: <https://ia800201.us.archive.org/6/items/metamorphosestra00oviduoft/metamorphosestra00oviduoft.pdf> (consultada a 23.11.2016).

¹³⁹ A edição digitalizada pode ser lida aqui <https://play.google.com/store/books/details?id=GE1gAAAACAAJ> (consultada a 23.11.2016).

¹⁴⁰ A edição digitalizada pode ser encontrada em <http://www.gutenberg.org/ebooks/28621> (consultada a 23.11.2016).

Odisseia (The Odyssey of Homer: Done Into English Prose) feita por S H. Butcher e Andrew Lang, publicada em 1879. Waterhouse refere-se-lhe numa carta de 20 de julho de 1891 relativa ao quadro *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891), apesar de se enganar no nome e atribuir a tradução a Andrew Lacy. Como tal, mesmo conhecendo o latim, é mais provável que Waterhouse usasse uma tradução do texto de Ovídio.

Por fim, se atendermos ao período em que Waterhouse frequenta a escola de Leeds, década de 1860, a edição mais provável e mais recente seria a de Riley. Hobson (1980: 75 e n.9) deu-nos essa indicação, ao comparar *Danaë* com *Circe Invidiosa*: “Waterhouse’s gentle nature is also apparent in these pictures. *Danaë* quietly cradles her baby, and while Circe’s poison ‘communicated to her [Scylla] a hideous form’, nothing hideous appears in *Circe Invidiosa*, or indeed in any other of her paintings”. O sublinhado é nosso e corresponde à citação do resumo de Riley (1851: 478). Isto é, na página 5 do catálogo da exposição da *Royal Academy of Arts* de 1892¹⁴¹, Waterhouse apresenta o título do quadro *Circe Invidiosa: Circe poisoning the sea* (1892), acompanhado por uma adaptação do resumo da “Fable I” do livro XIV de Riley (1851: 478). Pode-se ler no catálogo:

Circe, having endeavoured without success to make Glaucus desert Scylla, poisoned the sea where Scylla was wont to bathe, and thus communicated to her a hideous form. – See Ovid, ‘*Metamorphoses*’, bk. xiv.

Não sendo a edição de Riley bilingue, não deixa de ser completa na organização e de ter em si uma parte de explicação literária e cultural importante, pois o seu tradutor foi um profícuo tradutor e estudioso do latim. Assim, parece-nos adequado fazer uso e análise desta tradução, na sua relação com os quadros de Waterhouse.

¹⁴¹ Disponível em <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol124-1892> (consultado a 24.11.2016).

III. J. W. WATERHOUSE: UMA ÉPOCA, VÁRIAS HISTÓRIAS

1. Contexto artístico, influências e tendências temáticas

De finais do séc. XVIII a inícios do séc. XIX, verifica-se, como refere Gombrich (2006: 477), um interesse pela pintura “arqueológica”, na medida em que as descobertas dos templos da Atenas de Péricles provocaram um revivalismo grego, que também se irá refletir em termos ingleses, nomeadamente numa pesquisa arqueológica para pintar com o máximo de verosimilhança, muito em si derivada da situação dos mármores do Pártenon que são trazidos por Lord Elgin, Thomas Bruce, em 1806, da Grécia para Inglaterra¹⁴². Como refere Goldhill (2011: 1),

Victorian culture was obsessed with the classical past, as nineteenth-century self-consciousness about its own moment in history combined with an idealism focused on the glories of Greece and the splendour of Rome to make classical antiquity deeply privileged and deeply contested arena for cultural (self-)expression.

Temos também aqueles pintores que utilizam motivos orientais, principalmente pelo interesse pelo exótico e pelo diferente, que acabam por desenvolver um carácter etnográfico¹⁴³. Há, no entanto, pintores que se rebelam contra a tradição e que procuram, com o seu imaginário pessoal, criar uma obra ímpar e, por vezes, hermética: é o caso de William Blake, que foi visto como um louco e cujo mérito só foi reconhecido um século mais tarde.

No séc. XVIII, estamos também num período em que a pintura de paisagens ganha projeção, o que levará, por exemplo, alguns pintores ingleses a deslocarem-se ao estrangeiro, principalmente a Itália, para pintar a paisagem desses lugares. William Waterhouse, pai de John William Waterhouse, é um desses artistas, daí J. W. Waterhouse ter nascido em Itália.

Esta paixão pela paisagem está relacionada com uma devoção pela natureza, que os artistas procuravam retratar tal como se via, facto que leva, segundo Gombrich (2006: 512),

¹⁴² Esta situação “política” relaciona-se, por sua vez, com a força que a república romana adquirira como exemplo para os políticos britânicos, forma usada para incorporar os ideais da revolução francesa, como nota Sachs (2010: 3-46). Vance (1997: 24-53) mostra como a república romana influenciou não só a revolução francesa, mas também a Inglaterra e a própria Itália. Esta influência romana focou-se particularmente na oratória, no jornalismo ou na caricatura, nas artes visuais e, como tal, também no meio académico, dando destaque a autores como Tito Lívio, César, Cícero, Salústio, Tácito ou Suetónio, na secção histórica e passível de ser estudada, e a Vergílio e Horácio, no ideal heroico de *uirtus*. Em Portugal, os ideais liberais estão presentes, e.g., em *Catão* (1822) de Almeida Garrett, cuja segunda edição foi publicada em Londres, em 1830.

¹⁴³ Sobre o Orientalismo, veja-se Mackenzie (1995: 43-70), onde se destacam pintores de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, como Rudolf Ernst (1854-1932), com *The Musician*, no seguimento de Delacroix, particularmente de *La Mort de Sardanapale* (1827), pois, apesar de ser austríaco, fixou-se em Paris.

à criação da *Irmandade Pré-Rafaelita (Pre-Raphaelite Brotherhood ou PRB)*¹⁴⁴ por William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), em 1848. A este grupo de três em breve vieram juntar-se o irmão deste último, William Michael Rossetti (1829-1919), que será o autor do grande número de registos que nos chegou sobre a irmandade, James Collinson (1825-1881), Frederic George Stephens (1827-1907) e Thomas Woolner (1825-1892).

O objetivo deste grupo era recuar tecnicamente até antes de Rafael Sanzio, quando os artistas ainda eram “sinceros e fiéis à obra de Deus”¹⁴⁵. Este desejo de contemplar “a antiga história com um novo espírito” manter-se-á na perspetiva pré-rafaelita, cujas obras apresentam rigor na representação de todos os pormenores. A PRB marcou a história da arte inglesa, até pelo apoio que teve de alguns dos críticos, principalmente de John Ruskin.

À primeira geração de Pré-Rafaelitas, sucedeu uma segunda, na qual se incluem William Morris (1834-1896) e Edward Burne-Jones (1833-1898). Este último influenciou mais proximamente J. W. Waterhouse, até porque ambos foram eleitos para ARA (*Associate of the Royal Academy*) no mesmo ano, 1885. Mesmo assim, as aproximações entre ambos, a nível artístico, são muito reduzidas: por exemplo, as mulheres de Burne-Jones são muito pálidas, sem vida, etéreas, enquanto as de Waterhouse possuem uma beleza real¹⁴⁶.

Hobson (1989: 77), com base nas críticas de *The Magazine of Art*, considera que a carreira de Waterhouse sempre foi superior à de Burne-Jones, nomeadamente por criar nas suas telas “living legends”¹⁴⁷ comparando com os “coldly intricate designs”¹⁴⁸ de Burne-Jones, ou seja, a forma como Waterhouse deu vida às lendas e mitos que representou contrasta profundamente com as obras intrincadas e despidas de sentimento de Burne-Jones.

2. Esboço biográfico

No ano em que é feita a primeira exposição pré-rafaelita em Londres, 1849, nasce em Itália¹⁴⁹, a 6 de abril, John William Waterhouse, filho de pintores, em cuja obra se verificará a influência da segunda geração do grupo pré-rafaelita. Nasce numa altura de sublevações, principalmente com a luta de Garibaldi pela unificação da Itália. Note-se que, durante o séc.

¹⁴⁴ Para uma introdução, veja-se Rose (2003).

¹⁴⁵ *Vd.* Gombrich (2006: 512).

¹⁴⁶ *Vd.* Hobson (1989: 9).

¹⁴⁷ Hobson (1989: 80).

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Apesar de se apontar Roma como o local de nascimento, não é possível confirmar esse dado devido ao desaparecimento do seu registo na igreja anglicana (Hobson 1980: 12). Por outro lado, nos quadros do pai surgem referências a Frascati (quadros exibidos na *Royal Academy* em 1850 e em 1853), localidade a 20km de Roma, para onde é provável que os pais se retirassem devido à crise política italiana e para segurança dos filhos, de acordo com Hobson (1980: 12-13).

XIX, Roma funcionou como cidade cosmopolita, albergando académicos, artistas e escritores, surgindo vários institutos arqueológicos (o alemão em 1829, o britânico em 1865) e escolas de diferentes países (França, Estados Unidos e Reino Unido). Chegar a Roma não era então fácil e essas dificuldades contribuíram para aumentar a aura da cidade eterna, como nota Vance (1997: 19-20).

O pai, William Waterhouse (1816-1890), foi um dos artistas que pintou paisagens italianas, que depois eram expostas e vendidas em Inglaterra. Isto era relativamente comum no séc. XVIII e uma consequência de “the early days of the Grand Tour”¹⁵⁰. Wood (1995: 555) anota que o seu *floruit* foi entre 1840 e 1861, quando morava entre Londres e Roma. Indica, ainda, que William Waterhouse pintou cenas figurativas mais características do Mediterrâneo, tendo exposto seis trabalhos na *Royal Academy of Arts*¹⁵¹, entre os quais, *A Girl of Alvito at the Carnival of Rome* e *The Mountain Girl*; sete trabalhos na *British Institution*¹⁵² e treze na *Society of British Artists*, em Suffolk Street, designadamente *The Neglected Child* e *Neapolitans on the Sea-shore*.

A mãe, Isabella Mackenzie (c. 1821-1857), casou com o viúvo William Waterhouse quando tinha vinte e sete anos. Nino (diminutivo de “Giovannino”, forma pela qual era tratado) foi o primeiro filho do casamento. Seguiu-se um rapaz em 1851, Edwin Mackenzie, uma rapariga em 1853, Jessie, e ainda um outro rapaz, Charles, que nasceu em 1855, já depois do regresso da família a Inglaterra. Isabella chegou a exhibir retratos na *Royal Academy of Arts*, em 1846, *Miss E. Gilchrist*, segundo Hobson (1980: 13), e *Nino*¹⁵³. Morreu bastante cedo devido à tuberculose, pouco depois do seu regresso a Inglaterra. Nessa altura, Nino tinha apenas oito anos. Podemos dizer, portanto, que os seus pais foram os seus primeiros professores.

2.1. Percurso escolar

Em Yorkshire, segundo Hobson (1980: 14), J. W. Waterhouse recebe a sua educação

¹⁵⁰ Hobson (1980: 11). O *Grand Tour* consistia na viagem pelas principais cidades da Europa feita por jovens da classe média-alta. Servia para enriquecimento pessoal e cultural e permitia o contacto com as grandes obras artísticas *in loco*.

¹⁵¹ Quando foi fundada em 1768 por Sir Joshua Reynolds, a instituição tinha como objetivo elevar o estatuto da profissão de pintor, treinando e organizando uma exposição de livre acesso para trabalhos de alta qualidade, bem como para colmatar a necessidade de uma escola nacional de Pintura, como anota Lambourne (1999: 9). Em 2018, comemoraram-se os 250 anos da exposição de verão da RAA, com uma exposição especial – *The Great Spectacle* (de 12 de junho a 19 de agosto) – cujo catálogo procura mostrar um panorama da RAA até aos dias de hoje.

¹⁵² Criada como uma rival da RAA, na *Boydell's Shakespeare Gallery* em Pall Mall, tinha como objetivo encorajar e recompensar o talento dos artistas do Reino Unido, como refere Wood (1995: 11). Organizou exposições com quadros de mestres emprestados para que os alunos os pudessem copiar.

¹⁵³ Wood (1995: 332) indica que o seu *floruit* foi em 1857.

escolar em Leeds, embora o estudioso defenda que o pintor tenha estado num colégio interno, porque não há registo de Nino nas escolas de então, particularmente na *Leeds Grammar School*.

Como refere Vance (1997: 3), o peso do estudo diário do latim foi progressivamente declinando com algumas das reformas educativas vitorianas¹⁵⁴, principalmente a partir da década de 1860, altura em que Waterhouse frequenta a escola. O estudo das línguas clássicas, principalmente do grego, segundo Vance (1997: 15), passou a ser visto como uma forma de elevar o estatuto social e cultural¹⁵⁵. Assim, não é certo que Waterhouse dominasse as línguas clássicas, mas conhecia, indubitavelmente, com profundidade a civilização greco-latina.

Para a construção desse conhecimento, terão contribuído várias obras. Trippi (2002: 12-13) relembra que, das obras constituintes do currículo escolar da época, se destacam *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* de Thomas Carlyle (1795-1881) e *The Heroes* de Charles Kingsley (1819-1875), que consiste numa versão para crianças dos mitos gregos de Perseu, Argonautas e Teseu. Por sua vez, Sketchley¹⁵⁶ refere que o *Smith's Classical Dictionary* era um dos livros de consulta dos estudantes mais usado à época, principalmente a versão abreviada em apenas um volume.

Uma outra obra é *The Earthly Paradise* de William Morris, publicada em 1868 e 1870. É um poema, dividido por meses, no decorrer do qual se descrevem mitos greco-romanos (Atalanta, Creso, Pigmalião, Cupido e Psique, entre outros) e do norte da Europa. Este livro era comum nas leituras domésticas da classe média e serviu de fonte para vários artistas pelas suas descrições detalhadas, nomeadamente *The Bath of Psyche* (1890) de Leighton ou *Psyche at the Throne of Venus* (1894) de Henrietta Rae (1859-1928)¹⁵⁷.

Além da formação literária, na escola, Waterhouse teve, muito provavelmente, a sua formação artística orientada pelo pai, pois, de acordo com Trippi (2008: 15), o jovem Nino auxiliou-o nos trabalhos que realizava, pintando cenários de alguns dos quadros, o que terá durado cerca de quatro a cinco anos, e terá levado a ponderar fazer da pintura a sua profissão e, daí, a sua candidatura às *Royal Academy Schools* (RAS).

¹⁵⁴ Curtis (1971: 88-89) apresenta um exemplo de um horário anterior às reformas vitorianas, no qual se percebe que Ovídio surge no quarto ano (*Tristia, Epistulae ex Ponto, Fasti*) a par de Cícero (*De Amicitia, De Senectute*), Justiniano (*Institutiones*), Vergílio e as tragédias de Séneca. No quinto e último ano, Justiniano era substituído por Salústio e pelos *Comentarii* de César, mantinha-se Vergílio com Ovídio (*Metamorphoses*) ou Lucano; às leituras extra, acrescentava-se a obra de Horácio.

¹⁵⁵ Goldhill (2011: 2) refere que os clássicos gregos e latinos eram considerados “the furniture of the mind for the Victorian upper classes, often somewhat shabby or threadbare furniture, sometimes thrown out on the rag-and-bone cart, but always a recognizable style of decoration, whether homely or grand”.

¹⁵⁶ *Apud* Hobson (1980: 14).

¹⁵⁷ *Vd.* Barrow (2007: 112). A autora (2007: 113-114) defende que esta obra poderá ter estado na base dos dois quadros que Waterhouse dedicou a Psique: *Psyche Opening the Golden Box* (1903) e *Psyche Entering the Cupid's Garden*, ambos de 1903.

Até 1852, para se candidatar às RAS, era preciso apresentar três desenhos: um a giz de uma figura antiga, outro de uma figura anatômica e um terceiro de um esqueleto. Depois das alterações feitas no concurso em 1852 na sequência das Comissões Régias para as reformas administrativa e legislativa das instituições escolares, apenas passou a ser necessário apresentar “a finished Drawing in Chalk, about two feet high, of an Undraped, Antique Statue”¹⁵⁸. Waterhouse apresentou um desenho do discóbolo do *South Kensington Museum*, que foi recusado. No entanto, conseguiu entrar nas RAS, na secção de escultura e começa a sua formação académica em 1870, já com 21 anos.

Hobson (1989: 12) defende que a entrada de Waterhouse em escultura ocorreu por intervenção do escultor Edward James Physick (1829-1906), amigo do pai de Waterhouse, uma vez que o *sponsor* obrigatório deveria ser o pintor Frederick Richard Pickersgill (1820-1900). Este expunha na *Royal Academy* desde 1839: preferia apresentar obras com carácter histórico, aproximando-se de Ticiano e dos venezianos do séc. XVI. Hobson (1989: 19) refere a existência de um desenho de Pickersgill a par de um quadro de Waterhouse com a representação de uma sereia, o que mostra o peso da sua influência presente nos quadros iniciais de Waterhouse pelas temáticas clássicas e italianizantes. Por exemplo, o último quadro de Pickersgill, antes de se retirar em 1875, baseia-se no poema “Mariana in the South”, de Lord Alfred Tennyson (1809-1892) (especificamente nos versos “And rising, from her bosom drew Old letters, breathing of her worth”), poema ao qual Waterhouse irá beber em 1897¹⁵⁹.

2.2. Formação na *Royal Academy of Arts*

A formação na *Royal Academy of Arts* (RAA) passa pela imitação de modelos existentes em gesso ou mármore, disponíveis na própria instituição ou fora, e pela cópia de quadros dos mestres antigos¹⁶⁰. Essa formação, porém, não se limitou à área do desenho, mas foi também proporcionada por leituras. Por exemplo, em 1770, já haviam sido criados cargos honorários para a formação da RAA: um professor de literatura antiga, um outro de história antiga e um antiquário¹⁶¹. Era natural esta formação, na medida em que, segundo Hobson (1989: 24), o pintor de temas históricos ainda estava no topo da pirâmide dos pintores, o que promovia o estudo da história e dos mitos clássicos.

¹⁵⁸ Hobson (1980: 17).

¹⁵⁹ De acordo com Ricks (1972: 84), o poema aborda a solidão e o desejo amoroso, associados ao desejo de morrer, temas sempre do interesse de Waterhouse.

¹⁶⁰ Hutchison (1986: 95).

¹⁶¹ Cf. Hutchison (1986: 273-74).

Acrescente-se, ainda, que, em 1868, foi criado o título de *Honorary Foreign Academician*, sendo nomeados no ano seguinte seis: Louis Gallait (1810-1887), pintor belga que abordou a pintura de tema histórico; Jean-Baptiste Claude Guillaume (1822-1905), escultor francês, vencedor do *Prix de Rome*, em 1845, com *Theseus finding on a rock his father's sword*; Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), arquiteto, recuperador de monumentos históricos; Louis Henriquel-Dupont (1797-1892), gravador francês; Jean Louis Meissonier (1815-1891), pintor classicista que dedicou algumas obras a Napoleão; e Jean-Léon Gérôme (1824-1904), acadêmico que teve sucesso como pintor e escultor (*Bellona*, uma escultura em tamanho real feita em marfim, bronze e pedra de gema, foi um sucesso na exposição da RAA de 1892) e divulgou também temas orientais.

No período em que J. W. Waterhouse esteve em formação na RAA, destacam-se, na escultura, Henry Weekes (1807-1877), que fez a parte escultórica do *Albert Memorial* e esculturas para o *Trinity College*; na pintura, Charles West Cope (1811-1890), que se dedica a temáticas privadas ou de índole política, sem presença de temas clássicos nas suas obras, e Edward Armitage (1817-1896), cuja obra se relaciona com os temas bíblicos, históricos e clássicos, e na qual assumem relevo *The Return of Ulysses* (1840-1853), *Julian the Apostate Presiding at a Conference of Sectarians* (1875) ou *The Siren* (1888)¹⁶². Como professor de Perspetiva, destaca-se Henry Alexander Bowler (1824-1903), pintor de paisagens; como professores de Anatomia, Richard Partridge (1805-1873) e John Marshall (1818-1891), ambos cirurgiões. São professores de História Antiga, Connop Thirlwall (1797-1875, bispo de São David), cuja principal obra foi *History of Greece*, publicada entre 1835 e 1847¹⁶³, e W. E. Gladstone (1809-1898), que foi primeiro-ministro do Reino Unido e estudioso de Homero e da idade dos heróis¹⁶⁴; de Literatura Antiga, Arthur Penrhyn Stanley (1815-1881), *Dean* de Westminster, autor de alguns livros sobre a história da igreja.

É importante referir que, quando Waterhouse entra em 1870 para a *Royal Academy*, era presidente Sir Francis Grant (1803-1878), que foi substituído em 1878 por Lord Frederic Leighton of Stretton (1830-1896), nas palavras de Noakes (2004: 91), “the most influential master of classical subjects in late Victorian England”. Leighton, no entanto, não teve como intenção restaurar os ideais clássicos, mas dar forma à sua própria visão de beleza¹⁶⁵.

Além disso, ainda havia as seis lições anuais dadas por um professor convidado, que

¹⁶² Cf. Monkhouse (1901: 60-61); <https://artuk.org/discover/artists/armitage-edward-18171896> (consultado a 03.12.2017) e https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Armitage (consultado a 03.12.2017).

¹⁶³ *Vd.* https://en.wikipedia.org/wiki/Connop_Thirlwall (consultado a 03.12.2017).

¹⁶⁴ Cf. Pearse (1901: 280-327), disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Gladstone,_William_Ewart_\(DNB01\)](https://en.wikisource.org/wiki/Gladstone,_William_Ewart_(DNB01)); consultado a 03.12.2017; https://en.wikipedia.org/wiki/William_Ewart_Gladstone (consultado a 03.12.2017).

¹⁶⁵ Noakes (2004: 94).

muito influenciavam os alunos. Alma-Tadema foi pelo menos uma vez *visitor teacher*, em 1877, e Leighton várias vezes, sendo as suas lições referidas frequentemente pelos artistas¹⁶⁶, pois é considerado um prodígio artístico, de uma imensa cultura, que recorre com grande frequência ao texto literário clássico como base para as suas obras, designadamente em *The Syracusan Bride*, em que usa o *Idílio II* de Teócrito.

O facto de Alma-Tadema ter sido professor visitante na altura em que Waterhouse era aluno influenciou-o indubitavelmente, o que se verifica nas críticas de arte da época feitas ao trabalho de Waterhouse que o comparam com as telas de Alma-Tadema. Um dos casos referidos por Hobson (1989: 31) é quando, em 1876, ambos apresentam na exposição quadros com o mesmo título – *After the dance* – mas em nada relacionados naquilo que representam. A influência de Alma-Tadema verificar-se-á até 1882, com a obra *Diogenes*, altura em que Waterhouse se afasta dos espaços clássicos e da representação de figuras comuns da sociedade clássica (vestuário, cabelos, adereços, entre outros).

Para uma formação de temática mais histórica, contribuíram pintores como Gérôme e Alma-Tadema; mais mitológica, Leighton; mais literária, no que à literatura inglesa diz respeito, os Pré-Rafaelitas, particularmente Burne-Jones¹⁶⁷. Barrow (2007: 79) relembra que, por exemplo, de todos os pintores vitorianos, “Alma-Tadema boasted the most extensive archaeological knowledge, and his borrowings from different periods and places are never oversights but sophisticated constructions”.

De acordo com Hobson (1989: 28), as temáticas do primeiro período de Waterhouse (1872-1876) são uma miscelânea, porque combina o oriente de Pickersgill com as referências à literatura e com a pintura de Alma-Tadema.

Inicialmente, nas primeiras exposições, Waterhouse começa por apresentar quadros com algum contexto oriental e antigo, retratando ruas do Cairo (*The Unwelcome Companion: A Street Scene in Cairo*, 1873), e, em 1874, apresenta a sua primeira relação com o mundo clássico greco-romano numa alegoria do mito do sono e da morte¹⁶⁸: *Sleep and his Half-Brother Death* (1874), presente, de forma mais relevante, na *Eneida* de Vergílio. O título da tela de Waterhouse evoca as traduções que John Dryden (1697) ou

¹⁶⁶ Cf. Hutchison (1986: 120).

¹⁶⁷ Hutchison (1986: 128-129) refere que Burne-Jones foi eleito *Associado da Royal Academy* (ARA) em 1885, como Leighton terá dito “a pure tribute to your genius”, apesar de nunca ter exposto na RAA e de ter optado por nunca o fazer, porque preferiu fazê-lo na *Grosvenor Gallery*. Burne-Jones acabou por só mandar um quadro para a RAA e resignou do seu *membership* em 1893, afirmando que era tarde para mudar a direção da sua vida e do seu trabalho, pois não conhecia as tradições de uma escola em que não tinha crescido: “You see, dear friend, I am particularly made by nature not to like Academies. I went to one when I was a little boy, and didn’t like it then, and thought I was free for ever when I grew up, when suddenly one day I had to go to an Academy again – and now I’ve run away.” Burne Jones em carta a Alma-Tadema, *apud* Hutchison (1986: 129).

¹⁶⁸ Hobson (1989: 28) vê neste quadro “an allegorical subject touching upon deep human experience”.

Christopher Pitt (1740)¹⁶⁹ fizeram do verso 278 do canto VI da *Eneida*: *tum consanguineus Leti Sopor, et mala mentis*. Dryden traduz o verso por “Here Toils, and Death, and Death’s half-brother, Sleep”¹⁷⁰ e Pitt por “With Pain, Toil, Death, and Death’s half-brother Sleep”.

Seguir-se-ão quadros dedicados a espaços (ruas, templos, etc.) e personagens do quotidiano do mundo clássico (bailarinos e músicos, personagens em ritos religiosos, etc.), em quadros como *La Fileuse* ou *In the Peristyle*, ambos de 1874, ou *After the Dance* (1876) e *A Sick Child brought into the Temple of Aesculapius* (1877)¹⁷¹. É de destacar neste último a dimensão (dois metros de largura por um metro e setenta de altura) e a composição do quadro: Waterhouse coloca de um lado os que vão ao templo em busca de remédio e, do outro, o sacerdote e os elementos característicos do templo, onde se pode referir um braseiro trípode, uma ânfora decorada, o pedestal da estátua brônzea do deus, o cesto de oferendas, entre outros elementos.

Note-se, como o fez Prettejohn (2008: 26), que três dos quadros referidos no parágrafo anterior – *Sleep and his Half-Brother Death* (1874), *After the Dance* (1876) e *A Sick Child brought into the Temple of Aesculapius* (1877) – tratam situações com alguma gravidade, em que estão envolvidas crianças. É uma temática pouco recorrente na pintura vitoriana, mas pode estar relacionada com a morte dos irmãos de Waterhouse. Acresce que as circunstâncias são pouco comuns: a morte, a doença e o trabalho infantil (no caso de *After the Dance*), situações que revelam alguma atenção do pintor à sociedade contemporânea.

Como faz notar Barrow (2007: 37), em vez de histórias moralizadoras retiradas de Lívio ou Plutarco, os quadros vitorianos acabam por mostrar aspetos oficiosos e pouco divulgados da cultura romana, destacando

the Rome of wine and roses as witnessed by Catullus, Horace and the elegiac poets, the amusing and anecdotal world of Suetonius, the excessively luxurious and effeminate society exposed by moralistic writings of Varro, the elder Pliny and Seneca, by the satires of Juvenal and Persius, and the bawdy sophistications of Petronius, all of which are rich exposés of the follies and indulgences of Roman life.

De 1877 até 1883, ano do seu casamento, Waterhouse visita várias vezes a Itália,

¹⁶⁹ Além da *Eneida*, a obra tem ainda as *Bucólicas* e as *Geórgicas* com notas de Joseph Warton, etc. (*The works of Virgil. In English verse. The Æneid translated by Christopher Pitt. The Eclogues and Georgics, with notes by Joseph Warton. With several new observations by Mr. Holdsworth, and others. Also, a dissertation by Mr. Warburton. On the shield of Æneas, by Mr. W. Whitehead. On the character of Iapis, by Dr. Atterbury, And, three essays by the editor. In four volumes*). O verso em causa surge numerado como 390, na pág.150 do volume 3 (London: printed for R. and J. Dodsley, 1763). Como refere Burrow (1997:31) “Christopher Pitt (Rector of Pimperne in Dorset) and Joseph Warton (a headmaster of Winchester) produced the most influential eighteenth-century Englishing of *The Works of Virgil*”.

¹⁷⁰ Tradução disponível em linha em <http://classics.mit.edu/Virgil/aeneid.6.vi.html> (consultada a 10.10.2017).

¹⁷¹ Esta temática vai continuar presente na sua obra: quando viaja por Itália e expande os seus assuntos, Waterhouse pinta quadros de espaço e mundo greco-latinos, como *The Household Gods* (1880) ou *Grecian Flower Market* (1880).

nomeadamente Pompeios em 1877¹⁷², e terá estudado em Roma, segundo *The Illustrated London News*¹⁷³. É também nessa altura que produz quadros inspirados em motivos históricos, como *The Remorse of the Emperor Nero after the Murder of his Mother* (1878)¹⁷⁴, cuja força dramática é realçada por Hobson (1989: 39), apesar de ser uma composição bastante simples com apenas uma figura; ou dois diferentes *Dolce far niente*¹⁷⁵, o primeiro de 1879 e o segundo de 1880. O fascínio e preocupação que Alma-Tadema mostrou pelos cidadãos comuns, reflexo de uma preocupação política e social, estão presentes nos seus quadros sobre os mercados (por exemplo, em *The Flower Market*, 1868) e também se verificam na obra de Waterhouse, que aborda os mesmos temas e as mesmas gentes.

Por sua vez, na temática orientalista, *Consulting the Oracle* (1880) é um quadro que afirma a qualidade pictórica de Waterhouse, não só pelo tema, como também pela composição da tela, pelo ponto de fuga em que é construído, isto é, aquilo que Hobson (1989: 31) identifica como “the keyhole composition”, segundo a qual o quadro apresenta uma figura ao centro, sobre a qual recai a atenção das restantes personagens representadas na tela. Não se pode esquecer o facto de ter sido adquirida por Sir Henry Tate nesse ano, o que consolidou a imagem pública do pintor como um artista em que vale a pena investir economicamente. Esse ano foi marcado por críticas arrasadoras a Leighton ou a Alma-Tadema, segundo *The Magazine of Art*¹⁷⁶, enquanto a obra de Waterhouse foi considerada “remarkable”.

Segundo Trippi (2002: 60), a tela inspira-se no oráculo judeu, *Teraph* ou *Teraphim*¹⁷⁷, traduzido para inglês como “household gods” ou “idols”, expressão que já surgira noutros quadros do pintor e que remete para a abordagem deste tema nas culturas greco-latina e judaico-cristã¹⁷⁸. Surgem referências sobre o *Teraph* nos textos bíblicos (Gen 31; 1Sam 19,

¹⁷² *Vd.* Prettejohn (2008: 24) e Prettejohn *et al.* (2008¹: 78-79). Na exposição *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, entre 2008 e 2010, foi exposta a aquarela *Scene at Pompeii* (c. 1877), que representa as ruas de Pompeios. Waterhouse terá visitado a cidade motivado pela leitura do romance histórico *The Last Days of Pompeii*, de Edward Bulwer-Lytton, publicado em 1836. As colunas vermelhas das ruas de Pompeios surgirão, mais tarde, em quadros como *Dolce far niente* (1880).

¹⁷³ *Apud* Hobson (1989: 33).

¹⁷⁴ Barrow (2007: 30) recorda que é a única representação de Nero feita na época vitoriana. Note-se que o artista apresenta um jovem pensativo e aposta mais numa perspetiva psicológica do que na intencional demonstração de vícios da época antiga.

¹⁷⁵ Este quadro foi considerado pela crítica à maneira de Alma-Tadema, como anota Hobson (1980: 34). Prettejohn (2008: 25) alerta para o facto de Waterhouse, ao usar o girassol, no quadro de 1879, se identificar com o movimento estético do séc. XIX, cujo símbolo era exatamente essa flor.

¹⁷⁶ Vol. VII, 1884, 34 *apud* Hobson (1980: 41-42).

¹⁷⁷ *Vd.* “Teraphim” in *Jewish Encyclopedia*, disponível em <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/14331-teraphim>, consultado a 13.04.2013; e “Teraphim” *Encyclopaedia Judaica* (USA, Macmillan, 2006, 2ª ed.) citada em http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19745.html (consultado a 13.04.2013).

¹⁷⁸ Trippi (2002: 62) nota que o pintor terá, inicialmente, feito um esboço no qual representaria uma sacerdotisa numa trípole. No entanto, terá mudado o assunto para a cultura hebraica para se distinguir de todos os seus contemporâneos que representaram a pitonisa de Delfos.

2Re 23, entre outros). Na tela de Waterhouse, uma personagem feminina interpreta o que uma cabeça diz. Flávio Josefo (*Antiquitates Iudaicae*, XVIII, 9.5) também alude ao *teraph*, no entanto, não se alonga na explanação e não informa sobre a forma como o *teraph* era representado.

Em 1883, Waterhouse casa-se com Esther Kenworthy (1857-1944), pintora de flores¹⁷⁹, filha de um pintor e de uma professora. Foram viver para os Primrose Hill Studios e tiveram como vizinhos William Logsdail (1889-1892), pintor da escola de Antuérpia, e Maurice Greiffenhagen (1862-1931), que será *Royal Academician* em 1922¹⁸⁰, entre outros retratistas, paisagistas ou galeristas. A amizade evolui entre os membros dos diferentes estúdios ao ponto de uns posarem em obras dos outros, defendendo Hobson (1980: 39) que Waterhouse está na obra *The Ninth of November* (1890) de Logsdail.

Waterhouse exporá quadros que serão adquiridos por pessoas tão importantes como Sir Henry Tate, Sir Tim Rice, Sir Alexander Henderson, mecenas do pintor, ou por galerias do império britânico, que estavam a construir as suas coleções (Estados Unidos da América, Austrália, etc.), o que acontece, por exemplo, com *The Favourites of Emperor Honorius* (1883).

Considerada pela crítica como “one of the greatest surprises at Burlington House this year”¹⁸¹ pelo tema pouco conhecido e apelativo, esta obra acabaria por ser adquirida pela *Art Gallery of South Australia*, em Adelaide, na Austrália. Elogiado pelos detalhes arquiteturais e pelos acessórios, Waterhouse baseou-se nos mosaicos bizantinos de Ravena, aos quais acrescenta a decoração oriental do mármore do trono do imperador. Há detalhes que Waterhouse não deixa ao acaso, como seja o facto de a cruz cristã surgir superior às insígnias romanas, mostrando a vitória do cristianismo primitivo, ao mesmo tempo que evidencia essa decadência do império romano¹⁸².

A crítica feita à obra associa a inspiração deste quadro à leitura de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon (1737-1794), publicado entre 1766 e 1788. Blakie¹⁸³, porém, numa apreciação feita anos depois da exposição, relaciona-o com a leitura do romance histórico, muito em voga nessa altura: *Antonina (or The Fall of Rome)* de Wilkie Collins (1824-1889), publicado em 1850, especificamente o capítulo II,

¹⁷⁹ Consultando os catálogos da RAA, é possível verificar que expôs na RAA, em 1885, a aguarela *Azaleas*, com o lote 1393; em 1887, a aguarela *Pink Roses*, lote 1141; em 1889, *Violets*, lote 1541; e, em 1925, depois da morte de Waterhouse, a aguarela *Marigolds*, lote 794.

¹⁸⁰ Cf. <http://www.tate.org.uk/art/artists/maurice-greiffenhagen-1218> (consultado a 03.12.2017).

¹⁸¹ *Apud* Hobson (1980: 40).

¹⁸² Vance (1997: 257-268) alerta para a relação entre cristianismo e decadência do império romano e o modo como o fim do império romano influenciou os artistas.

¹⁸³ *Apud* Hobson (1980: 40).

The Court, onde se descreve a sala em que o imperador deu de comer às aves e se critica os seus vícios. Na tela, Waterhouse representa o imperador Honório, distraído, a alimentar diferentes aves à sua volta, ao mesmo tempo que a corte subserviente o informa das ameaças de invasão dos povos do norte da Europa¹⁸⁴.

Quando em 1885 Waterhouse submete *Saint Eulalia* para o lugar de *Associate of the Royal Academy*, o quadro é exposto em lugar de destaque e a crítica compara-o com *Consulting the Oracle*. Na crítica geral da exposição, Waterhouse aparece elogiado pela força do quadro, pelo tema invulgar, pela disposição das figuras, designadamente a de Eulália no chão, pela imaginação criativa¹⁸⁵, enquanto o presidente da RAA, Leighton, é severamente criticado.

Quanto às fontes literárias para este quadro, destaca-se imediatamente Prudêncio (*Peristephanon, Carmen III*¹⁸⁶), cujo hino destaca, entre outros aspetos, a pomba que saiu da boca da mártir como símbolo da sua alma (160-165) ou, na quintilha correspondente aos versos 176 a 180, a neve miraculosa que caiu sobre o corpo da virgem depois do martírio¹⁸⁷, ambos presentes no quadro.

*Ecce niuem glacialis hiems
ingerit et tegit omne forum,
membra tegit simul Eulaliae
axe iacentia sub gelido
pallioli uice linteoli.* 180

Eis que o inverno glacial derrama
neve e que com ela todo o fórum cobre.
Cobre também os membros de Eulália,
que jazem ali sob o gélido céu,
à maneira de um lençol de linho.

Existem outros textos que citam Eulália¹⁸⁸, entre os quais se podem destacar os martirólogos medievais, editados e reeditados no séc. XVIII e XIX devido ao interesse romântico pela Idade Média. Por exemplo, a obra de Thieleman J. van Braght, *Martyrs Mirror*, publicada em holandês em 1660, foi traduzida para inglês em 1837, ou *The Actes*

¹⁸⁴ Cf. Barrow (2007: 58-59).

¹⁸⁵ Cf. Hobson (1980: 45).

¹⁸⁶ Texto latino disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/prudentius/prud3.shtml> (consultado a 13.04.2103). A tradução portuguesa é de Simões (2012: 77), cuja obra trabalha a história da santa nos textos da Idade Média e apresenta inclusive a reprodução da tela de Waterhouse.

¹⁸⁷ A referência a Prudêncio e a este pormenor da neve surgem no próprio catálogo da RAA de 1885, o que leva Goldhill (2011: 26) a observar que o artista resume alguns dos assuntos dos seus quadros nos próprios catálogos das exposições e, por isso, citar a obra de um autor clássico – junto a quadro, seja por título ou referência à obra, seja no catálogo, onde o texto pode ser mais extenso e ter inclusive um excerto da obra/autor clássico – funciona sempre como uma autoridade cultural, que legitima a obra e a engrandece em relação ao público culto que visita a exposição e vê a obra.

¹⁸⁸ Cf. http://www.catholic.org/saints/saint.php? saint_id=630 (consultado a 13.04.2013).

and *Monuments*, popularmente conhecido como *Foxe's Book of Martyrs*, de John Foxe, publicado pela primeira vez em inglês em 1563, tem uma edição de Michael Hobart Seymour¹⁸⁹ em 1838, muito popular na época vitoriana. Em ambos os martirologios¹⁹⁰, o episódio de Eulália afasta-se do texto de Prudêncio, por não referirem elementos como a neve que cobriu o corpo da santa e que é um fator indispensável no quadro de Waterhouse. Ambos acentuam o aspeto da tortura, dos seios cortados e do cabelo queimado, aspetos que Waterhouse não aborda.

Hobson (1980: 46) destaca neste quadro a pose da figura feminina, que será retomada nos últimos quadros do pintor, e realça a constante inovação na pintura da figura humana, fator que Waterhouse procurou experimentar continuamente, pois, apesar de tratar de histórias cruéis e sangrentas, ele nunca confronta o seu espectador com a brutalidade dos detalhes, o que faz com que a sua obra não o choque nem lhe crie aversão. Aliás, os temas escolhidos eram “products of his own reading of history, legend or poetry, and the paintings themselves prove his deep involvement with them”¹⁹¹.

Por fim, note-se que, segundo Barrow (2007: 44-45), os pintores vitorianos concentraram a sua atenção nas mulheres vítimas da perseguição romana. Do mesmo modo, é significativo o destaque dado aos mártires romanos dos primeiros séculos do cristianismo nos romances históricos da época da rainha Vitória, muito ricos no espetáculo e nos incidentes dramáticos em si, como faz notar Vance (1997: 198)¹⁹².

Em 1886, ano em que Waterhouse expõe *The Magic Circle, The Apodyterium* de Alma-Tadema é votado como o melhor quadro exposto na RAA. A temática da magia será constante na obra de Waterhouse, seja numa representação das figuras míticas a ela associadas como Circe ou Medeia, seja pela representação de momentos quase alquímicos e que permitem a criação de um cenário místico, em voga e apreciado no séc. XIX.

O prestígio de Waterhouse cresce com as medalhas ganhas por *Mariamne* (1887) nas exposições de Paris (1889), Chicago (1893) e Bruxelas (1897). Segundo Hobson (1989: 49), “Waterhouse’s choice was never a commonplace one”, sendo este quadro um dos últimos de tema histórico. A história de *Mariamne*, mulher de Herodes, o Grande, aparece referida,

¹⁸⁹ Vd. “Seymour, Michael Hobart (1800–1874)” in *Oxford Dictionary of National Biography*, disponível em <http://dx.doi.org/10.1093/ref:odnb/25179> (consultado a 13.04.2016).

¹⁹⁰ O texto sobre Eulália consta da p.177-8 e está disponível em linha em <http://www.homecomers.org/mirror/martyrs021.htm> (consultado a 13.04.2016). No de John Foxe, o episódio de Eulália encontra-se retratado de forma muito sucinta. Disponível em <http://www.ccel.org/f/foxe/martyrs/fox102.htm> (consultado em 13.04.2016).

¹⁹¹ Hobson (1989: 25).

¹⁹² O mesmo autor ainda destaca o facto de estes romances funcionarem como exaltação do cristianismo primitivo face ao paganismo. Sobre a relação entre Roma e os romances históricos vitorianos, veja-se Vance (1997: 197-221).

nos clássicos, em Flávio Josefo (*Antiquitates Iudaicae*, XIV, 12.1; 15.14; XV, 2.3; 6.5; 7; *De Bello Iudaico*, I, 12.3; 17.8; 22). É uma história que tem considerável repercussão nas artes. Em *The Dictionary of Roman and Greek Biography and Mythology*¹⁹³, editado por William Smith, Edward Elder (1850) dedica-lhe uma entrada de duas páginas. Waterhouse escolhe representar a parte final do julgamento (*AI*, XV, 7.4-5; *BI*, I, 22.5), que resulta na saída de Mariamne do luxo e fausto da corte de Herodes, antes da sua execução, entre os esgares das pessoas que a condenaram: Herodes, o Grande, seu marido, e Salomé, a causadora da sua morte pelo boato de adultério.

Segundo Trippi (2008: 17) e Hobson (1989: 52), pela vizinhança com Logsdail e Frank Bramley (1857-1915), Waterhouse experimentou técnicas de pintura em tons de cinza do pintor francês Jules Bastien-Lepage (1848-1884)¹⁹⁴, que, articuladas com o estilo naturalista e de pintura *plein-air*¹⁹⁵, resultaram no quadro mais conhecido – e fisicamente maior (153 cm x 200 cm) – do artista, *The Lady of Shalott* (1888), adquirido e doado ao país por Sir Henry Tate.

Com *The Lady of Shalott* (1888), Waterhouse reflete na sua pintura a influência da literatura inglesa e dos temas do Pré-Rafaelismo. Na primeira geração de Pré-Rafaelitas, já William Holman Hunt (1827-1910) havia produzido, entre 1886 e 1905, uma tela com o nome do poema de Tennyson: “The Lady of Shalott”, hoje na *Manchester City Art Gallery*. Waterhouse voltará a este texto de Alfred Tennyson mais duas vezes, em 1894 e em 1915, optando por retratar diferentes momentos da balada de temática arturiana. O mesmo retorno acontecerá com *Ophelia* (1889), cuja primeira abordagem¹⁹⁶, inspirada na de John Everett Millais (1829-1896) de 1851-1852, combina, segundo Trippi (2008: 17), a associação vitoriana entre água, mulheres e afogamento. Pintará novas *Ophelia* em 1894, em 1905 e em 1910¹⁹⁷, readaptando os elementos da composição, colocando a água como fator

¹⁹³ O dicionário está disponível em versão digitalizada em linha, assinalando o volume e as páginas. Neste caso, o 2.º vol., pp. 949-950, da edição de 1844 (Boston: Little Brown and Company, 1867, com base na edição inglesa de 1844, em três volumes), disponíveis em <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/2057.html> e <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/2058.html> (consultado a 13.04.2013). Porém, na edição abreviada, *A Smaller Classical Dictionary of Biography, Mythology and Geography* (Londres: J. Murray, 1852), não há entrada para Mariamne, surgindo referências na entrada ‘Herodes’, dedicada a Herodes, o Grande, com referência para Herodes Antipas e Herodes Ático.

¹⁹⁴ Refira-se que Bastien-Lepage expusera em Londres em 1878, durante o período de formação de Waterhouse.

¹⁹⁵ A pintura ao ar livre, na obra do artista, não foi muito produtiva, mas esteve presente em algumas obras, com destaque para *La Belle Dame sans Merci* (1893), *A Naiad* (1893). Em 1895, com *Saint Cecilia*, volta ao espaço exterior, ainda que este seja um espaço muito organizado, completamente decorativo, encaixado na cena representada, relacionada sem dúvida com o trabalho de Leighton.

¹⁹⁶ Como refere Hobson (1989: 53-55), de acordo com os críticos da época, esta obra foi considerada um bom quadro, mas não tão bom quanto Waterhouse poderia ter feito.

¹⁹⁷ Estas obras dedicadas à personagem de *Hamlet*, a par de *Miranda* (1881) e *Miranda – The Tempest* (1916), são exemplos da forte presença de Shakespeare em Waterhouse.

disfarçado, por exemplo pelas folhas de lótus, ou inexistente, quando opta por posicionar Ofélia deitada no campo.

2.3. Mito literário

Com a morte do pai, a 24 de janeiro de 1890¹⁹⁸, provavelmente num regresso à infância passada em Itália e a tudo o que daí adveio, e talvez por não ter conseguido vender a *Ophelia* exposta em 1889¹⁹⁹, Waterhouse reinventa-se, possivelmente depois de uma viagem a Capri²⁰⁰, na Itália, com um novo encanto pelos mitos gregos, com leituras de Homero e de Ovídio, entre outros. Surgem, assim, quadros como *Ulysses and the Sirens* (1891)²⁰¹, várias Circes (*Circe offering the Cup to Ulysses*, 1891; *Circe Invidiosa*, 1892), *Hylas and the Nymphs* (1896), *Ariadne* (1898), *The Awakening of Adonis* (1899-1900) ou *Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900).

Ao longo destes anos, Waterhouse transita da representação da rapariga, inocente e jovem, para a *femme fatale*, figura que estará presente, a par da mulher abandonada, ao longo da sua pintura. O tema da figura feminina relaciona-se de forma clara com autores como John Keats (1795-1821)²⁰², em *La Belle Dame Sans Merci* (1893)²⁰³, ou Lord Tennyson²⁰⁴, em *The Lady of Shalott* (1894) ou *Mariana in the South* (1897)²⁰⁵, a quem Waterhouse irá buscar inspiração.

¹⁹⁸ Waterhouse expôs regularmente até à sua morte, em 1917; falha apenas em 1890, pela morte do pai, e em 1915, por razões de saúde.

¹⁹⁹ Cf. Trippi (2008: 17).

²⁰⁰ A viagem que fez a Capri, em 1889, segundo Hobson (1980: 52), terá inspirado diretamente a produção de, pelo menos, três obras: *Flora*, *Arranging Flowers* e *At Capri*, todas expostas em 1890.

²⁰¹ A crítica de Spielmann em *Magazine of Art* (janeiro de 1891, p. 220) é muito elogiosa e classifica-o como um triunfo brilhante, elogiado como “a very carnival of colour, mosaiced and balanced with a skill more consummate than even the talented artist was credited in” (*apud* Turner 2018¹: 109). No entanto, o quadro também foi considerado “antiquary” pela representação das sereias de acordo com os vasos gregos existentes no *British Museum*, como anotou Hobson (1989: 69-71).

²⁰² Note-se que a relação de John Keats com Ovídio é, em alguns casos, direta. Como referem Gittings (1968: 224-226), Baker (1986: 63-76) e Vance (1997: 170-172), em *Endymion*, livro III, Keats adota – e adapta – para a sua obra uma história das *Metamorphoses* de Ovídio, recorrendo a Glauco (livros XIII e XIV), que surge como pastor terrivelmente envelhecido por Circe, com ciúmes do seu amor por Cila, e que acaba por morrer afogado.

²⁰³ Como refere Walsh (1981: 58-60), conta-se que Keats, quando interrompeu a escrita de *Endymion*, compôs num só dia *La Belle Dame Sans Merci*, que inspirou muitos artistas pré-rafaelitas, sendo um poema cheio de ecos literários de Wordsworth, Coleridge, Robert Burton, entre outros.

²⁰⁴ O exemplar de Waterhouse é uma obra completa – *The Works of Alfred Lord Tennyson, Poet Laureate*, datada de 1885 – pertence à coleção Michael Titterington, tendo assinatura e morada na folha de rosto, que aponta a compra para cerca de 1887, como alerta Trippi (2008: 232).

²⁰⁵ Ricks (1972: 78-79) afirma que “The Lady of Shalott” e “Mariana in the South” são dois dos poemas de Tennyson que terão mais impacto nas artes plásticas, ambos se relacionam com a solidão, a culpa e a injustiça. Em “The Lady of Shalott”, o simbolismo mágico da personagem feminina assim como a sua maldição terão sido os aspetos que cativaram Waterhouse, que regressará a este poema mais duas vezes: em 1894 e em 1915. Thomson (1986: 24, 38-40, 241-243) identifica a influência da obra de Ovídio na obra de Tennyson e salienta que *Amores* I, 15, 9-10, estão presentes em “Ilion, Ilion”, a par de Homero; a *Heroide* V em “Oenone”; em “Demeter and Persephone”, Tennyson usa a divisão do ano que Ovídio apresenta nas *Metamorphoses*.

É também durante esta década, em 1895, que atinge o título de “full Academician”, na sequência do sucesso de *Saint Cecilia* (1895)²⁰⁶. Não era a primeira vez que concorria, pois já o fizera no início da década de 90, em competição com Moore, que tinha 62 anos, Valentine Cameron Prinsep, com 51, Broughton, com 60, Leader, com 62, isto é, todos mais velhos do que ele. A eleição para “full Academician”, a par de Burne-Jones, é, na opinião de Hobson (1989: 60; 91), o único sítio onde estes dois artistas se encontrariam: no mundo dos ideais do Romantismo.

Waterhouse desempenhou intermitentemente funções no conselho diretivo da Academia entre 1896 e 1911, e em 1899 é convidado para integrar o *Athenaeum Club*, um ponto de encontro social bastante exclusivo²⁰⁷.

Em 1894, expôs o primeiro retrato de Mrs. Charles Newton-Robinson; no ano a seguir, pinta Phyllis, a filha de Ernest A. Waterlow, contemporâneo do pintor. Waterlow tinha estudado em Heidelberg e Lausanne, entrado nas *Royal Academy Schools* em 1872 e ganhado a *Turner Gold Medal* para pintura de paisagem no ano seguinte. A relação entre ambos era muito próxima, ao ponto de Waterlow ter dado, em 1893, a morada de Waterhouse para o catálogo da RAA, Primrose Hill Studios, local onde Waterlow acabou os seus quadros para a exposição, pois estava a mudar de casa devido ao nascimento do seu segundo filho, Adrian Waterlow²⁰⁸.

É também nesse ano que J. W. Waterhouse exhibe *Ophelia* (sentada), na *Newley Gallery*, e o segundo quadro inspirado no poema de Tennyson, *The Lady of Shalott*, que Hobson (1989: 83) considera como “splendid imagery [of the poem] and the appeal to his own sentiments in depth of its involvement with principal character”. Este quadro tem de ser obrigatoriamente comparado com o de William Holman Hunt, que é considerado muito mais complexo pela variedade de elementos e tem por base a ilustração que Hunt tinha preparado para a edição de Tennyson de 1857. Waterhouse conhecia a ilustração, mas não se deixa influenciar por ela, sendo aliás mais fiel ao poema do que Hunt. Waterhouse coloca a dama sentada a trabalhar no tear, enquanto Hunt cria um tear circular, no chão, que seria difícil de executar na prática e que parece ter quase um papel de ordenação do mundo.

Este distanciamento é exemplo da busca de originalidade constante no pintor, que o

²⁰⁶ *Saint Cecilia* não é quadro devocional porque o pintor nunca revelou grande religiosidade. Hobson (1989: 95-96) defende que o quadro é uma homenagem a Leighton, quando o compara com algumas obras, como *Hercules Wrestling with Death for the Body of Alcestis* (1870) ou *Captive Andromache* (c. 1888), particularmente “the level of lines of the terrace, the massing tree, the glimpse of harbor and the sea and the high horizon”.

²⁰⁷ Trippi (2008: 18).

²⁰⁸ Cf. Hobson (1989: 80).

leva a ser inspirador para artistas mais novos. Segundo Hobson (1989: 86), “it was Waterhouse’s facility added to the quality of his imagination which made him on the one hand an inspiration and on the other an artist impossible to imitate exactly”, aspeto que Baldry, crítico da época, na *Studio* (janeiro de 1895)²⁰⁹, já afirmara ao escrever que

he has the reputation of being an innovator of judicious and well-balanced views; he is, with justice, given by the popular voice a position among the most capable of his profession; he is well established upon the ladder of official recognition. With popularity, capacity, discretion, and success, everything should be possible to him. And he is by inheritance and nature an artist, therefore, he has that most commendable ambitions, the desire to do justice to himself... Indeed, we may reasonably look to him as one of the rarest types of modern artists, one who, having had a past, has still left a future.

Em 1901, como indica Hobson (1989: 76), Waterhouse muda-se para St. John’s Wood, zona de elevado nível cultural e onde toda uma comunidade artística habita. Aliás, desde 1892 que J. W. Waterhouse fazia parte do Conselho Honorário (*Honorary Advisory Council*) para avaliar os jovens estudantes da Escola de Arte de St. John’s Wood. A sua presença foi assídua, praticamente mensal, ao longo desses quase dez anos antes de se mudar. O facto de Waterhouse participar neste conselho, a par de artistas como o pintor naturalista e paisagista George Clausen (1852-1944) ou o escultor George Frampton (1860-1928), leva a considerar a importância da sua presença enquanto crítico dos trabalhos dos novos estudantes, antes de serem submetidos à exposição de verão da RAA. Esta apreciação fazia-se num encontro social informal de domingo com a presença de mecenas, artistas, aspirantes a artista e alguns críticos. Mais tarde, porém, este modelo desvirtuou-se com a invasão de desconhecidos cujo único interesse era persuadir os críticos a valorizarem o seu trabalho para venderem mais facilmente as suas obras. Waterhouse é louvado por não se render a este facilitismo de crítica com intenção economicista, “maintaining his quiet preoccupation with the imaginative work which had made his reputation”, como ressalva Hobson (1989:76).

J. W. Waterhouse tinha o apoio dos Henderson, encabeçada por Sir Alexander Henderson, primeiro Barão de Faringdon²¹⁰, família de investidores na bolsa e nas ferrovias inglesas e internacionais, e com hotéis em Espanha. Os quadros de Waterhouse figurarão na coleção Faringdon, ao lado de outros dos primitivos espanhóis e franceses, de Leighton, Landseer, Watts, Millais, Rossetti, Madox Brown, Burne-Jones, o que valida a proximidade temática com alguns deles, principalmente com os Pré-Rafaelitas. Além dos retratos de

²⁰⁹ *Apud* Hobson (1980: 86-87).

²¹⁰ Quando é nomeado “sir”, em 1902, Henderson promove Waterhouse entre o seu círculo de amigos, pois o interesse pelo tipo de arte académica tinha decaído substancialmente. Como Christian (1989: 117) relembra, Henderson também possuía obras de Burne-Jones, Watts, Leighton e Rossetti.

família encomendados²¹¹, o gosto dos Henderson pelas pinturas de Waterhouse pode ser justificado, segundo Hobson (1989: 77), através das “classic compositions peopled with warmly human figures acting out the legends, fulfilled the needs of the connoisseur”.

A obra com a qual Waterhouse obtém o seu Diploma na RAA, *A Mermaid*, só é exposta cinco anos depois do esperado, em 1901, porque foi objeto de sucessivos aperfeiçoamentos²¹². De 1900 em diante, com a execução de *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), nas telas de Waterhouse, alternam representações dos mitos clássicos com evocações da literatura inglesa romântica, sendo mais frequentes os primeiros.

Em 1902, de acordo com Hobson (1980: 89), com *Windflowers* (1902), surge um novo tema na pintura de Waterhouse que durará por mais dez anos: “girls in flowing costume gathering flowers in a more open landscape”, com as inúmeras realizações estéticas e míticas que são possíveis de contemplar em quadros como *The Soul of The Rose* (1908), *Vanity* (c. 1908-1910), ‘*Gather Ye Rosebuds While Ye May*’ (1908; 1909), *The Rose Bower* (c. 1910) ou *Maidens Picking Flowers by a Stream* (c. 1911).

Os mitos, todavia, sempre femininos, regressaram em pinturas de figuras individuais, como *Isabella and the Pot of Basil* (1907)²¹³, *Thisbe* (1909), mais duas *Lamia* (1905, 1909)²¹⁴, Circe, cujo nome aparece anotado nas costas da tela *The Sorceress* (c. 1911); ou coletivas, como *Flora and the Zephyrs* (1898)²¹⁵, *The Danaïdes* (1906) ou *Penelope and the Suitors* (1912)²¹⁶.

No que respeita a este último, a forma como o pintor interpretou o texto homérico foi muito elogiada, porque o artista coloca em contraponto os elementos da casa de Penélope e os pretendentes, ao mesmo tempo que evidencia a tensão entre as duas partes da narrativa. De facto, a obra não funciona como uma mera ilustração de dicionário mitológico, uma vez que,

²¹¹ Noakes (2004: 72) reforça que Waterhouse, ao contrário dos seus contemporâneos, não investiu na produção de retratos a não ser encomendados.

²¹² Com a sua nomeação para “full Academician”, Waterhouse entrega para depósito *Ophelia* de 1894, sempre preocupado com uma “satisfactory completion” de *A Mermaid* (carta de 20.11.1895, *apud* Hobson 1980: 91).

²¹³ Tema comum aos Pré-rafaelitas, e.g., Millais, o quadro tem por base o poema com o mesmo nome de Keats (1818), que o poeta adaptou do *Decameron* de Boccaccio (IV, 5), como anota Mayhead (1980: 43). É uma história de amor entre Isabella e Lorenzo, que inclui o assassinato de Lorenzo e a fuga de Florença.

²¹⁴ Os quadros relacionam-se com o poema “*Lamia*” (1820) de Keats, no qual, associada ao simbolismo do desejo, a mulher adota a forma de serpente para concluir a sua intenção de subjugar o homem. É uma figura da mitologia clássica para a qual Keats se terá baseado em *Metamorphoses* II, 722-832 e em *Hero and Leander* de Marlowe, que, por sua vez, tem como modelo Ovídio. Baker (1986: 34-48) estabelece ainda a relação entre este poema e a tragédia *Troilus and Cressida* de Shakespeare.

²¹⁵ Sobre a base literária deste episódio, em Ovídio, nos *Fastos*, veja-se Murgatroyd (2005: 49-52; 147-148). Para uma relação do mito com os *Ludi Florales* e a sua etiologia, veja-se Wiseman (2002: 293-299).

²¹⁶ Obra que é caracterizada por Christian (1989: 118) como “one of Waterhouse’s most spectacular late works, in which all his most formative influences – the subject-matter of Alma-Tadema, the sensibility of Burne-Jones, the technique of Bastien-Lepage and the Newlyn School – are triumphantly reconciled, and he emerges as a master of pictorial narrative with a powerful sense of colour and design”.

no dizer de Prettejohn (2008: 26), em relação aos quadros de temática histórica, “his paintings did not illustrate their sources with the minute fidelity of so much Victorian painting”.

O excerto de carta de janeiro de 1912 do curador da Galeria de Arte de Aberdeen para Lord Provost de Aberdeen²¹⁷ refuta as críticas feitas à compra deste quadro, ao mesmo tempo que mostra a posição de J. W. Waterhouse no mundo da arte de então:

It was never suggested that Mr Waterhouse had produced a mere reconstruction of an actual scene of Homeric times... a diagrammatic illustration suitable for a classical dictionary... What Mr Waterhouse has done is to take a classic myth... a theme as far removed from reality as from ugliness... he has infused into his presentation of it that note of romance and that individual point of view which we look for in the work of a great artist.

Barrow (2007: 73-74; 215), por sua vez, salienta o facto de Waterhouse, apesar de idoso, ainda incorporar as descobertas polémicas de Schliemann neste quadro, o que evidencia uma das características de toda a época vitoriana: o interesse pela História e pela Arqueologia.

Talvez não seja inocente que, em 1914, quando surge o primeiro e único quadro de temática bíblica, *The Annunciation*, se possa ver o início da fragilidade da vida de Waterhouse, que era conhecida e se revelará, por exemplo, no facto de o seu mecenas Alexander Henderson o ter levado a descansar em Algeciras, no sul de Espanha, onde tinha construído o seu Hotel Reina Cristina, para que usufruísse de um inverno temperado. Ao mesmo tempo, *The Annunciation* também mostra o regresso do artista à pintura próxima das abordagens dos primeiros Pré-Rafaelitas.

Os últimos tempos de Waterhouse são dedicados à grande literatura, destacando-se Dante (*Dante and Beatrice*, 1915), Shakespeare (*Miranda*, 1916), Boccaccio (*The Decameron*, 1916; *The Enchanted Garden*, 1916-1917, em que estava a trabalhar quando morreu) e Thomas Malory (*Tristram and Isolde*, 1916).

Em *Tristram and Isolde* (1916), volta a escolher o momento em que os amantes se encontram, mesmo sabendo que não teriam um final feliz, em vez de fixar, por exemplo, o de um torneio; “once more, he selected a moment both of stillness and of powerful emotions”²¹⁸. Barrow (2007: 163) reitera o facto de os textos (antigos ou modernos, poéticos ou não) sempre terem estado presentes na obra de Waterhouse como citações em catálogo, inscrições nos quadros ou nas telas, uma vez que a literatura “forms a central subject matter, a point of reference or departure, and a source of allusion” para todos os artistas vitorianos.

Waterhouse faleceu a 10 de fevereiro de 1917, “after a long illness borne with great patience”, segundo Trippi (2008: 21), de cancro do fígado, como referiu *The Times* no

²¹⁷ *Apud* Hobson (1989: 96).

²¹⁸ Hobson (1989: 116).

obituário do pintor, que acrescentou ainda o seu “taste and learnings as well as considerable accomplishments”²¹⁹. Ao seu funeral acorreram, além do Presidente da RAA, Edward John Poynter, e dos seus mecenas, H. W. Henderson e James Murray, outros artistas, nomeadamente Herbert James Draper (1863-1920), Briton Riviere (1840-1920), William Strang (1859-1921).

A memória publicada no *Daily Post* de Birmingham elogiou a liberdade de execução, os acabamentos que permitiram assemelhar o quadro à realidade, conferindo verosimilhança à natureza e alguma frescura aos seus trabalhos. Colocou, por sua vez, em contraste o trabalho de Rossetti e Burne-Jones com o de Waterhouse, na medida em que “he was not content with elaborate colour schemes divorced from nature such as many can be found in the work of Rossetti and Burne-Jones. ... The colour of his flesh painting has ranked for years with the very best. ... His style is his own, and he has had many young imitators”²²⁰.

O uso que Waterhouse deu à cor sempre o diferenciou de alguns contemporâneos e, por isso, Cavallaro (2017: 22-23) salienta que

Waterhouse was able to channel color into the enhancement of the genre of narrative painting, and thus weave a visual poetry in which a keen eye for nature’s beauty combines with a passion for transformation and flux. [...] His handling of color was instrumental in capturing the essence of that endless cycle [of birth, death and rebirth pervading nature’s entire fabric], pervading not only his narrative/mythological paintings but also his plotless pictures. At the same time, color provided Waterhouse with a formal tool for expressing both a somber recognition of mortality, and a positive recognition of life’s inextricability from the possibility of continual regeneration.

O facto de ter falecido ainda no decorrer da Primeira Guerra Mundial impediu que lhe fosse feita a tradicional exposição de homenagem na RAA, como Alma-Tadema teve em 1913, e levou a que caísse no esquecimento e ficasse “fora de moda”, tendo em conta os recentes avanços artísticos da época. Em 1922, acaba por integrar a exposição coletiva de pintores recentemente falecidos da RAA. Em 1926, a sua esposa faz um leilão na *Christie’s* com um lote de 100 peças. Só a partir da década de 1950 é que Waterhouse volta a merecer atenção, mercê da *Tate Gallery* (*The Lady of Shalott*, 1888, é a imagem mais vendida em postal), da exposição de Anthony Hobson e Anne Goodshild em Sheffield e Wolverhampton em 1978-1979. O interesse por Waterhouse atingiu um novo patamar em 2000, quando a Fundação de Arte Andrew Lloyd Weber adquiriu *St. Cecilia* por 6,6 milhões de libras esterlinas.

No que diz respeito à questão de estilo, Hobson (1989: 122) reforça a sua habilidade

²¹⁹ *Apud* Hobson (1989: 120).

²²⁰ *Ibidem*.

narrativa, referindo, ainda, que os seus quadros apelam universalmente aos espectadores, pois são “skilled in execution and harmonious in colour, they are inhabited by beautiful people and recall well-known stories or instantly acceptable personal situations”.

3. Movimento(s) a que pertenceu J. W. Waterhouse

Quando se procura identificar a que escola – ou movimento – J. W. Waterhouse pertenceu, não há consenso entre estudiosos: considera-se que o pintor não se filiou em nenhum movimento artístico específico, mas procurou conciliar as influências do seu tempo, criando o seu próprio estilo.

Na verdade, Waterhouse obedeceu aos princípios estéticos da tradição académica²²¹ e, como tal, afastou-se das vanguardas e empenhou-se na busca da beleza para mostrar aos outros as verdades em que acreditava, como elogia Baldry (1917: 10) no obituário de Waterhouse. Por isso, Hobson (1989: 9) define-o como um classicista romântico, que preserva a habilidade técnica e a componente narrativa dos seus quadros, consolidadas na RAA, e que leu e estudou os clássicos greco-latinos, os clássicos italianos e os clássicos e contemporâneos ingleses, divulgados e cultivados na segunda metade do séc. XIX.

Waterhouse convive também com as várias correntes da altura – Pré-Rafaelitas, pintores históricos ou classicistas – mas não se confina a nenhuma. Por exemplo, a classificação de pintor pré-rafaelita dá-se pelo facto de ter recorrido à temática arturiana e medieval, presente, por exemplo, na série *The Lady of Shalott*. Prettejohn (2012: 233) salienta que Waterhouse também é um recetor do legado dos PRB, nomeadamente pelo tributo que presta a pintores como Hunt ou Millais ou pelo perfeccionismo da pintura²²², presente em todos os elementos (tecidos, contorno dos rostos, fundo, flores, etc.) e conseguido pelo uso de pincéis muito pequenos em telas muito grandes, o que exige um olhar atento do observador e implica tempo para parar na galeria e dedicar-se a um quadro. Waterhouse manterá o detalhe nos rostos e nas figuras humanas, algumas vezes nos tecidos (*Circe Invidiosa, Jason and Medea*, etc.), mas os fundos não serão perfeitos de facto, cuidados, mas não perfeitos (*Adonis*, etc.). Essa exigência de parar para ver os pormenores verifica-se em grande parte dos quadros em causa. Na pincelada, Waterhouse substitui a precisão pré-rafaelita por aquilo que Prettejohn (2012: 233) considera uma pincelada “impressionista”, em que as cores são mais suaves e mais escurecidas.

²²¹ Esta expressão foi usada para enquadrar temporalmente Waterhouse aquando da exposição *The Last Romantics – The Romantic Tradition in British Art: Burne-Jones to Stanley Spencer*, em 1989, na *Barbican Art Gallery*, em Londres, de acordo com Christian (1989: 117-18).

²²² Turner (2018: 82).

Em suma, Hobson sistematiza (1989: 122) o contexto de J. W. Waterhouse da seguinte forma²²³:

he was an illustrator in the finest sense of the word. Not himself the **originator of the tales he chose**, he was nevertheless so in tune with them as to extend their literary imaginary by his own invention, **filling the spaces of our imagination** in a manner so natural that we feel it could hardly be otherwise. He achieved this by **1. his expert rendering of natural and man-made surroundings**, by **2. compositions which skillfully control our viewing**, by **3. his rapport with models who have the appeal of the girl next door rather than the hauteur of goddesses**, and finally (since he was not narrating in moving pictures but summing us a story in a still one) by **4. the intuitive selection of the moment at which all movement could be suddenly suspended in wholly natural pause**. The latter is the master's touch. He developed it early and employed it faultlessly, from *Consulting the Oracle* to *Nymphs Finding the Head of Orpheus*, and by **5. displaying, in these situations, beings of such humanity, sympathy and beauty he completes that intimate communication with the viewer** which places him among the greatest painters of his time.

²²³ Destaques nossos.

PARTE II

IV. “LEITURAS” DAS *METAMORPHOSES* EM J. W. WATERHOUSE

O desenvolvimento dos estudos interartes veio aproximar as relações entre as diferentes artes e permitir que novas conexões sejam feitas. O aparecimento e a consolidação de disciplinas que procuram um discurso transdisciplinar – como a antropologia, a linguística, a psicologia, a semiótica, a informática, os estudos de comunicação ou os estudos culturais – cimentaram as relações transdisciplinares e interdisciplinares necessárias aos estudos interartes.

Os discursos interartes preocupam-se, assim, com a relação entre “as artes” e as “obras de arte”, o que cria a dúvida sobre o que é arte e como classificar as obras de arte. Clüver (1996: 634) define «obra de arte» como “um texto, composto de acordo com um qualquer sistema sógnico, que a comunidade interpretativa autoriza ou nos obriga a ler como uma «obra de arte»”. Mesmo assim, para que isso aconteça, é sempre necessário o conceito de estético, que nunca tem uma versão definitiva e fechada.

A obra de arte, ao ser definida como “texto”, conduz à ideia de que todas as obras podem ser “lidas”. A leitura em si dependerá do leitor, da informação de que dispõe, da sua “bagagem” cultural e do contexto em que o objeto é apresentado/dado a conhecer. Barolsky (2014: 26) esclarece essa ideia ao notar que o espectador interpreta sinais visuais que o levam a pensar nas palavras que se relacionam com a imagem representada, o que faz com que cada quadro consista numa alusão visual que se desenrola a partir da nossa memória. Nesse sentido, o espectador/leitor é, na verdade, aquele que, ao ver o quadro, conta a história que está representada, porque o faz de acordo com a sua memória e conhecimentos, sempre limitados.

Ora, no caso das obras de arte de Waterhouse em análise, a maioria é imediatamente “legível” se prestarmos atenção às bases culturais e académicas dos espectadores da segunda metade do séc. XIX e das primeiras décadas do séc. XX, o que é reforçado pela recorrência dos diferentes temas nos vários artistas durante esses anos. A obra cujo reconhecimento talvez não tenha sido tão fácil – *Circe Invidiosa* (1892), cujo episódio seria mais difícil de localizar – torna-se identificável, por exemplo, pela citação textual que regularmente acompanha a obra de arte ou até mesmo pelo próprio título, que funciona (em caso de desconhecimento) como o primeiro degrau para a criação de conteúdo e a decifração da informação.

Praz (2007: 129) defende que os artistas menores mostram, de uma maneira mais

óbvia, os elementos típicos de uma época, mas nenhum artista, por mais original que seja, pode evitar refletir um certo número de traços do seu período. Waterhouse até pode ser considerado um artista menor quando se compara com os gigantes da sua época (Leighton, Alma-Tadema, Rossetti, Millais, Burne-Jones, etc.), mas não deixa de ser um reflexo da sua época²²⁴. Waterhouse usa o academismo e o classicismo de Leighton, a base histórico-arqueológica de Alma-Tadema, o romantismo e os ideais pré-rafaelitas; comunga da sua época e transmite-a ao longo da sua obra, de 1872 a 1917, durante quarenta e cinco anos. Não é uma questão de evolução, mas de percurso: o caminho que o pintor faz é o seu, pautado pela sua profissão (pintor e membro da RAA), pelas amizades e mestres, pela leitura dos mais recentes autores e dos clássicos.

Assim, a ressalva que Praz (2007: 121) faz no que concerne às relações entre poetas e pintores do séc. XVIII continua adequada ao séc. XIX e aos dias de hoje: “O facto de um determinado poeta ter um pintor em mente, enquanto compunha o seu poema, não implica obrigatoriamente uma similaridade na poética e no estilo”. O que também se pode dizer ao contrário, ou seja, a presença da poesia na pintura, quando não há intenção de ilustração, é sempre uma possibilidade de referência feita pela leitura do original ou da tradução, por obras inspiradas nesse tema, pelo visionamento de obras propositadamente associadas ao texto ou simplesmente inspiradas ou com reminiscências pouco claras de episódios/mitos/narrativas emblemáticas da cultura ocidental. Na verdade, “a poesia e a pintura têm constantemente avançado, de mãos dadas, numa emulação fraterna de objetivos e de meios de expressão”²²⁵.

Nesse sentido, o que Wellek e Warren (1959: 134-135)²²⁶ anotam é deveras importante: as artes plásticas, a literatura ou a música têm “cada qual a sua evolução individual, de ritmo diferente e diferente estruturação interna dos elementos” e, por isso, a “soma total das atividades culturais do Homem” funciona como um sistema integral que combina as várias artes, cada uma delas com o seu conjunto de regras, que não é necessariamente igual ao das outras artes.

²²⁴ É verdade que Waterhouse tem adquirido projeção nos últimos anos, mas o facto de a sua morte ocorrer no final da guerra, em 1917, impediu, por exemplo, que tivesse direito a uma exposição individual antológica, que fomentaria o reconhecimento da RAA e dos seus pares. O leilão de sobrevivência que Esther Waterhouse fez em 1926, na Christie's, colocou as obras de Waterhouse em circulação, mas com preços baixos. O “desaparecimento” de Waterhouse dura mais de cinquenta anos, já que só em 1980 surge a primeira monografia sobre o pintor. Nos dias que correm, Waterhouse é muito conhecido: existem sítios em linha sobre as suas obras, as monografias aumentaram, os leilões têm esboços e obras suas, as reproduções são cada vez mais diversas, até em manuais escolares de português ou capas de livros.

²²⁵ Praz (2007: 117).

²²⁶ *Apud* Praz (2007: 124).

1. Os métodos, as orientações

São vários e diversificados os métodos de leitura de obras de arte, tendo naturalmente evoluído com o passar dos tempos. Consideramos que a melhor forma de olhar para uma obra de arte é procurar conjugar as características das várias metodologias conhecidas, dando particular destaque ao método iconológico de Erwin Panofsky. Contudo, não pretendemos aplicar exclusivamente nenhum método, mas apenas fazer uma leitura sincera e sempre incompleta das telas selecionadas.

Viñuales (1986) sistematiza as várias metodologias usadas na história de arte (positivista, historicista, formalista, simbolista e iconológica, gestaltista, entre outras), de forma exemplificativa, evocando excertos dos textos fundadores de cada uma.

Começando pelas metodologias da documentação (positivismo e historicismo), o autor realça que ambas têm por base a datação rigorosa da obra e a documentação. O método positivista, com origem na filosofia do mesmo género, fundamenta-se no conceito útil dos três estádios da humanidade – teológico, metafísico e científico – e procura uma explicação objetiva da ação humana. A intenção é alcançar uma harmonia universal, com uma sociedade organizada e unida. Nesse sentido, o artista é apenas “un observador de la realidad apoyado en el estudio filosófico del hombre, del análisis psicológico de sus actos y de la investigación sociológica del medio”²²⁷. H. Taine (1828-1893) aplicou este método a determinadas produções artísticas, começando por analisar linearmente uma série de pressupostos: a geografia geral do país ou da região do artista – ou a retratada –, o clima (continental/tropical, chuvoso, neve, diferença de temperaturas, etc.), a raça (tez, origem de povos, etc.), a religião, a história e cultura, às quais se associam as tradições, os mitos e lendas locais, as normas sociais, entre outros. Assim, em posse destes dados, o estudioso poderá analisar a relação do artista com o meio. Contudo, estes tópicos são insuficientes, pois é necessário ter também em atenção outros aspetos, como a composição do quadro, o código de cores usado nas personagens, o assunto, etc., o que na verdade significa abordar o quadro usando outros métodos além do positivista.

Então, filha da anterior, surge a metodologia historicista, que conjuga em si vários métodos, que “procuran subrayar el papel desempeñado por el carácter histórico del hombre y hasta de la misma naturaleza”²²⁸. A ideia principal consiste em compreender a realidade através dos dados históricos, procurando deste modo (re)constituir uma história da cultura. A. Hauser (1969: 158)²²⁹ afirma que o historicismo é “una teoría que descubre el carácter

²²⁷ Viñuales (1986: 20).

²²⁸ Viñuales (1986: 28-29).

²²⁹ *Apud* Viñuales (1986: 30).

individual, único e irrepitible de los fenómenos históricos, mientras que, a la vez, hace derivar todo lo histórico de un principio suprahumano y supratemporal”, pois, na verdade, a intenção é relacionar um momento histórico com todos os outros aspetos culturais, sociológicos, etc., para chegar à decifração da obra.

O método historicista resume-se em quatro fases, cada uma delas com um fim de variantes: a primeira, a identificação das obras; a segunda, a fixação de uma cronologia; a terceira, a interpretação geral e, a quarta, as experiências metodológicas. Estas duas últimas fases marcam a diferença com os outros métodos, pois pressupõem que: haja um estudo dos dados (documentos, etc.) como apoio ao comentário feito; se estabeleça uma relação entre as obras e os factos políticos, culturais, religiosos, económicos; se interprete as relações desenvolvendo uma explicação superior que conjugue todas as relações; e, por fim, se aplique essa explicação – *intentio* – à obra em si, explicitando o porquê dessa obra, as causas, as razões históricas, a evolução, a representação e a interpretação sincrónica e diacrónica²³⁰.

Viñuales (1986: 36-37) sumariou o método historicista em sete pontos: 1.º atender à estrutura específica da obra, linguagem artística, apresentação e estrutura geral; 2.º estudar a documentação e todo o tipo de datação, bem como as fontes literárias, artísticas, etc. que se relacionem com a obra ou com o período; 3.º conhecer o artista, mecenas, colegas, destinatários, e a sua obra completa, cuidando, por exemplo, dos textos, juízos de valor, análises das obras, etc. até aos nossos dias; 4.º analisar os fatores materiais e técnicos, pois são importantes para a relação com o meio propriamente dito; 5.º analisar então os fatores miméticos ou icónicos, fazendo um exame iconográfico (tema, imagens, símbolos, alegorias), a fim de prosseguir para o iconológico; 6.º depois destas fases analíticas, avançar para os elementos representativos de conjunto (análise das formas, relações de cor, estrutura, signos), recorrendo a diferentes métodos; 7.º finalmente, tornar uno o resultado da investigação histórica e artística, que se complementam e corrigem mutuamente, para chegar a uma exposição rigorosa da obra de arte.

O nosso enfoque de análise prevê a análise de excertos das *Metamorphoses* de Ovídio e a relação das obras de arte de J. W. Waterhouse com estes. Por isso é que o nosso centro de análise é a imagem, dando especial atenção às metodologias que têm por base a imagem: o formalismo, a iconologia e a psicologia da forma ou gestaltismo.

O formalismo firma-se no pressuposto de que a tarefa da arte não é representar um tema ou exprimir um sentimento, mas unicamente produzir um objeto que seja

²³⁰ Viñuales (1986: 34).

autossuficiente. Nas palavras de Anna D'Alleva (2004: 16-17),

all issues of context or meaning must be set aside in favour of a pure and direct engagement with the work of art. The artwork should be enjoyed for its formal qualities (e.g. composition, material, shape, line, color) rather than its representation of a figure, story, nature, or idea.

A metodologia formalista, que é principalmente didática, baseia-se, primeiro, numa explicação da história da arte e, em último, num comentário concreto de uma obra, estilo ou época. Heinrich Wölfflin (1864-1945)²³¹ foi um dos principais representantes do formalismo e acabou por sistematizar nas suas obras, particularmente em *Renascimento e Barroco*, as categorias de análise formal a observar nas obras de arte destes dois períodos²³², tendo por base pares de princípios opostos. Assim, o clássico é linear e plástico (horizontal/vertical; a linha reta: inorgânica, morta), o barroco é pictórico (diagonal; curvo e ondulado: projeção sentimental); a visão clássica projeta o espetáculo na superfície, a barroca penetra no espaço em profundidade; a composição clássica é fechada (cada elemento é necessário a um lugar, relaciona-se com outro e com o conjunto proporcionalmente), a composição barroca é aberta (cada elemento é fortuito, sem particular relação com os outros, confuso por uma aparente improvisação); o clássico vem da análise (o conjunto relaciona-se com todas as partes, sendo cada uma válida por si mesma), o barroco parte da síntese (só interessa o efeito global, que deve impressionar o olhar); e, por fim, o clássico exige claridade absoluta; o barroco, escuridão relativa, que se consegue com as torções do corpo, movimentos impetuosos, etc.

A fim de descobrir os vários valores formais presentes numa obra, a metodologia, na perspetiva de Viñuales (1986: 63-64), pode resumir-se da seguinte forma: em primeiro, fixar-se no tema (como base de uma composição) e no tipo de arte (arquitetura, pintura, etc.); de seguida, observar o tipo de composição (plana, bidimensional, tridimensional) e a perspetiva (central, oblíqua, ortogonal, etc.); continuar com o estudo da posição e o equilíbrio das figuras no espaço (relação entre o tamanho destas e a paisagem; se interior, quais os planos e o que existe em cada um; distribuição das figuras entre esquerda-centro-direita); seguir-se-á a observação do movimento/estatismo, volumes, mobilidade, curvatura, linearidade, etc.; passa-se depois à cor: cores quentes/frias e suas relações com tema, composição e volumes; finalmente, o exame da iluminação (claro/escuro), que está relacionada, por exemplo, com o movimento/estatismo. Com este estudo prévio, é possível

²³¹ *Apud* Viñuales (1986: 55-57).

²³² Apesar de aplicados a estes períodos especificamente, apercebemo-nos de que tais categorias têm importância na análise da obra de J. W. Waterhouse, uma vez que os princípios académicos da produção artística sofreram naturalmente alterações, mas continuam presentes nas pinturas do referido artista.

passar à interpretação da obra de acordo com as categorias referidas anteriormente e relacioná-las com modelos e formas culturais das diferentes épocas.

Depois dos estudos de Wölfflin, Roger Fry (1866-1934) deu seguimento a esse pensamento formalista, mas convivendo com os períodos artísticos da sua época, defendendo que uma obra de arte é, como anota D'Alleva (2004: 17), “irreducible”²³³ ao contexto e, logo, não se pode explicar o poder da arte falando sobre iconografia, mecenato ou a biografia do artista.

A metodologia formalista é de certa forma usada na análise das obras de Waterhouse, já que é necessário examinar em cada obra os valores formais e relacioná-los com as categorias. A metodologia principal será, porém, a sistematizada por Panofsky, mas iniciada por outros e relacionada com o simbolismo.

Ernst Cassirer (1874-1945), da escola neokantiana de Marburgo, teorizou sobre as formas simbólicas e como é necessário pensar e decompor a obra feita, na medida em que o ser humano existe num universo simbólico, baseado na linguagem, no mito, na arte, na religião, etc., o que obriga à criação de um pensamento de relação, que vá além da forma e do conteúdo. Como tal, tudo aquilo que o investigador conhece irá moldar a sua interpretação da obra de arte. Por sua vez, Aby Warburg (1866-1929), professor de Panofsky, já defendera que um período de arte se relaciona de variadas formas com a religião, a filosofia, a literatura, a ciência, a política ou a vida social, já que é impossível ser-lhes indiferente.

Ainda que muitos tenham defendido, desenvolvido e aplicado o método iconológico, como J. Winckelmann, que, no séc. XVIII, lança os fundamentos da análise iconológica, foi Erwin Panofsky (1989: 31) quem definiu a iconografia como um ramo da história da arte que “se ocupa do significado das obras de arte em oposição à sua forma”, sendo como tal necessário distinguir o significado da forma.

Panofsky acaba por sistematizar o seu método analítico em três fases: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica²³⁴, isto é, um alto nível de interpretação simbólica, tendo sempre por base a imagem *per se*, principalmente aplicada ao estilo renascentista e ao barroco, épocas de estudo do historiador.

A descrição pré-iconográfica²³⁵ tem por intenção captar o sentido do fenómeno, identificando as “formas puras”, esclarecendo o *significado primário ou natural* da obra,

²³³ D'Alleva (2004: 17).

²³⁴ Cf. Viñuales (1986: 70-72) e Panofsky (1989: 31-47).

²³⁵ Como refere D'Alleva (2004: 24), as perguntas-chave serão: o que é que esta obra representa no seu nível mais simples? Quem são estas figuras? O que as identifica?

porque esta é portadora de significados naturais que constituem os motivos artísticos. Necessitamos da nossa experiência de vida para esta descrição/interpretação, associada à análise formal do objeto, e do estilo predominante na obra. Contudo, alguns teóricos têm justificado o quão difícil pode ser ter “an innocent eye”²³⁶, uma vez que os indivíduos são formados pelas suas experiências, valores, conhecimento cultural e histórico, que limitará essa abordagem “pura”.

A segunda fase, a análise iconográfica²³⁷, “pressupõe uma correta identificação dos motivos”²³⁸ como portadores de um *significado secundário ou convencional*, visto que as imagens formam histórias e alegorias²³⁹, resultando estas das combinações de várias imagens que conectam os “motivos artísticos com as *composições* com temas ou conceitos”²⁴⁰. Além disso, é necessária uma certa relação com as fontes literárias e com a tradição oral como origem dos temas e dos conceitos específicos. Chama-se iconográfica a esta fase porque se concentra na “descrição e classificação das imagens”²⁴¹, mas que permitirá a passagem para a terceira fase, o nível iconológico, que procura captar o *logos* da obra de arte. É necessário referir que tem de haver uma “intenção consciente do artista”²⁴² em representar determinado motivo, ainda que a própria figura não no-lo transmita.

Na interpretação iconológica, procura-se compreender o *significado intrínseco* ou *conteúdo* essencial da obra de arte, o que inclui naturalmente os valores simbólicos escolhidos. Ao apreender o que subjaz ao significado da obra, revelam-se os princípios, ideias e crenças de uma sociedade, época, período, classe, convicções religiosas e filosóficas, etc. Para tal, é necessário ter uma “intuición sintética, o familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana sin más condicionantes que la psicología personal y «el espíritu de la época» (*Weltanschauung*)”²⁴³. Deste modo, a intenção da iconologia passa pela “descoberta

²³⁶ D’Alleva (2004: 21).

²³⁷ Alguns exemplos de questões a colocar, indicadas por D’Alleva (2004: 24): “How is this artist’s depiction of the subject similar to or different from the other artist’s depictions at the time this was made, or at different times?; Did this image inspire, or was it inspired by, literary representations of this theme ou subject? How is it similar or different from such literary representations?; How do you account these differences and similarities?; Are these other visual images that directly inspired this representation?”.

²³⁸ Panofsky (1989: 33).

²³⁹ D’Alleva (2004: 20) esclarece o que significam “the symbolic and allegorical meanings contained in works of art”: “A symbol is something that is widely recognized as representing an idea or entity.” e “An allegory is a narrative, using a set of symbols that is widely recognized to represent an idea or entity; it may be in the form of a personification (that is, a human or animal image)”. Praz (2007: 121), por sua vez, relembra que as alegorias “cumprem na poesia a mesma função que as estátuas desempenhavam nos parques: conferem à cena uma nota de meditação e *rêverie*”.

²⁴⁰ Panofsky (1989: 32).

²⁴¹ Panofsky (1989: 33).

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Viñuales (1986: 72).

e interpretação desses valores «simbólicos»²⁴⁴ ou, se quisermos, por desvendar aquilo que se poderia chamar uma “história dos sintomas culturais em geral”²⁴⁵.

Panofsky (1989: 38) sistematiza a análise possível no quadro abaixo replicado, alertando, todavia, para que, numa análise, as três operações deverão surgir agrupadas “num único processo orgânico e indivisível”.

Objeto de interpretação	Ato de interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípio corretivo para a interpretação
I. Significado <i>primário</i> ou <i>natural</i> – (A) factual, (B) expressional – constitui o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré- iconográfica</i> (e análise pseudo-formal).	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).	História dos <i>estilos</i> (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> são expressos por <i>formas</i>).
II. Significado <i>secundário</i> ou <i>convencional</i> , constitui o mundo das <i>imagens</i> , <i>histórias</i> e <i>alegorias</i> .	<i>Análise iconográfica</i> .	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> específicos).	História dos <i>tipos</i> (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos são expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).
III. Significado ou <i>conteúdo intrínseco</i> , constitui o mundo dos <i>valores «simbólicos»</i> .	<i>Interpretação iconológica</i> .	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais do espírito humano</i>), condicionada pela psicologia e « <i>Weltanschauung</i> » pessoais.	História dos <i>sintomas culturais</i> ou « <i>símbolos</i> » em geral (visão compreensiva do modo como, sob condições históricas variáveis, <i>tendências essenciais do espírito humano</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).

Foram vários os historiadores da arte que seguiram – e desenvolveram – o método de Panofsky (Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Leo Steinberg, etc.) e trouxeram novos conhecimentos para a área. Por exemplo, Jan Białostocki (1921-1988) usou o termo *Rahmenthmen* (“iconographic gravity”²⁴⁶) para descrever quando imagens e motivos adquirem novos significados. Já Warburg tinha sugerido que, à semelhança da literatura com os seus *topoi*, a arte também tem os seus temas, oriundos da arte grega, romana, cristã, medieval e renascentista, que sobrevivem ao longo dos séculos noutras obras. Por exemplo, a vitória da virtude sobre o vício, o herói, o juiz, o sacrifício, a mãe com a criança, a inspiração divina ou a lamentação pela morte dos entes queridos.

Várias críticas foram apontadas a este método, como o facto de só se dedicar à arte renascentista ou de ver o Renascimento – especialmente o italiano – como matriz de tudo o que se produziu a seguir, entre outras. Estas críticas receberam atenção com o surgimento

²⁴⁴ Panofsky (1989: 33).

²⁴⁵ *Idem* (1989: 37).

²⁴⁶ D’Alleva (2004: 22).

de outras teorias, que alertaram para a importância do movimento social, da teoria crítica (pós-estruturalismo e semiótica) e da história da história da arte.

Uma das críticas mais apontadas ao método iconológico é o facto de se limitar à análise final da obra, podendo esta ser muito mais completa se se conjugar com elementos, por exemplo, da sociologia da arte, que é uma metodologia mais abrangente e variada nas abordagens. Não quer isto dizer que não haja no estruturalismo ou na semiótica²⁴⁷ noções que nos possam ser úteis, como o “signo” e a sua decomposição em significado/significante (a forma do signo/o conceito que representa), o código e respetivo processo de significação (Saussure), ou a estrutura desenvolvida por Peirce como “*representamen* (the form that the signs takes, not necessarily material)/*interpretant* (the sense made of the sign)/*object* (the thing to which the sign refers)”²⁴⁸, que mostra que, apesar do objeto estar ligado ao “vehicle sign” e ao interpretante, é necessário construir a relação, não sendo automática ou natural. Contudo, optámos por apresentar alguns dos conceitos da sociologia da arte por considerarmos que nos poderão ser mais úteis na abordagem a fazer às obras pelo contexto em si.

Um desses conceitos é a importância do meio (social e histórico), que nos poderá ajudar a contextualizar mais profundamente cada uma das obras em causa. A luta de classes está na base desta história social da arte, que tem em Arnold Hauser (1892-1978) um dos seus principais divulgadores.

Apesar do que foi referido atrás, não nos será possível aplicar integralmente nenhum método, não só por não haver oportunidade e meios, mas porque investigar profundamente as origens das pinturas de Waterhouse não é o nosso objetivo. Assim, por um lado, tentaremos, ao cruzar as informações sobre as diferentes obras e períodos de trabalho, gizar um perfil que enquadre cada uma das obras em questão; por outro lado, como a fonte literária selecionada é as *Metamorphoses* de Ovídio, as nossas leituras serão sempre no sentido de ler o texto literário e relacioná-lo, o mais aproximadamente possível, com a obra em causa.

²⁴⁷ D’Alleva (2004: 37-39) sugere algumas questões, na linha da semiótica, que poderão servir de base para uma análise. Por exemplo, “qual a parte da imagem que capta imediatamente o olhar do espectador? Alguns elementos são maiores do que outros? Há certos elementos mais coloridos ou, no caso da escultura, em maior relevo? Quais são os aspetos denotativos e conotativos dessa imagem? Quais são os códigos que são usados para interpretar essas imagens? Que tipo de intertextualidade é possível na imagem? Como é que os materiais e as técnicas têm peso no significado do trabalho? Qual é a estrutura enunciativa da imagem? Quem está a ser abordado por esta imagem e como?”.

²⁴⁸ D’Alleva (2004: 28).

2. *Circe Invidiosa* (1892)

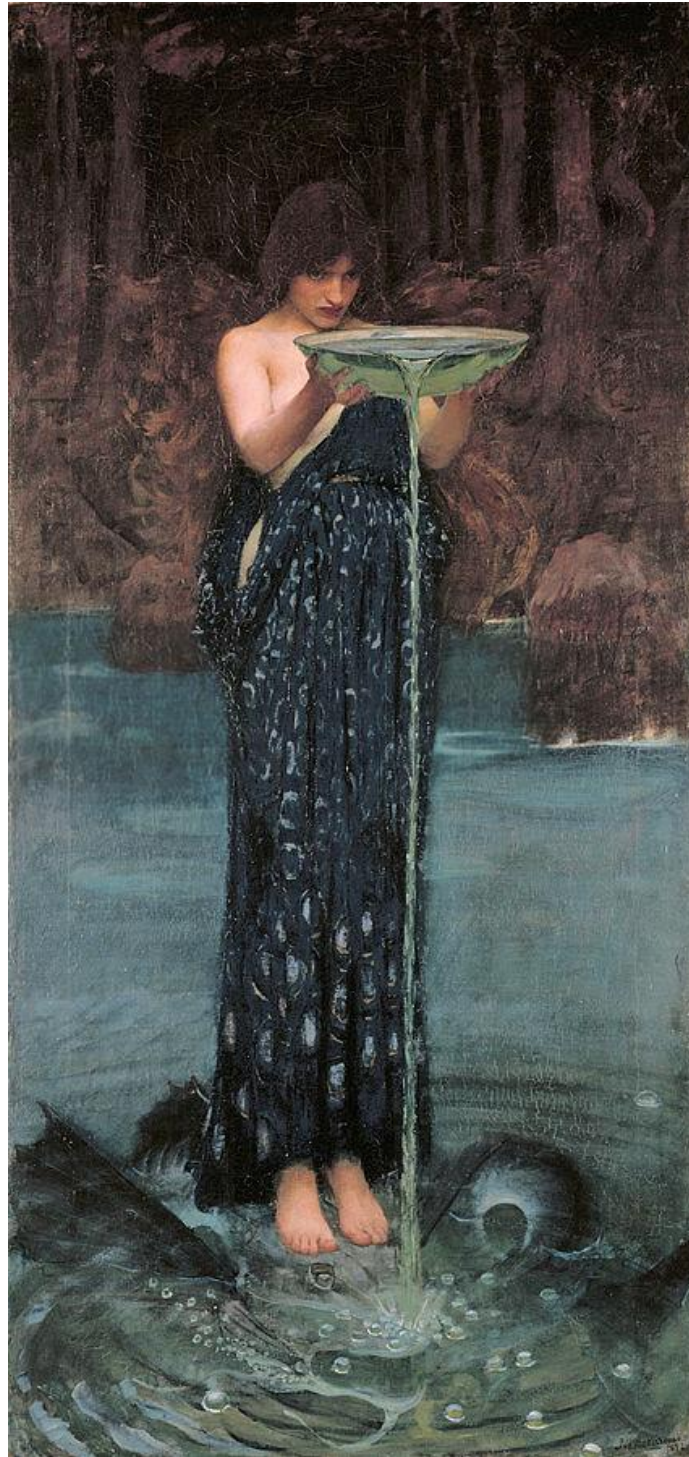


Figura 1. *Circe Invidiosa* (1892)

Óleo sobre tela, 180,7 cm x 87,4 cm.

Art Gallery of South Australia, Adelaide, Austrália.

Capturado a 05.02.2016, in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circe_Invidiosa_-_John_William_Waterhouse.jpg#/media/File:Circe_Invidiosa_-_John_William_Waterhouse.jpg

A figura feminina, cujos poderes recorrem à palavra e às artes mágicas, é um arquétipo da nossa cultura. Circe, Medeia, Sibila, Cassandra são exemplos de mulheres cuja relação com o sobrenatural age pela palavra, pela metamorfose. A figura da feiticeira ou da bruxa persegue, seduz e diverte o ser humano, ao mesmo tempo que lhe impõe respeito, distância e medo. Vista como a correspondente feminina do Diabo, a bruxa assumiu-se como a detentora de poderes negativos e assustadores²⁴⁹, que levaram, por exemplo, a Inquisição católica à perseguição e morte de muitas mulheres.

No séc. XIX inglês, a figura da “sorceress” continua presente nas artes plásticas, com uma carga mais favorável e positiva do que a que pressupõe a palavra “witch”. A sua presença advém da literatura medieval, gótica e romântica, na qual há um encantamento na origem de certa história, como em *The Lady of Shalott* de Tennyson.

No caso de Circe, a *Odisseia* divulgou, na civilização ocidental, os poderes que a feiticeira tem para metamorfosear os invasores em animais, apagar a memória ou prever o futuro. Acresce, ainda, a importância do amor para a feiticeira, caso em que Ulisses é o principal exemplo. Ora, a quase-relação de Circe com Glauco tem a sua importância por não ser muito conhecida e as *Metamorphoses* serem a fonte principal do mito.

2.1. *Metamorphoses*, XIII, 730-37, XIV, 1-74

Ovídio introduz a história desta Circe no final do livro XIII (vv. 730-737)²⁵⁰. Ao longo deste livro vai acompanhando a ida de Eneias e Anquises para Roma e, como tal, o narrador dá a conhecer os vários mitos associados aos locais por onde Eneias passa. Em Delos, o leitor toma conhecimento dos episódios das filhas de Ânio (vv. 643-674) e das filhas de Oríon (vv. 675-704), Eneias segue para Creta, passando ou avistando a Ausónia, Aelo, Dulíquio, Ítaca, Samos, Nérito, Ambrácia, Dodona, o golfo da Caónia, o país dos Feaces, Epiro, chegando finalmente à Sicânia (Sicília), tudo num resumo narrativo de vinte e quatro versos (vv. 705-729).

Neste contexto de chegada, Cila e Caríbdis são apresentadas como monstros: a primeira ataca *latus dextrum* (v. 730); a segunda o esquerdo²⁵¹. De seguida, o narrador faz a caracterização mais detalhada de Cila: o seu ventre está cingido por ferozes cães, mas apresenta *uirginis ora* (v. 733). O narrador questiona a veracidade da informação que todos

²⁴⁹ Cf. Gaborit et al. (2003: 1306-07).

²⁵⁰ Riley (1851: 469) introduz estes versos na “Fable VII” sobre Polifemo e Galateia. A “Fable VIII” (1851: 475-77) consiste na história da metamorfose de Glauco e no enamoramento deste por Cila.

²⁵¹ A oposição entre esquerdo e direito é feita no meio do verso.

os poetas nos legaram, para reforçar que Cila já fora de facto uma rapariga, que recusou muitos pretendentes e buscava a companhia das ninfas, a quem contava *iuuenum amores* (v. 737). É, assim, introduzido o mito de Galateia e Polifemo (vv. 738-897), que começa com Galateia a elogiar Cila por poder rejeitar os homens sem daí advirem consequências.

Nesse dia, depois da narração de Galateia, Cila caminha nua (v. 901: *sine uestibus*) pela praia e toma banho quando cansada. É nesta oportunidade que Glauco, recente habitante do mar por causa de uma metamorfose, a vê, *cupidine haeret* (v. 906) e se declara à jovem. No entanto, Cila foge e, para a demorar junto de si, Glauco conta-lhe a sua história, em 48 versos.

Glauco apresenta-se como *deus aquae* (v. 918), relata que era inicialmente pescador, que tirava os peixes do mar com redes ou por meio da pesca à linha. Depois, explica como surgiu a sua transformação e fala sobre *uiridi prato confinia litora* (v. 924), aonde nunca cabras ou ovelhas haviam ido comer²⁵². Glauco, todavia, foi ao lugar e aí colocou a secar as redes. Os peixes reagem, começam a mover-se e fogem *in undas/ suas* (vv. 938-39). A admiração do jovem leva-o a questionar a causa dessa circunstância e experimenta *sucus herbae* (v. 941). Segue-se a metamorfose do jovem.

Depois de acordar, Glauco sente-se diferente *corpore toto* (v. 958) e na mente. A descrição física do novo Glauco (vv. 960-64) tem marcas de cor associadas aos aspetos físicos. Assim, apresenta *uiridem ferrugine barbam* (v. 960), uma cabeleira longa que arrasta pelo mar, ombros enormes, *caerula bracchia* (v. 962), pernas encurvadas que terminam como *pennigero pisce* (v. 963).

Cila, porém, abandona-o antes de ele acabar o relato e Glauco²⁵³, *inritatusque repulsa* (v. 967), decide ir ter com Circe, o que conclui o livro XIII.

Essa viagem, ainda longa, é resumida em oito versos do livro XIV²⁵⁴. Depois de passar os limites da Ausónia e da Sicília e de atravessar o mar Tirreno, Glauco chega aos *herbiferos colles atque atria/ [...] uariarum plena ferarum* (vv. 9-10)²⁵⁵ de Circe, referida como filha do Sol. É um deus que pede ajuda a uma deusa (vv. 12-24): Glauco roga a Circe que lhe alivie o amor, se ela considerar que essa paixão é digna dele; elogia-lhe o saber, porque Circe conhece *herbarum potentia* (v. 14) e Glauco também, pois foi por esse poder que ele mudou de forma. Glauco explica a Circe que encontrou Cila *litore in Italico, Messenia moenia contra* (v. 17),

²⁵² A anáfora da negativa nos vv. 927-929 reforça a pureza e exclusividade do lugar.

²⁵³ Na “Explanation”, Riley (1851: 477) indica que os escritos da antiguidade referem três pessoas com o nome de Glauco: este, o filho de Minos e o filho de Hipóloto.

²⁵⁴ A “Fable I” do livro XIV é a de Circe, que, como refere Riley (1851: 478), se enamora de Glauco e tenta sem sucesso que Glauco abandone Cila.

²⁵⁵ Esta dualidade entre mundo vegetal e animal reforça o poder de Circe sobre estes elementos.

que se apaixonou quando a viu e tem pudor em contar a Circe as *promissa precesque/ blanditiasque* (vv. 18-19)²⁵⁶ que Cila recusou. Glauco questiona o poder presente *in carmine* (v. 20) e pede a Circe que profira uma oração com o seu *ore sacro* (v. 21), a fim de que, ou pelas ervas ou pelos feitiços, Circe consiga que Cila partilhe do seu calor.

Porém, Circe, deusa dada *flammis [...] talibus* (vv. 25-26)²⁵⁷, oferece-se a si mesma como amante de Glauco. A feiticeira introduz o seu discurso de nove versos indicando que melhor seria que Glauco buscasse *uolentem/ optantemque eadem* (vv. 28-29), pois é *dignus* (v. 30) e mereceria ser cortejado. Circe indica então algumas das suas características, que contribuem também para elogiar Glauco, na medida em que Circe – deusa, *nitidi filia Solis* (v. 33), com poder pelos feitiços e pelas ervas – se apaixonou por ele.

Glauco, porém, responde de uma forma crua e afirma que mais depressa os elementos esperados da natureza se mutariam – arvoredos para o mar e *in summis montibus algae* (v. 38) – do que ele deixaria de amar Cila, enquanto estiver viva.

Nos versos 40 a 58, o narrador mostra a reação de Circe (*indignata dea est*, v. 40), que, *irascitur* (v. 41), deseja vingar-se de Cila mas não de Glauco, porque o ama. Então, a deusa, *offensa repulsa* (v. 42), começa a preparar a sua poção: *horrendis infamia pabula sucis* (v. 43), aos quais acrescenta *tritris Hecateia carmina* (v. 44). O narrador descreve-a vestida com *caerula uelamina* (v. 45), quando sai do seu palácio, passando por todas as feras que a adoram²⁵⁸. Quando chega à costa oposta à praia de Zancle, Circe entra pelas *feruentes aestibus undas* (v. 48), sobre as quais corre como se estivesse em terra, *pedibus siccis* (v. 50), até chegar à pequena baía *curuos sinuatus in arcus* (v. 51), onde Cila se costumava banhar e se refugiava da fúria do mar e do calor do sol. Aí, Circe *praeuitiat* (v. 55) e *portentificisque uenenis/ inquinat* (vv. 55-56), asperge os sucos de raízes de ervas daninhas e murmura com novas palavras *ter nouiens carmen* (v. 58).

De seguida, nos vv. 59 a 74, assistimos à metamorfose de Cila quando vai tomar banho à pequena praia de Zancle. Mergulhada até ao ventre, Cila vê a sua metade inferior transformar-se em *latrantibus monstros* (v. 60), dos quais tenta fugir, e, quando procura os

²⁵⁶ A repetição da partícula enclítica *-que* contribuiu para o tom de lamento de Glauco.

²⁵⁷ Ovídio apresenta uma remissão intratextual ao fazer a referência que o pai de Circe, o Sol, já interviera em assuntos relacionados com o amor quando denunciou os amores de Vénus e Marte, que surgem no livro IV, vv. 171-89.

²⁵⁸ A associação de feiticeiras a feras é comum no séc. XIX e já anteriormente se relacionara com a ideia cristianizada da senhora dos animais. Por exemplo, num quadro inacabado, que já se chamou *The Sorceress* (c. 1911-14) e, na exposição *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, apareceu como *Circe* (vd. Prettejohn et al., 2008¹: 183), vemos uma jovem sentada numa cadeira e debruçada sobre uma mesa de mármore com um livro mágico, marcado por uma forma geométrica, um balão com alguma poção, uma taça tombada, um braseiro trípode, agarrada à sua varinha e com dois ferozes animais à sua frente, designadamente um leopardo. Em *Circe offering the Cup to Ulysses* (1891), as feras surgem representadas no próprio assento de mármore onde se encontra a feiticeira.

seus membros, apenas encontra os cães ferozes.

Glauco chora Cila e foge de casar com aquela que recorrera às *uiribus herbarum* (v. 69) de forma hostil. Por sua vez, Cila, assim que pôde, vingou-se de Circe ao arrebatá-la *sociis Vlixem* (v. 71).

Em suma, esta narrativa constrói-se numa estrutura semântica de repúdio (de Cila e de Glauco) que leva à vingança (de Circe e, depois, de Cila), tendo por base o desejo (de Glauco e de Circe).

2.2. O que é visível neste quadro?

À primeira vista, na fig. 1, vemos uma mulher, de cabelo negro, no meio da água, próxima da costa, em cima de um monstro marinho, a verter de uma taça um líquido transparente com um tom esverdeado, o que provoca a ebulição da água. Envergando um vestido cujo padrão se poderia associar às penas de um pavão, a mulher tem um braço e um seio desnudados, e a veste cingida deixa ainda entrever um pouco do flanco. A mulher tem a cabeça inclinada e ostenta uma expressão muito séria e um olhar fatal. O fundo do quadro, além da água azul esverdeada, coloca em último plano a costa rochosa na qual se conseguem perceber alguns troncos de árvores.

Num segundo olhar, Circe surge caracterizada pelo próprio título como invejosa, fator que é evidente apenas se conhecermos o contexto literário das *Metamorphoses* de Ovídio já apresentado. É por inveja, e principalmente por causa da rejeição amorosa de Glauco, que Circe age, a fim de se vingar dele, produzindo um veneno mágico que, associado ao feitiço proferido, irá transformar Cila num monstro quando ela se banhar na praia escondida do sol e refugiada das fortes ondas do mar.

Prettejohn et al. (2008¹: 120) destacam a fidelidade com que Waterhouse segue o texto de Ovídio, coisa pouco comum nele. Todavia, o momento escolhido para realçar continua a não ser a metamorfose de Cila (uma mulher rodeada por vários cães ferozes), evitando o horrendo, o que pintor sempre fez²⁵⁹. Waterhouse recorre, porém, a um momento de tensão dramática prévia ao que se sabe que vai acontecer, pois, na verdade, Circe atinge o seu objetivo de vingança, não confronta a sua rival, mas envenena o mar em que esta se costumava banhar. Nesse sentido, segundo Hobson (1980: 73), a vítima é mais subtilmente enredada no esquema de Circe, porque não há um confronto direto entre Cila e Circe.

Se o espectador não soubesse ou não tivesse conhecimento do mito de Glauco e de

²⁵⁹ Hobson (1989: 49) nota que “As always, Waterhouse avoids the horrific outcome, but the statuesque figure of the same beautiful model is invested with an aura of menace”.

como se relaciona com a feiticeira, o texto do catálogo da *Royal Academy of Arts* de 1892, que cita com ligeiras adaptações a tradução do resumo de Riley (1851: 477), dar-lhe-ia as indicações necessárias para que se identificasse o momento em que Circe “communicated to her [Scylla] a hideous form”.

A figura ameaçadora de Circe impõe-se pelo seu hieratismo²⁶⁰, que as dimensões do próprio quadro acentuam. A posição da cabeça e o olhar penetrante²⁶¹ de Circe, que Trippi (2002: 117) apelidou de “glassy stare”, realçam essa figura determinada a castigar.

O cabelo escuro de Circe não poderia ser de outra forma. Ainda que o loiro seja sinónimo da beleza ideal, esta feiticeira não poderia ter esse tom de cabelo porque seria incongruente com todo o contexto, já que os poderes da deusa são dos mundos inferiores. Assim, a cor do cabelo reforça o olhar petrificador de Circe e o desenho do seu rosto, ao criar uma moldura nos olhos. A luz que incide no canto superior esquerdo realça a importância dada ao rosto e acentua, ainda, o ombro direito de Circe.

O ombro e o seio desnudos são característicos da pintura vitoriana e tornaram-se uma imagem de marca na pintura de Waterhouse²⁶². Barrow (2007: 93) observa que o pintor recorre ao estratagema de usar vestes compridas mas que desnudam o peito e/ou os ombros em *Circe offering the Cup to Ulysses* (1891), onde a feiticeira usa um *chiton* jónico. A situação é, na verdade, muito semelhante em *Circe Invidiosa*.

Apesar de o texto de Ovídio falar das fórmulas mágicas (XIV, 57-58) que Circe pronuncia, esta surge neste quadro de boca fechada. Estamos concentrados no seu olhar e no gesto de mãos abertas com que deixa verter de forma contida o veneno. Esta contenção traz em si todo o poder de um esconjuro. De facto, o objetivo do pintor sempre foi, de acordo com Pettejohn (2008: 26), transformar completamente o tema literário num drama visual, o que o quadro consegue muito bem.

A leitura que Waterhouse fez do texto exclui o gesto de espargir (*spargit* / “sprinkles”, v. 57) os sucos que Circe espremera para fazer a sua poção venenosa. O pintor focou-se no primeiro verbo (*inquinat* / “infects”, v. 56) ao concentrar a atenção no gesto da feiticeira.

No entanto, Waterhouse aproxima-se da tradução que Riley (1851: 479) apresenta de *caerula uelamina* (“azure vestments”), compondo vestes em que os tons de azul combinam com o mar e o monstro marinho e com os esverdeados do veneno. Também no cenário o

²⁶⁰ Yarnall (1994: 166) classifica-o como possuindo “an integrity of line”.

²⁶¹ Como nota Trippi (2002: 191), a posição da cabeça e o olhar aparecerão mais tarde na Medeia de *Jason and Medea* (1907), mas sem a mesma ira de Circe.

²⁶² Barrow (2007: 93) refere que “the off-the-shoulder effect was to become a kind of Waterhouse trademark shown in, e.g., *Nymphs finding the Head of Orpheus*, *Psyche Opening the Box*, *Psyche Entering the Garden*, etc.”.

pintor mantém a relação com o resumo que Riley apresenta no início da fábula, já que este escreveu que Cila se transformava numa rocha²⁶³. O quadro aparece dividido equilibradamente a meio: na parte superior, num fundo escuro e menos definido, a costa rochosa²⁶⁴, que pode, mesmo assim, ter em si algum dos cães hediondos²⁶⁵; na parte inferior, a água nos seus tons azul-esverdeados. Estes azuis e verdes de *Circe Invidiosa* surgem lado a lado e criam um mar de uma profundidade impressionante, marcado, segundo Prettejohn et al. (2008¹: 120), pela visita que Waterhouse fez a Capri e à costa de Amalfi anos antes, o que se reflete “in the luminous colouring, as well as the craggy surroundings”, que são reminiscências das grutas dessas regiões, conhecidas “for their blue-green water and light effects”.

Noakes (2004: 98-102) e Trippi (2002: 118) acentuam a importância do motivo da água, muito frequente na obra de Waterhouse inspirada na mitologia²⁶⁶, amiúde reforçado por figuras associadas a este elemento, como ninfas ou náiades, pintadas com intensos azuis e verdes. Neste caso, além da água do mar, é importante reparar no tom do “veneno” que Circe usa, cuja transparência lhe concede um ar quase divino, ampliado pela posição das mãos da feiticeira e pelo olhar que sobre ele plana.

Em relação ao monstro marinho sobre o qual Circe se encontra, apesar da sugestão possível de o monstro ser já Cila, hipótese que surgiu aquando da exposição do quadro, Waterhouse, em carta a Julia Ellsworth Ford, indica que a sua intenção era apenas que o monstro simbolizasse “the evil effects of the poison”²⁶⁷. Ressalve-se que o horror ausente de Circe se encontra acentuado pelo subjugado monstro que, de boca aberta, manifesta a sua ferocidade, reforçada pela barbatana e pela cauda revoltas. Pode o monstro ser a representação do mundo subterrâneo a que Circe recorre? Talvez.

Neste quadro, a verticalidade e o hieratismo da figura são realçados pela quase total

²⁶³ Cf. Riley (1851: 478): “which is so insupportable to Scylla, that she throws herself into the sea, and is transformed into a rock”.

²⁶⁴ Como refere Trippi (2002: 117), a imprensa da época anotou que, com esta obra, Waterhouse se afastou do seu posto de pintor académico realista, o que é evidente quando se compara o fundo de *Circe Invidiosa* com os penhascos feitos no ano anterior para *Ulysses and the Sirens*.

²⁶⁵ Se a imagem for manipulada a nível de luz, é possível ver duas formas pouco definidas no contorno de Circe, que poderão antecipar os cães de Cila. Recordamos que, nos vários quadros que Waterhouse pintou com base em metamorfoses, surgem indícios dessas metamorfoses nos próprios quadros, como seja as anémonas em *The Awakening of Adonis* (1900), narcisos em *Echo and Narcissus* (1903) ou a árvore do loureiro em *Apollo and Daphne* (1908).

²⁶⁶ Na maioria dos seus quadros, Waterhouse fará representar ribeiros, costas marítimas, riachos, fontes, etc. Por exemplo, em *Ulysses and the Sirens* (1891), *Circe offering the Cup to Ulysses* (1891), *A Naiad* (1893), *Hylas and the Nymphs* (1896), *Ariadne* (1898), *The Siren* (1900), *The Awakening of Adonis* (1900), *A Mermaid* (1901), *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1903), *Echo and Narcissus* (1903).

²⁶⁷ *Apud* Prettejohn et al. (2008¹: 120).

ausência de sinais de movimento²⁶⁸, sendo o veneno vertido e as ondulações originárias do impacto do veneno na água e, eventualmente, do próprio monstro que suporta, os únicos dignos de nota. Os efeitos desse impacto irradiam concentricamente e deixam ver bolhas deles resultantes, o que evidencia as propriedades do veneno e pode estar relacionado com o facto de o texto latino dizer que as ondas do mar fervilhavam, o que Riley (1851: 479) traduziu como “the waves boiling with the tides”. Estes círculos como que refletem os que estão no vestido de Circe e são uma constante noutros quadros relacionados com a magia, como, por exemplo, *The Magic Circle* (1886), *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891) ou as duas *Circe* (c.1911-1914).

É curioso notar que as feiticeiras²⁶⁹ de Waterhouse, sendo sempre representadas como *femmes fatales*²⁷⁰, não têm em si as características avassaladoras que outros artistas da época, como Rossetti ou Burne-Jones, lhe concedem. Não costumam ser representadas como contemplativas, mas sim com uma beleza tão idealizada como a das nobres cortesãs. Marsh (1987: 105) assinala que Burne-Jones, que promoveu e sustentou a imagem da feiticeira nas artes plásticas, insistia que as mulheres que cativavam os homens por meio da sua beleza não podiam ser culpadas disso, pois, embora fosse a sua ação imoral, elas não podiam mudar a sua natureza, que era uma manifestação da sua divindade, enquanto outros viam o poder das feiticeiras como mágico.

É, além disso, importante salientar que, no séc. XIX, estas personagens são particularmente atrativas pela associação subjacente ao poder da magia, designadamente no caso da metamorfose dos homens em animais. Estas circunstâncias foram motivo de interesse por parte dos simbolistas, os teosofistas e outros apreciadores do oculto²⁷¹.

O mito de Circe era conhecido principalmente por meio da *Odisseia* e a modelo que posou para *Circe Invidiosa* conhecia bem, na perspetiva de Hobson (1989: 49), o mito de Circe, uma vez que já participara em *Circe offering the Cup to Ulysses*, exposto um ano antes desta obra. Nota Trippi (2002: 133) que será a mesma modelo que posará para a famosa *The Lady of Shalott* (1894), na qual a figura se enreda na sua própria teia/tear, e

²⁶⁸ Trippi (2002: 117).

²⁶⁹ O inglês distingue entre “sorceress” e “witch”, sendo mais frequente o uso do primeiro para indicar a sedução feminina. Sobre a representação das feiticeiras na arte Pré-Rafaelita, *vd.* Marsh (1987: 108-117).

²⁷⁰ Barrow (2007: 182) indica que a *femme fatale* é uma constante na literatura e nas artes visuais vitorianas, alternando em lugar com a heroína abandonada, como Ariadne. Circe é só uma das que Waterhouse optou por representar: *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *Pandora* (1896) ou *Hylas and the Nymphs* (1896). Nesse sentido, Waterhouse amplia a dicotomia entre o ser e o parecer *femme fatale*, ao representá-las belas mas também jovens e inocentes, como acontece em *Hylas*.

²⁷¹ Baldry (1895: 108-112) considera que a relação com o oculto, o misticismo, existe em Waterhouse em obras com sereias, feiticeiras e mulheres atingidas pelo destino, como a *Lady of Shalott*. Por exemplo, em 1911, Waterhouse expôs um quadro, no qual vemos uma mulher que, com a sua lira, encanta os peixes que vêm ter consigo, intitulado *The Charmer*, que remete para as artes mágicas.

surge já não com a força e controlo de *Circe Invidiosa*, mas apenas como uma vítima da beleza e da sua própria maldição.

Quanto à técnica de pintura de Waterhouse, Trippi (2002: 191) refere que “Waterhouse had sustained his method of painting layer over layer since the early 1890s”. Herkomer²⁷² classifica o método de Waterhouse como “direct and simple, everything painted more or less at once...” No entanto, o pintor mostrou-se muitas vezes insatisfeito com a tela que produzia e, por isso, fazia sucessivas alterações, o que, por exemplo, aconteceu com *A Mermaid*, o seu *Diploma Work*. Por isso, Waterhouse, quando não consegue o que deseja na primeira versão, é capaz de pintar um pormenor da tela repetidamente. Exemplo concreto disso é este quadro, que apresenta mestria na técnica do *impasto* e sobreposições de camadas de tinta na pele, no cabelo e nas vestes de Circe. Por meio da análise de *Lamia* (1905), percebe-se que Waterhouse pintava “wet-in-wet and added layers when the paint seemed dry”²⁷³, o que também se relaciona com o facto de o artista pintar a partir de modelos vivos no seu estúdio.

Todavia, esta característica também revela perfeccionismo artístico²⁷⁴, na medida em que Waterhouse se mostra insatisfeito com o resultado e procura sempre aperfeiçoá-lo. Com o passar do tempo, o artista produzirá, para alguns quadros, esboços e estudos de pormenores ou de toda a tela, de modo a ver concretizado aquilo que tinha idealizado de forma mais completa. No caso de *Circe Invidiosa*, conhece-se um esboço²⁷⁵ do rosto da feiticeira (fig. 2), a parte mais complexa e mais expressiva do quadro, no qual Waterhouse ensaia o olhar de Circe.



Figura 2. Esboço da cabeça de *Circe* (c. 1892)²⁷⁶

²⁷² Apud Trippi (2002: 115).

²⁷³ Trippi (2002: 115).

²⁷⁴ Esta busca pelo perfeccionismo, que origina um trabalho sempre inacabado, vai ao ponto de, já depois de *Circe Invidiosa* ter sido adquirido pela Austrália, sofrer alterações na cauda do monstro marinho. A esta conclusão chegou Hobson (1980: 184-5) ao fazer a análise entre a reprodução publicada na *Magazine of Art* e o resultado hoje exposto na *Art Gallery of South Australia*, em Adelaide, Austrália.

²⁷⁵ Este esboço (lote 1) foi vendido pela Sotheby's, em julho de 2016, por 16250 libras (mais de 18 mil euros).

²⁷⁶ Imagem capturada a 02.08.2018, em <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/victorian-pre-raphaelite-british-impressionist-116132/lot.1.html?locale=en>

Carvão e lápis sobre papel, 24 x 22cm. Sotheby's©.

Considere-se, ainda, que os materiais de pintura variam relativamente ao tempo de secagem e, portanto, a sobreposição e interligação dos pigmentos leva a que, mais tarde, a tinta estale, provocando fissuras, o que caracteriza muitos dos quadros de Waterhouse e complexifica o processo de restauro. No que respeita a *Circe Invidiosa* em específico, Hobson (1980: 184-5) cita Allan Byrne, conservador da *Art Gallery of South Australia* em 1977, com quem trocou correspondência, que diz

to the right of Circe ... a network of drying cracks ... tends to indicate that the artist has reworked the area concerned ... No unusual fluorescence was noticed under ultra-violet light. This means that there has been no recent addition to or retouching carried out on the painting ... Infra-red photography revealed ... that the present tail had a jagged back before it was painted over ... The present-day serpent ... has been lightly painted over (and not incorporated into) the underlying paint ... radiography has confirmed that the serpent's tail, visible in the 1892 *Magazine of Art* illustration, does exist under the present-day painting. [...] I would say that the only signature on it is the one now visible on the lower right-hand corner of the painting.

2.3. Crítica e aquisição

Aquando da exposição, em 1892, *Circe Invidiosa* é considerado pela crítica, designadamente por Moore²⁷⁷, como um excelente exemplo da pintura francesa profissional:

the drawing is planned out geometrically, the modelling is built up mechanically. The brush, filled with thick paint, works like a trowel. In the hands of the Dutch and Flemish artists the brush was in direct communication with the brain, and moved slowly or rapidly, changing form from the broadest and most emphatic stroke to the most delicate and fluent touch... But here all is square and heavy. The colour scheme, the blue dress and the green water – how theatrical, how its richness reeks of the French studio! How cosmopolitan and pedantic is this would-be romantic work!

Burne-Jones é referido como uma das influências para este quadro: ainda que os seus azuis e verdes não sejam “so toxic in intensity”²⁷⁸, eram considerados da sua predileção e muito recorrentes nas suas obras. Apesar dessa “influência”, no *The Magazine of Art*, que trata da crítica da exposição de 1892, Waterhouse é valorizado em relação a Burne-Jones, sendo *Circe Invidiosa* considerado “far stronger in feeling and colour, and more virile and incisive in style, than we have ever had from [Burne-Jones]”²⁷⁹. As figuras andróginas, pálidas e anémicas de Burne-Jones eram criticadas de forma generalizada, por serem tão frequentes na segunda geração de Pré-Rafaelistas.

²⁷⁷ *Apud* Trippi (2002: 115, n.40).

²⁷⁸ Trippi (2002: 116).

²⁷⁹ *Apud* Trippi (2002: 116).

Destaque-se que, como anotou a imprensa da época²⁸⁰, a obra recupera de modo algo irónico, na posição de Circe, o *Nascimento de Vénus* (c. 1483) de Botticelli (Vénus sobre a concha, Circe sobre o monstro) e, no verter do veneno, *La Source* (1856) de J.-A. D. Ingres (1780-1867). Pretende esta ironia romper com os cânones ou, na verdade, é uma forma de emular os anteriores? Não havendo resposta certa, apoiamos a segunda hipótese no percurso artístico de Waterhouse, uma vez que não realizou grandes ruturas²⁸¹, mas manteve um percurso homogêneo quer nos temas, quer na composição.

O quadro foi adquirido para a *Art Gallery of South Australia*, em Adelaide, na Austrália, onde ainda se encontra hoje em dia, pois este país tinha, à altura, um comité de conselheiros em Londres, que incluía artistas com inspiração clássica como Edward Poynter, Lord Frederic Leighton, Herkomer e o representante da Austrália do Sul, Sir Arthur Blyth, que trataram da aquisição. Hobson (1980: 184) ressalta o facto de, no catálogo da exposição de outono de Liverpool, que se deu pouco depois da exposição da *Royal Academy*, o quadro estar apreçado em 800 libras, o que sugere que ainda não tinha sido adquirido aquando da exposição.

Em síntese, este quadro, que retrata a vingança por amor e inveja posicionada na rival e não contra o elemento masculino, poderá ser uma crítica à sociedade vitoriana por essa relação complexa entre os elementos masculinos e femininos e as situações de adultério, na medida em que os vitorianos consideravam os termos “sorceress”, “siren” e “Circe” como eufemismos para “prostituta”²⁸². Querirá, portanto, Waterhouse criticar as consequências que as prostitutas tinham nas vidas dos homens vitorianos?

Relembre-se que quem sofre as consequências da ação masculina de Glauco, não é este, mas Cila, a mulher desejada, que é castigada por Circe, a rejeitada. Será que Waterhouse queria mostrar que as consequências da ação deles recairão sobre as esposas e não sobre os maridos?

São hipóteses a ter em consideração, particularmente quando se pode ler na “Explanation” que Riley oferece depois deste episódio que os encantamentos de Circe “were only a poetical mode of describing the effect of their beauty, which drew many suitors after them, who lost themselves in the dissipation of a voluptuous life”²⁸³, o que enfatiza a perdição dos homens por causa do amor incontrolado.

²⁸⁰ *Apud* Trippi (2002: 117).

²⁸¹ Waterhouse não se direcciona para o cubismo ou para o abstracionismo, nota Hobson (1980: 168), mas também não se encontra sozinho nessa opção.

²⁸² *Vd.* Wageman (2008: 56).

²⁸³ Riley (1851: 481).

3. *The Awakening of Adonis* (1899-1900)



Figura 3. *The Awakening of Adonis* (1899-1900).

Óleo sobre tela, 95,9 cm x 188 cm.

Coleção Privada.

Capturado a 05.02.2016, in

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Waterhouse%2C_John_William_-_The_Awakening_of_Adonis.jpg

O episódio de Adónis, como indica Tuzet (2003: 25), está automaticamente associado à poesia dos rituais, por estar relacionado com o culto do deus. A referência literária mais antiga ao mito é de Paníase de Halicarnasso, no séc. V a.C. Se não estivesse relacionado com nenhum culto, o fim de Adónis seria a metamorfose do seu sangue em anémons, no entanto, esta morte e passagem ao mundo inferior – do mundo terrestre ao subterrâneo – acabou por se tornar cíclica, ou seja, sinal de um eterno retorno.

O nome tem origem no oriente (*Adon*: “Senhor”), mas o mito viajou até à Grécia e surge em fragmentos atribuídos a Safo. O grande desenvolvimento acontece na época de Alexandre. Tuzet (2003: 27) encaixa-o em três famílias míticas: a primeira é a dos jovens amados pelos deuses que morrem, seja por imprudência do jovem ou por alguma hostilidade da parte de um deus, que resulta numa relação com o mundo vegetal (metamorfose); a segunda família é a dos heróis que enfrentaram monstros, na qual o javali tem antecedentes como Erimanto ou Cálidon; e a terceira surge ligada aos heróis que descem aos infernos, de onde regressam vivos, e na qual Adónis continua a ser singular, pois passa a ser associado enquanto deus único a Osíris e a Dioniso.

O episódio é um dos exemplos de narrativas encaixadas das *Metamorphoses* de Ovídio e teve especial repercussão nas artes plásticas em pintores como Ticiano, Jacques Blanchard, Veronese, Rubens, Van Dyck, François LeMoyne, Abraham Bloemaert ou Ferdinand Bol.

3.1. *Metamorphoses*, X, 503-739

Fazendo parte das canções que Orfeu canta (X, 143-739), depois da segunda morte de Eurídice, o episódio de Vénus e Adónis (X, 503-739) inclui em si um outro narrado pela deusa do amor: Atalanta e Hipómenes (vv. 560-707)²⁸⁴.

O encadeamento narrativo é feito por meio da história de Mirra (vv. 298-502), que comete o grave crime de ter relações sexuais com o seu próprio pai, de quem engravida. Esse relacionamento é um castigo de Vénus pelo modo desrespeitoso com que Mirra a tratou. Ao ser metamorfoseada em árvore, a seu pedido, rogando que não fique nem no mundo dos mortos nem no dos vivos, Mirra-árvore chora e tem em si o seu feto em desenvolvimento. Esta criança cresce sob a madeira, procurando sítio para sair. Apesar das dores do parto, Mirra nada consegue fazer a não ser chorar e deixar correr as gotas que adquirirão o seu nome. A

²⁸⁴ Riley (1851: 368-375) apresenta os dois episódios sob um único título, até ao momento em que Vénus conclui a narração sobre Atalanta e Hipómenes. À morte de Adónis corresponde a “Fable X” (1851: 376-378).

deusa dos partos, Lucina, compadece-se dela e ajuda ao nascimento da criança, proferindo *uerba puerpera* (v. 511), que facilitam o parto. Nascido o menino, este é cuidado pelas náiades, que o ungem com mirra, e é imediatamente elogiado pela sua beleza: o corpo é comparado aos *qualia namque/ corpora nudorum tabula pinguntur Amorum*²⁸⁵ (vv. 515-16).

Num resumo temporal de seis versos (vv. 519-24), o *formosissimus infans* (v. 522) passa a *iuuenis* (v. 523) e a *uir* (v. 524), tão formoso que encanta a deusa do amor, que lhe causou tão complexo nascimento e a perda da mãe.

O narrador Orfeu avança contando como tal aconteceu: certo dia, Cupido, *pharetratus* (v. 525), ao beijar Vénus, fere-a sem querer no peito com uma seta. A deusa julgou pela aparência da ferida que esta não era tão profunda, mas é por causa disso que nasce o seu encanto com Adónis. Vénus, *capta uiri forma* (v. 529), deixa de cumprir as suas obrigações, como cuidar das praias de Citeros ou do Olimpo. Com ele circula *per iuga, per siluas dumosaque saxa* (v. 535), como se de Diana se tratasse, e caça lebres, veados ou gamos. No entanto, Adónis foge *a fortibus apris* (v. 539) e evita os lobos, os ursos e os leões. E dessa ação advêm os conselhos de Vénus a Adónis (vv. 543-52), que se relacionam com a audácia, a bravura, o medo: *fortis [...] fugacibus esto/ [...]; in audaces non est audacia tuta./ Parce meo, iuuenis, temerarius esse periclo,/ neue feras quibus arma dedit natura lacesse,/ stet mihi ne magno tua gloria*. A deusa conclui que nem a idade nem a beleza, fatores que impressionaram a própria Vénus, surtirão efeito nos leões nem comoverão *saetigerosque sues* (v. 549) ou os olhos de qualquer fera. Vénus também refere que os javalis têm *fulmen in aduncis dentibus*²⁸⁶ (v. 550) e os leões são uma raça que a deusa odeia.

Questionada pelo belo jovem, Vénus propõe-se contar por que repudia os leões, mas, como se apresenta cansada por acompanhar o jovem, *labor insolitus* (v. 554), a deusa sugere que descansem à sombra de um choupo. Vénus reclinava-se na relva, recosta a cabeça no colo de Adónis, que beija ao mesmo tempo, e conta a história de Atalanta e Hipómenes (X, 560-707). Ao concluir o episódio, percebemos que a aversão de Vénus aos leões se deve ao facto de ter sido esse o castigo escolhido para Hipómenes e Atalanta, que profanaram um seu templo. A deusa conclui a narração, reiterando os conselhos que já proferira, a fim de que a *uirtus* (v. 707) não seja prejudicial a ambos.

Na verdade, isso é o que acontece imediatamente a seguir, já que Orfeu nos conta como morreu Adónis e o que daí resultou. A bravura de Adónis não faz caso dos avisos da

²⁸⁵ Estes “putti” estarão presentes no quadro de Waterhouse, bem como o próprio Eros/Cupido. Existem, todavia, diferenças que permitem distinguir os vários intervenientes, tais como a roupa, as asas e a aljava.

²⁸⁶ Riley (1851: 369) anota que “The lightning shock seems to be attributed to the wild boar, from the vehemence with which he strikes down every impediment in his way”.

deusa e, ao ver *uestigia certa* (v. 710) de um javali, vai no encalço do animal e consegue atingi-lo de viés com uma lança. O javali arranca com os dentes *uenabula* (v. 713), começa a perseguir o jovem, consegue alcançá-lo e feri-lo *sub inguine* (v. 715).

Vénus, que ainda não chegara a Chipre, reconhece os gemidos de Adónis e regressa com urgência. Vê Adónis *inque suo iactantem sanguine corpus* (v. 721) e rasga as vestes, arranca os cabelos, golpeia o peito com as suas mãos, elementos que humanizam o sofrimento da deusa.

Vénus reclama do destino e procura dar um novo fim a Adónis, do mesmo modo que Perséfone transformara a ninfa Menta numa planta. Assim, a deusa nota que *luctus monimenta manebunt/ semper* (vv. 725-26); a *mortis imago* (v. 726) será repetida anualmente, o que dará origem às Adónias, festas celebradas em Chipre; e o sangue de Adónis será transformado numa flor da cor do sangue²⁸⁷. Vénus esparge um néctar sobre o sangue do jovem e a descrição recorda o mesmo que aconteceu com Circe a envenenar o mar para Cila, até porque *surgere bulla* (v. 734) como o borbulhar do mar em Circe. Uma hora depois, surge uma flor da cor dos bagos das romãs, cuja vida é tão breve, *nimia leuitate* (v. 738), que é a arrancada pelo vento que passa e que lhe dá nome: a anémone.

3.2. O que é e o que quer ser *The Awakening of Adonis*?

Esta pintura de 96 cm por 188 cm surge preenchida com elementos humanos, quatro deles crianças, aos quais se soma o casal, que se encontra no lado esquerdo do quadro. É, aliás, esta a parte com mais elementos que nos permitem identificar os intervenientes. O primeiro deles, Cupido, deus do amor, tem a aljava ao seu lado, cheia de setas, não sendo evidente o arco²⁸⁸. As vestes são de cor rosa seco, deixando um ombro desnudo sobre o qual incide a luz. O deus segura uma rosa vermelha – pouco definida – na mão esquerda, mostrando intenção de movimento em direção ao jovem jacente.

Adónis, cuja juventude é acentuada pelo facto de ser representado imberbe²⁸⁹, encontra-se semivestido com uma roupagem em tons de azul seco, que começa por baixo da sua cabeça e só termina atrás do último querubim com asas, o que se encontra no meio

²⁸⁷ Barkan (1986: 80) nota como é Vénus quem decreta a imortalidade de Adónis, a sua metamorfose em flor e o festival para comemorar o seu regresso anual, o que confere importância à capacidade de ação da deusa. No entanto, evoca o que já Perséfone fizera para justificar o seu gesto.

²⁸⁸ Entre a aljava e os joelhos da figura de Cupido parece haver uma forma que sugere metade do arco, mas que não está terminada, sendo assim apenas uma hipótese.

²⁸⁹ Trippi (2002: 160) realça que “the final figure features an effeminate face and hairless body, diminishing the charge generated by earlier encounters, such as *La Belle Dame Sans Merci*”. Por sua vez, Barrow (2007: 123) opta por mostrar que “the tragedy of a youthful death is all the more poignant if the youth is cut off to the height of his desirability”, o que mostra que a opção de Waterhouse pode ter sido criar um Adónis mais atrativo e não reduzir a sua masculinidade, como refere Trippi.

dos três. A identificação do jovem começa pelas várias anémonas²⁹⁰ que existem por entre as personagens. Adónis espreguiça-se como se estivesse a acordar²⁹¹: o braço esquerdo remete para a posição de sono, enquanto o direito se aproxima mais da tensão provocada pelo espreguiçamento do corpo, gestos sustentados também pelo título que Waterhouse deu ao quadro.

Os esboços que Waterhouse fez de Adónis são cerca de doze, o que mostra o seu cuidado com a posição a adotar, contrariando as críticas feitas ao trabalho final da tela. Nestas imagens do caderno de esboços (fig. 4), são visíveis a posição adormecida do jovem, ao mesmo tempo que se vê um Adónis muito mais desperto e ativo no canto superior do esboço da direita.



Figura 4. Esboços da figura de Adonis (E.1111-1963)²⁹²

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

A mesma posição é visível na fig. 5, que reproduz o interior da capa do *sketchbook*, onde constam dois esboços dessa posição: no da direita, Adónis está erguido e parece beijar Vénus, pois não faria muito sentido que a intenção da deusa fosse verificar a sua respiração ou se está acordado, como acontece na obra final, face à posição em que se encontram; no centro da página da direita, a posição de Adónis não é tão elevada, já que está apoiado nos cotovelos e não nas mãos, como na anterior, mas a inclinação da cabeça sugere espera por parte da figura.

²⁹⁰ Prettejohn (2008: 33) nota, ainda, que Claudiano, no seu *De Raptu Proserpinae*, apresenta a anémona como sinal do luto de Vénus pelo seu amante mortal. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994: 69), a anémona é sempre símbolo do efêmero, evocando o amor “submetido às flutuações das paixões e ao capricho do vento”.

²⁹¹ Trippi (2002: 160) nota que esta posição foi retirada de uma “Hellenistic statue of the epebic Endymion in the British Museum”, reproduzida em *The Later Greek and Graeco-Roman Statues and Busts in the British Museum* (London, 1904, nº1567, p.24).

²⁹² Fotografias nossas. Imagens também disponíveis na página do *Victoria & Albert Museum*, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017). O *Sketchbook*, composto por 74 páginas e com um suporte para o lápis, contém estudos dos quadros *The Awakening of Adonis* (1900), *Echo and Narcissus* (1903), *The Danaides* (1906), *Isabella* (1907), entre outros. Apesar de datado de 1908, a maioria dos quadros são anteriores.



Figura 5. Esboços da posição de Adónis e Vénus (E.1111-1963)²⁹³

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Também é possível ver nestes esboços a evolução de Vénus. A deusa surge, na maioria dos esboços, com os cabelos soltos e as mãos posicionadas sobre o peito. Estas opções não serão adotadas por Waterhouse na obra final. Existe, aliás, um estudo do rosto de Vénus (fig. 12), que abordaremos mais adiante, no qual se vê o cabelo já apanhado e a inclinação escolhida pelo pintor para mostrar essa proximidade entre a deusa e o jovem.

A deusa do amor está presente, tal como Adónis, no lado esquerdo do quadro, o que permite dividir a imagem em dois. Arquétipo da beleza feminina, surge com o cabelo alourado, carnção ebúrnea, com leve cor nas maçãs do rosto e nos lábios. A roupagem rosa clara não lhe oculta o peito nem as costas, dando ênfase à orientação da luz. A sua posição debruçada sobre o jovem mostra interesse e, pela proximidade dos rostos, alguma intenção amorosa, mas o olhar atento da deusa remete-nos mais para um cuidado quanto à respiração – sinónimo de vida – do que para o ato de o beijar²⁹⁴. Vénus surge, assim, expectante em relação ao acordar de Adónis, aguarda esse acontecimento, como é possível perceber-se pela posição das suas mãos, fechadas uma na outra, mas que, em vários esboços, como os que se seguem (fig. 6), surgem no peito, declarando o estado de ansiedade da deusa.

²⁹³Disponível na página do *Victoria & Albert Museum*, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017).

²⁹⁴Hobson (1989: 70) interpreta o gesto de Vénus como um beijo que acorda o adormecido Adónis, como nos contos de fadas. Veremos, mais adiante, que esse beijo tem presença na tradução que Shelley fez do poema de Bión.



Figura 6. Esboços da posição de Adónis e Vénus (E.1111-1963)²⁹⁵

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

A ligação das duas secções do quadro é feita através do corpo de Adónis e da sua roupa: os pés de Adónis encontram-se entre o querubim mais afastado (com asas) e o mais vestido, aquele que apresenta uma fita na cabeça; e a sua roupa azul termina atrás do mais afastado. Os tons das cores variam na roupa e nas anémons, mantendo uma coerência na paleta usada, criando duas linhas de pensamento: a amorosa (mais feminina), que usa o vermelho e os diferentes tons de rosa, e a do ressurgimento/acordar (masculino), focada nos azuis e violetas²⁹⁶.

A parte direita do quadro é dedicada a três *putti*²⁹⁷, que surgirão novamente em, por exemplo, *Listening to My Sweet Pipings* (1911), como refere Trippi (2002: 236). O *putto* que surge em primeiro plano, de costas para nós, espectadores, segura nas suas mãos em concha o que parece ser um pedaço de madeira que relembra uma vela. O segundo, nu e alado, acaba de apagar uma tocha²⁹⁸, símbolo recorrente na representação dos cortejos nupciais, por simbolizar a chama da paixão e do amor²⁹⁹. Contudo, o mesmo *putto* parece que ainda quer apagar a tocha, até porque tem as bochechas cheias de ar³⁰⁰. A tocha também

²⁹⁵ A imagem da esquerda constitui a contracapa do caderno. Disponível na página do *Victoria & Albert Museum*, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017).

²⁹⁶ Simbolicamente, o azul é considerado a mais imaterial, a mais profunda das cores, presente no ar, na água, etc. desmaterializando tudo o que o rodeia; aproxima-se do sonho e da ideia de tranquilidade sobre-humana (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 105), considerações que se adequam a Adónis, à sua metamorfose e ao ressurgimento anual. Por seu lado, o violeta, feito com a mesma porção de vermelho e de azul (associemos as cores a Vénus e Adónis, portanto), reflete equilíbrio entre o céu e a terra, os deuses e os homens, sendo ainda a cor do luto (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 697).

²⁹⁷ Na história da arte, designa-se por “putti” (no plural) os meninos pequeninos, rechonchudos, nus e muitas das vezes com asas, como se fossem pequenos cupidos. Também adquiriram, na época barroca, o nome de “amorini” (no plural). Outro nome frequente é “querubins”, por causa das asas.

²⁹⁸ Este elemento sempre foi fundamental na composição de Waterhouse e, assim, está presente em dois dos esboços que o pintor fez para este *putto*.

²⁹⁹ *Vd.* Muela (2013: 23-24).

³⁰⁰ Este querubim mostra uma expressão divertida.

surge relacionada com a vida³⁰¹, que começa a ocupar o corpo de Adónis. O terceiro *putto* parece mais uma menina do que um menino, quer pelas vestes vermelhas que lhe tapam a parte inferior do corpo, quer pela fita na cabeça. Trippi (2002: 160) realça o facto de, ao usar “golden-curled Venetian cherubs, rather than swarthy pans”, Waterhouse “endows the picture with a cloying sweetness that trivializes the myth’s profundity”, o que não funciona como um louvor ao quadro. O facto de segurar nas mãos rosas também lhe confere esse ar mais feminino, apesar de estas flores serem recorrentes na iconografia de Vénus.

Waterhouse dedicou alguns esboços aos *putti* e à sua posição no quadro (fig. 7; fig. 8), tendo-os organizado de forma diferente das que acabou por escolher. Foram equacionadas as hipóteses de pôr os *cupidi* à cabeceira de Adónis, sendo Vénus colocada aos seus pés, o que alteraria por completo a disposição da pintura final, e a de colocar dois deles (um seria Cupido, com certeza) à cabeceira de Adónis.

Note-se que a deusa Vénus do primeiro esboço (fig. 7) se encontra muito mais distante e menos debruçada do que a do segundo (fig. 8), que será uma versão mais próxima da que conhecemos, inclusive com as rosas já definidas atrás dos *putti* e de Adónis.



Figura 7. Esboços da posição do Vénus e Adónis e dos *putti* (E.1111-1963)³⁰²

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

³⁰¹ Hobson (1989: 70) refere também a chama da vida.

³⁰² Disponível na página do Victoria & Albert Museum, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017).



Figura 8. Esboços da posição do Vénus e Adónis e dos *putti* (E.1111-1963)³⁰³

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Como é conhecido, as rosas são a flor de Vénus, como sinónimo de suavidade, mas também por mostrarem os estados da libido, já que são vermelhas e picam, denunciando a vergonha e o pecado³⁰⁴. Roseiras ladeiam o quadro final em diferentes tons: as que estão à esquerda e atrás da deusa são de tons mais claros e serenos, simbolizando, na época vitoriana, a graça³⁰⁵, enquanto as roseiras – a que está na fronteira direita do quadro e a que está ao pé de Cupido, que tem três³⁰⁶ rosas vermelhas, mesmo ao lado de Adónis – apresentam cores mais garridas, de um encarnado mais vivo e, por isso, mais forte nos sentimentos que simbolizam, o amor.

No lado direito do quadro, a roseira tem, por cima de si, em movimento, duas pombas³⁰⁷, igualmente símbolo de Vénus. O movimento é conferido ao quadro pelas pombas e pela faixa vermelha da veste de Vénus, que se encontra elevada por um vento, que não tem, no quadro, outra concretização além desse aspeto.

³⁰³Disponível na página do *Victoria & Albert Museum*, em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017).

³⁰⁴Vd. Muela (2013: 208).

³⁰⁵Kirkby (2011: 179) anota que as rosas cor-de-rosa simbolizam graça e eram consideradas as embaixadoras do amor, sentimento que se associava à cor vermelha. Esta flor teve uma importância generalizada na época vitoriana, por isso, era muito importante ter em atenção que rosa se oferecia para evitar mal-entendidos. A regra principal ditava que, quanto mais forte a cor da rosa, mais forte o sentimento. Por exemplo, uma rosa branca para uma jovem significava amor apaixonado, uma rosa amarela correspondia a infidelidade. Além disso, o botão de rosa oferecia-se a quem era jovem e uma rosa completamente aberta a uma mulher cuja beleza estava no zénite. Na própria obra de Waterhouse é um tema recorrente como assunto do próprio quadro (*The Soul of Rose*, 1908; *'Gather Ye Rosebuds While Ye May'*, 1908 e outro em 1909) ou como elemento decorativo, por exemplo, em *A Flower Stall* (1880), *Diogenes* (1882), *The Favourites of the Emperor Honorius* (1883), *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *St. Cecilia* (1895), *Ariadne* (1898), *Psyche Opening the Door into Cupid's Garden* (1903), *Lamia* (1905), *Vanity* (1909-10), *Sweet Summer* (1912), *Penelope and the Suitors* (1912), *The Decameron* (1916), *The Enchanted Garden: from Boccaccio's Tales* (1916-17), entre outros.

³⁰⁶Estas rosas poderão simbolizar os três principais intervenientes no quadro (Cupido, Adónis e Vénus) ou a divisão de Adónis pelo mundo dos vivos, junto de Vénus, e pelo mundo dos mortos, com Prosérpina.

³⁰⁷Como nota Muela (2013: 208-209; 29-30), entre os atributos de Vénus encontram-se as pombas. As *Metamorphoses* não mencionam as pombas, mas apenas os cisnes que puxavam o carro da deusa.

Neste esboço bastante próximo do que realizará na tela (fig. 9), Waterhouse manteve a indicação do movimento por meio da veste da deusa, mas acabou por remeter as pombas, que circulam em volta desta em número de três, para o limite direito da tela. A posição final de Adónis já aparece aqui definida, estando o pintor, todavia, hesitante quanto à de Vénus, pois a deusa surgirá com o cabelo apertado, muito mais próxima do jovem e não o despertando com a mão.



Figura 9. Esboço de, na página da esquerda, *The Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900) e, na da direita, *The Awakening of Adonis* (1900) (E.1111-1963)³⁰⁸

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

O espaço aparece delimitado, à esquerda, por uma estrutura em pedra que surge disfarçada pelas roseiras e por Cupido e, horizontalmente, pelo riacho brilhante, que corre por trás de todas as personagens e está no centro do quadro. Após o riacho, nessa linha horizontal, surge a sebe que impede a visibilidade para o resto da paisagem, mas que não vai de uma ponta à outra do quadro, deixando o lado direito aberto³⁰⁹. Esse espaço deixa entrever os troncos das árvores e a base do templo, sendo, porém, a atenção captada pelas pombas a voar.

O templo com colunas dóricas, à direita, pode remeter para o templo que Hipómenes e Atalanta profanaram, sendo por isso transformados em leões, já que esta narrativa é feita por Vénus a Adónis. É de assinalar que, enquanto o fundo esquerdo é fechado pela pedra, que poderia funcionar como um suporte para algum elemento decorativo, e pelas árvores, o da direita permite a ligação ao resto da paisagem campestre, com várias árvores e um

³⁰⁸ Imagem capturada a da página do *Victoria & Albert Museum*, disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 21.03.2017).

³⁰⁹ Esta sebe pode ser entendida como um símbolo da separação dos dois mundos. Riley (1851: 377) indica que, de acordo com alguns escritores, “Adonis descending to the Infernal Regions, Proserpine fell in love with him, and refused to allow him to return, notwithstanding the orders of Jupiter”.

prado³¹⁰, que avança até o que parece ser uma montanha, num prateado céu de fim de dia³¹¹, reduzidamente visível no canto superior direito da pintura, entre as árvores.

No esboço que se segue (fig. 10) é visível que Waterhouse ponderou colocar toda a cena – a decorrer num espaço condicionado por um muro – encimada por uma arcada de janelas. O muro em si tem existência no quadro final na forma de arbusto.



Figura 10. Esboço de, na página da esquerda, *The Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900) e, na da direita, *The Awakening of Adonis* (1900) (E.1111-1963)³¹²

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Ao identificar a estação do ano representada no quadro, Trippi (2002: 160) escolhe o verão em vez do princípio da primavera, de acordo com “the stylized landscape”, mas, na verdade, podemos muito bem considerar que estamos na primavera pelas rosas floridas e pelas anémons, cujo florir ocorre na primavera e no início do verão. Considerando, ainda assim, que não podemos estar completamente no início da primavera, quando Adónis regressa dos infernos, por já termos as flores abertas.

Observe-se que o chão está repleto de anémons de várias cores (azuis, violetas, rosa claro, etc.), sendo que as vermelhas, da cor dos bagos das romãs, como refere Ovídio (X, vv. 735-36), se encontram ao lado de Adónis, em número de cinco, e que são visíveis no estudo a óleo (fig. 11) que se conhece do quadro.

³¹⁰ Trippi (2002: 187) mostra que, na década de 1900, Waterhouse pintou diferentes fundos para os seus quadros, que podem oscilar entre uma “expansive vistas of meadows drenched in even, silvery light”, como é este, e uma “dark, decorative bankside”, como veremos em *The Nymphs Finding the Head of Orpheus*.

³¹¹ O mesmo tipo de céu surgirá em *The Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900).

³¹² Imagem retirada da página do *Victoria & Albert Museum*, disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/>



Figura 11. Estudo a óleo de *The Awakening of Adonis* (1900)³¹³

Óleo sobre tela, 35,2 × 68cm. Sotheby's©.

Neste estudo, Waterhouse experimenta uma visão do quadro, que alterará na versão final, designadamente o facto de não criar uma fronteira de arbusto/muro, como é visível neste estudo. Essa divisória tinha, do seu lado direito, uma abertura para o exterior, através da qual é possível ver uma outra personagem que não tem lugar na obra final. Se entendermos esta divisão como a passagem entre os dois mundos, a intenção do pintor seria retratar essa passagem e não unicamente o despertar do jovem que passava uma parte do ano nos infernos, junto de Prosérpina, e outra junto de Vénus. Além disso, Cupido teria ao pé de si (atrás) um outro *putto* e o querubim que se encontra mais próximo do espectador não teria nada nas mãos, mas estaria a tocar uma flauta.

Enfim, a própria posição de Vénus e Adónis seria diferente: ele muito mais elevado, apoiado nos cotovelos³¹⁴, ela muito menos curvada. Esta indefinição quanto à posição das personagens e do espaço é considerada por Hobson (1980: 105) como a prova de que

³¹³ Imagem capturada de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/the-collecting-eye-of-seymour-stein-n07933/lot.68.html> (consultada a 21.03.2017). Este estudo a óleo esteve em leilão, na Sotheby's de Nova Iorque, em 11 de março de 2003, pertencendo à coleção de Seymour Stein, não tendo sido, todavia, adquirido. Na página referida, é possível saber o percurso da obra. Assim, foi vendida pela Christie's, Londres, em 23 de julho de 1926, lote 59, pela mulher de Waterhouse, e foi comprado por Sampson. Foi, posteriormente, vendido na Sotheby's, Belgravia, em 16 de novembro de 1976, lote 41, tendo sido comprado pelo Dr. K. Losch. Voltou a ser vendido pela Sotheby's, Londres, a 15 de março de 1983, sendo o lote 75. Com base na imagem capturada, por esta estar em mau estado, foi aumentada a luminosidade para 30%, mantendo o contraste a 0%, de acordo com as possibilidades de correção do Office Word 2016, a fim de melhor a poder analisar.

³¹⁴ Trippi (2002: 151) mostra como Waterhouse “wisely” abandonou a possibilidade de um Adónis mais ativo, elevado nos cotovelos; colocá-lo numa posição mais reclinada contribuiu, na opinião do autor, para que Adónis fosse alvo da ação de Vénus, apesar de o jovem ser o principal elemento do quadro, de acordo com o título.

Waterhouse começava a não estar à vontade com o tipo de abordagem que escolhera e, por isso, “he found it more difficult because of its lack of incident to establish significant relationships between the figures”. Nesse sentido, teve necessidade de treinar uma primeira abordagem nos esboços, concretizá-la neste estudo, voltar aos esboços, realizar um outro estudo só do rosto de Vénus (fig. 12), a fim de verificar a expressão facial da deusa, e concretizar as suas alterações na obra final. Todo este percurso pode, na verdade, mostrar que Waterhouse estava com dificuldades na conceção da composição da cena, mas pensamos que tal pode, antes, ter ocorrido por desejar ficar satisfeito com a organização do quadro e não propriamente por dificuldade em desenvolver o tema, uma vez que, como o próprio Hobson (1989: 70) anota, “clearly Waterhouse’s creative invention was still strong and though he had every excuse to relax”.

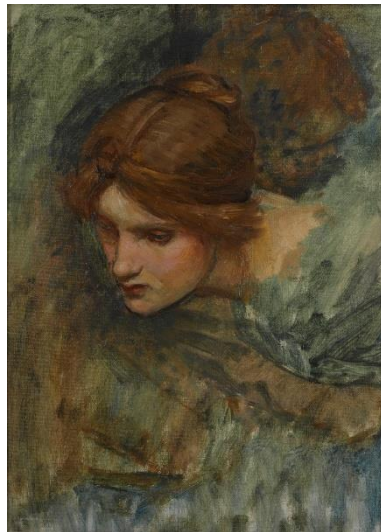


Figura 12. Estudo do rosto de Vénus³¹⁵

Óleo sobre tela, 49 × 36 cm. Sotheby’s©

3.3. Crítica, aquisição e seleção

Exposto na *Royal Academy*, em 1900, com o número 155, o quadro foi com certeza produzido durante 1899, não tendo sido, no entanto, concluído a tempo de ser exposto na exposição de verão desse ano, o que fez com que Waterhouse tenha exposto três quadros em 1900: este, *Destiny* e *Nymphs Finding the Head of Orpheus*. Segundo Hobson (1989:

³¹⁵ Imagem capturada de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/victorian-pre-raphaelite-british-impressionist-116133/lot.15.html>. Este estudo de óleo sobre tela fez parte do leilão *Victorian, Pre-Raphaelite & British Impressionist Art*, lote 15, na Sotheby’s©, em Londres, que ocorreu a 15 de dezembro de 2016, tendo sido vendido por £50000, cerca de 57 mil euros. Na página em causa, é possível saber o percurso da obra, que foi vendida pela viúva de Waterhouse, Mrs. Esther Waterhouse, na Christie’s de Londres, a 23 de julho de 1926, numa exposição com o título *The Remaining works of the Late J. W. Waterhouse, Esq., R.A.* (na qual também se encontrava o outro estudo a óleo), com o lote 64, aos comerciantes de arte Gooden & Fox, de Londres. A 11 de junho de 1993, foi novamente vendida pela Christie’s, Londres, lote 109.

75-76), *The Awakening of Adonis* e *Nymphs Finding the Head of Orpheus* foram produzidos em Primrose Hill Studios, antes de Waterhouse passar para St. John's Wood (Hall Road, N.º 10), o que acontece em 1901³¹⁶. Prettejohn et al. (2008¹: 235) apontam 1900 como o ano da mudança de casa. Não sendo fulcral o ano, é evidente que a abordagem que é feita dos quadros apresenta bastantes diferenças, inclusive a nível técnico. Lembremos que, em *Metamorphoses*, ambos os episódios estão relacionados com o mito de Orfeu: um porque é cantado por ele, outro porque se conclui com a sua morte.

O facto de *The Awakening of Adonis* suceder a *Flora and the Zephyrs* (1898) não favorece a crítica feita a *Adonis*, pois, por exemplo, Hobson (1980: 105) considera-o como “a faintly sugary rendering” do mito. Contudo, à época, a revista *The Studio* (1900, N.º 87, vol. XX)³¹⁷ preferiu anotar que a tela era pautada por uma “noble craftsmanship and exquisite atmosphere of poetic fancy”, o que também acontece com *The Magazine of Art*³¹⁸, que observou que “Mr J W Waterhouse's *Awakening of Adonis* does not depart any noticeable way from the pictorial manner that is characteristic”. A crítica evidencia que Waterhouse mantinha a maneira de pintar, apelidada de “decorative effect of their work”³¹⁹, e a sua “accustomed freshness and strength of handling”. Também a revista *Athenaeum* (1900: 568)³²⁰ considerou o quadro como uma obra bastante poderosa do artista, nas palavras do crítico, “at representing the passionate emotions of an historic tragedy in a highly dramatic fashion”.

Tanto Hobson (1980: 105) como Trippi (2002: 160) apontam vários defeitos à pintura, considerando-a decorativa – portanto, com ausência de significado –, com uma composição regular, funcionando os *putti* como “irrelevant space-fillers” e faltando “all intensity of feeling” entre Adónis e Vénus, que, por exemplo, no caso de *Circe Invidiosa* (1892), estava concentrada nos seus olhos.

De facto, Trippi (2002: 160) anota que *Adonis* é “disappointing in technique”, na medida em que o aspeto inacabado – *non finito* – dos *putti* e da paisagem entra em conflito com a atenção dada às figuras principais. Por exemplo, as pernas do querubim da esquerda estão inacabadas, o que contrasta com o *impasto* presente no céu ou na chama da tocha de Cupido, que ostenta pigmentos laranjas, azuis, brancos, rosas e amarelos.

³¹⁶ De acordo com Hobson (1989: 75-76), o casal Greiffenhagens – amigo e vizinho de Waterhouse – tinha deixado o estúdio de Primrose Hill em 1895, tendo inscrito Nino na mesma altura no *St. John's Wood Art Club*, o que leva a crer que a sua mudança era iminente.

³¹⁷ *Apud* Hobson (1980: 105).

³¹⁸ *Apud* Hobson (1980: 105).

³¹⁹ Hobson (1980: 105).

³²⁰ *Apud* Trippi (2002: 160).

A obra acabou por ser adquirida por James Ogston, membro do comité de conselheiros, fabricante de sabão, conhecido da família de Lord Faringdon³²¹. Será herdado pelo brigadeiro Charles Ogston e depois legado a Mrs. M. M. Yates³²². Depois de ter passado por coleções privadas, faz agora parte da *Andrew Lloyd Webber Collection*.

O comentário de Riley (1851: 377) menciona que os sírios, de onde parece ter origem o mito de Adónis, teriam um festival relacionado com o regresso do jovem, no qual se comemoraria a cura de Adónis e não a sua morte, facto que estaria igualmente relacionado com a morte e o reviver do mito de Osíris e Ísis, ou de Orfeu, e o seu casamento com Vénus. Waterhouse poderia ter baseado a sua criação neste comentário, pois, de facto, o quadro retrata esse renascimento anual de Adónis, o que Ovídio refere pelas palavras de Vénus (X, 726-27).

Esta relação é também possível com outros textos, como faz Prettejohn (2008: 33), que relaciona a pintura de Waterhouse com a obra *The Golden Bough* (1890), de Sir James George Frazer (1854-1941), obra muito conhecida que sistematizou mitos de renascimento, na qual se associa o ressurgimento de Adónis ao de Prosérpina³²³. O capítulo III.4³²⁴ de *The Golden Bough* trata o mito de Adónis, a presença na Síria e em Chipre, os rituais espirituais da primavera associados às colheitas praticados por determinadas culturas para celebrarem este renascimento anual, e os “jardins de Adónis”³²⁵.

Trippi (2002: 158) concorda com esta abordagem feita aos temas da transfiguração e regeneração anual, defendendo que Waterhouse estava a ler P. B. Shelley enquanto fazia esboços para este quadro, e que tanto Shelley como Ovídio celebram o mito da mesma forma, o que é visível nos versos que assinala: “dreamless sleep [which]/ Holds every future leaf and flower”³²⁶.

De facto, Shelley³²⁷ traduziu um fragmento (45 versos) de uma elegia da morte de Adónis, atribuída ao grego Bíon³²⁸, que publicou em 1876, e onde se encontram várias

³²¹ *Vd.* Trippi (2002: 214).

³²² *Vd.* Hobson (1980: 187).

³²³ *Vd.* <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/the-collecting-eye-of-seymour-stein-n07933/lot.68.html> (consultado a 18.06.2017).

³²⁴ A edição consultada é de 1894, composta por dois volumes.

³²⁵ Segundo Frazer (1894: 285), “they represented him [Adonis], true to his original nature, in vegetable form, while the images of him, with which they were carried out and cast into the water, represented him in his later anthropomorphic form.”

³²⁶ Incluídos no poema IV, vv. 89-90, de “Mont Blanc”, composto por Shelley na Suíça, no Vale de Chamonix, em julho de 1816.

³²⁷ *Cf.* Shelley (1914: 713-14). A edição mais próxima daquela que Waterhouse teve, datada de 1880, não apresenta esta tradução, mas contém o poema “Adonais. An elegy on the death of John Keats”, que Shelley publicara em 1821, por ocasião da morte de John Keats. *Vd.* Shelley (1879: 387-97). Tuzet (2003: 38) fundamenta a seleção de Adónis pela referência que Keats faz no seu *Endymion*.

³²⁸ Edmonds (1919: 385) nota que esta elegia pela morte de Adónis era uma das canções da segunda parte do festival dedicado a Adónis, pelas referências que surgem ao casamento já realizado.

referências mais facilmente relacionadas com o quadro de Waterhouse, que nos parece útil referir e analisar sucintamente considerando as proximidades possíveis.

Apesar de Vénus não estar envolta “in purple woof” (v. 3), existem referências a rosas (v. 11), bem como ao beijo que Vénus recolhe de Adónis (vv. 11-12), que está, no entanto, morto. Outras menções incluem “the woods” (v. 17), uma Vénus “unsandalled” (v. 18), os “long vales” (v. 21), a par de outros elementos da natureza que mostram o seu pesar pela morte de Adónis, como “The oaks and mountains” (v. 30) ou “The springs” (v. 31). O excerto da tradução de Shelley termina evocando o desejo de Vénus beijar Adónis uma última vez, recebendo na sua boca e coração o seu último suspiro: “Oh, let thy breath flow from thy dying soul/ Even to my mouth and heart, that I may suck/ That...” (vv. 45-47). Por sua vez, Bión termina, no v. 100, com referência a que Vénus voltará a chorar dali a um ano: δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι.

Resumindo e retomando a relação com o quadro, apesar de a versão que Shelley faz do texto de Bión ser usada em contexto de casamento e ser uma elegia à morte de Adónis, a obra de Waterhouse contém em si vários elementos presentes no texto, mostrando, porém, esse renascimento anual da figura de Adónis e não o seu recente falecimento. Essa versão é muito mais próxima da tela final de Waterhouse do que o texto de Ovídio, o que nos leva a crer que Waterhouse tomou como leitura para a composição deste quadro Shelley, manifestando sempre a ideia de renascimento e de relação com a morte.

Refira-se, ainda, que, por causa desta ideia de renascimento, o quadro tem sido visto³²⁹, à semelhança de *Hylas and the Nymphs* (1896) ou *Flora and the Zephyrs* (1897), como integrante da série em que Waterhouse procura colocar em confronto deuses e mortais da mitologia greco-latina, tema que se concluirá com *Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900), exposto no mesmo ano que *The Awakening of Adonis*. Em relação a esta linha de interpretação, convém perceber que o pintor continua a evocar momentos pacíficos e pouco dramáticos, não querendo isso dizer que esses momentos trágicos não sejam evocados pelo contexto do mito em si.

³²⁹ Cf. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/victorian-pre-raphaelite-british-impressionist-116133/lot.15.html> (consultado a 19.06.2017).

4. *Nymphs finding the Head of Orpheus (1900)*



Figura 13. *Nymphs finding the Head of Orpheus (1900)*

Óleo sobre tela, 99 cm x 149 cm.

Coleção de Sir Tim Rice.

Capturado a 05.02.2016, in

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Nymphs_finding_the_Head_of_Orpheus.jpg

Orfeu é um dos mitos com maior repercussão no mundo ocidental, como nos dá a conhecer Brunel (2003: 1129-31), com presença na literatura (Victor Segalen; R. M. Rilke; Tennessee Williams; Jean Cocteau; Jean Anouilh...), na música (Monteverdi; Franz Liszt; Gluck;...) ou nas artes plásticas (Antonio Canova; Eugène Delacroix; Jean-Baptiste Corot; Gustave Moreau; Alexandre Séon; entre outros)³³⁰.

Usualmente considerado o principal vate da antiguidade, Orfeu é uma das personagens com um percurso mais complexo na mitologia da Grécia antiga, sendo-lhe atribuído o encantamento das espécies, a introdução da pederastia, a adaptação e introdução de mistérios, etc. A sua importância é tal que, nas *Metamorphoses* de Ovídio, ocupa todo o livro X, que começa com a narração de Orfeu e Eurídice. Depois da morte desta, o poeta cantará as suas canções, que ocupam o resto do livro. A sua morte já será contada no início do livro XI.

4.1. *Metamorphoses*, X, 1-85 – XI, 1-84

No final do livro IX, no episódio dedicado a Ífis, é evocado Himeneu e, como exemplo de um casamento que não foi feliz, começa o livro X com o episódio de Orfeu e Eurídice (X, 1-85).

Começamos por saber da morte de Eurídice, mordida no calcanhar por uma serpente. Depois de muito chorar, Orfeu vai pedir (vv. 17-39) aos deuses do mundo inferior que libertem a sua esposa, a quem anos foram roubados, e tudo isto por Amor. No final da vida, todos acabaremos na mansão infernal³³¹, pois *est domus ultima* (v. 34). Enquanto canta, os supliciados dos infernos (Tântalo, Ixíon, Tício, Bélides, Sísifo) conseguem aliviar os seus castigos e até *Eumenidum maduisse genas* (v. 46). Orfeu oferece a sua vida, se não lhe for dada a oportunidade pedida. Contudo, é a rainha do mundo inferior e Hades que chamam Eurídice e a libertam com a condição de que Orfeu *ne flectat retro sua lumina* (v. 51) para confirmar se quem o acompanhava era mesmo a sua amada. Lamentavelmente, o poeta não conseguiu resistir, *flexit amans oculos* (v. 57) e perdeu Eurídice pela segunda vez.

Esta definitiva morte de Eurídice *stupuit* (v. 64) Orfeu de tal modo que ele caiu numa apatia que o levou a não se alimentar por sete dias, ficando esquelético; *cura dolorque animi lacrimaeque* (v. 75) foram o seu único alimento. Durante três anos, por fidelidade a

³³⁰ Para mais informações, veja-se a entrada “Orpheus” em Grafton et al. (2013: 664-66).

³³¹ Riley (1851: 345) considera que Orfeu não teria descido aos infernos mas, numa possibilidade de análise mais histórica e geográfica, tal circunstância tem origem no seu exílio voluntário na Trácia. Ao deslocar-se para lá, ter-se-ia criado essa ideia de descida aos infernos.

Eurídice, Orfeu fugiu a todo o prazer sexual com mulheres, apesar de muitas o desejarem ardentemente e, por isso, *multae doluere repulsae* (v. 82).

Ovídio ainda afirma que foi Orfeu quem iniciou os trácios no amor por jovens rapazes e, como exemplo, é evocada a história de Ciparisso (vv. 86-142). De seguida, Ovídio introduz as canções de Orfeu, que ocorrem num bosque³³², dedicadas a *puerosque [...] dilectos* (vv. 152-53) pelos deuses, bem como às jovens raparigas, que sofreram *libidine poenam* (v. 154). Nestas canções, encontramos metamorfoses relatadas de forma sucinta, como a de Ganimedes (sete versos) ou a dos Cerastas e das Propétides (vv. 220-242), e outras de forma mais desenvolvida: Jacinto (vv. 155-219), Pigmalião (vv. 243-297), Mirra (vv. 298-502), Vénus e Adónis (vv. 503-739), e, dentro desta, Atalanta e Hipómenes (vv. 560-707).

Depois de concluir as suas canções, que mantinham enfeitiçados bosques, animais e pedras, cujo encerramento ocorre já no livro XI, são apresentadas as bacantes, cobertas de peles de animais, que, ao avistarem Orfeu, o acusam de ser o seu *contemptor* (v. 7) – aliás, de desprezar todas as mulheres – e começam a atacá-lo. Todavia, pelo efeito que o vate tem nos diferentes elementos, estes não o agridem como desejado: a hera do tirso não o fere e o *lapis* (v. 10) arremessado cai a seus pés. Com o crescer da temeridade, as bacantes deixam de ter limites e o seu *ingens/ clamor* (vv. 15-16), acompanhado pelos instrumentos típicos da bacanal (flautas de corno encurvado, pandeiretas), juntamente com as palmas e *Bacchei ululati* (cf. v. 17)³³³ conseguem abafar a cítara de Orfeu, levando a que ele seja apedrejado.

O narrador dá-nos a conhecer a ação das ménades, que capturam os participantes do cortejo do poeta, onde se incluíam *innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum* (v. 21) e, de seguida, atacam o poeta, sendo feita uma comparação com o cervo que há de morrer *praeda canum* (v. 27). Orfeu é atacado com os tirsos, com torrões de terra, com ramos das árvores, com pedras. Como se não fosse suficiente, num extraordinário ataque de loucura que afasta os lavradores, *lacertosi* (v. 33), que cultivavam a terra, as bacantes vão aos próprios campos buscar tudo o que os lavradores lá deixaram – enxadas, ancinhos e picaretas – para atacar Orfeu, não antes de *rapuere ferae cornuque minaci/ diuulsere boues* (vv. 37-38). Conseguem, pois, cometer o sacrilégio de matar a voz *auditum saxis intellectumque ferarum/ sensibus* (vv. 42-43).

Com este desfecho, toda a natureza reage chorando – *maestae uolucres* (v. 44), animais, *rigidi silices* (v. 45), bosques – e manifesta o seu luto: as árvores despem-se da sua

³³² Aproveitando esta oportunidade, o narrador conta a história de Ciparisso, metamorfoseado em cipreste por Apolo.

³³³ Barkan (1986: 39) nota que é pelos sentidos que a “metamorphic flexibility” atinge o humano, como é exemplo em Orfeu ao ouvir os gritos das Bacantes, que apagam o seu poder encantatório.

folhagem, os rios aumentam o seu caudal com as lágrimas. Também os entes divinos presentes na natureza, como as náiades ou as dríades, soltam os cabelos e *obstruaque carbasa pullo* (v. 48) em sinal de luto.

O narrador diz-nos que Orfeu foi despedaçado e os seus membros jazem *diuersa locis* (v. 50)³³⁴. Há como que um grande plano da cabeça e da *lyra* (cf. v. 50), que o rio Hebro acolhe e conduz até ao mar. Nessa descida pelo rio, *flebile nescio quid queritur lyra* (v. 52) e a *flebile lingua/ murmurat exanimis* (vv. 52-53). Ambas recebem resposta das *ripae* (v. 53) com o mesmo sentimento. Deixando o Hebro, seguem o seu caminho pelo mar até à ilha de Lesbos, perto da cidade de Metimna, indo dar ao areal da praia, onde uma feroz serpente se prepara para atacar a cabeça de Orfeu, impedida no último instante por Apolo.

A alma de Orfeu desce então aos infernos, onde encontra Eurídice. Os amantes abraçam-se e passeiam juntos e Orfeu já não tem receio de olhar para trás, pois não perderá Eurídice³³⁵ (v. 66). O crime cometido pelas servidoras de Baco não fica impune e não é indiferente a Baco, que perdeu o vate dos seus rituais sagrados (cf. v. 68: *sacrorum uate suorum*) e decide castigá-las metamorfoseando-as em árvores, presas pelas suas raízes e com *nodosa bracchia* (v. 83).

4.2. Como se construiu *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900)?

O foco da obra de Waterhouse, apesar do título *Nymphs finding the Head of Orpheus* (fig. 13), não se centra na mais conhecida abordagem do séc. XIX, o encontro da cabeça, mas no percurso que o conjunto cabeça-lira faz pelo rio Hebro, continuando a cantar, ou seja, quando a história de Orfeu é reduzida a uma cabeça que flutua num rio à procura de um pouso.

Como nota Trippi (2002: 173), os pintores britânicos preferiram pintar Orfeu a cantar ou a tentar salvar Eurídice, tendo sido mais frequente a abordagem da cabeça e da lira do poeta nos simbolistas franceses. Prettejohn et al. (2008¹: 152) destacam que este conjunto é recorrente em quadros desta escola, como os de Gustave Moreau (1826-1898)³³⁶, Odilon Redon (1840-1916) ou mesmo Gustav Klimt (1862-1918). Contudo, a opção de Waterhouse parece ter sido única na pintura vitoriana e mesmo em toda a arte britânica, pelo momento escolhido. Como Christian (1989: 117) anotou: este é “one of Waterhouse’s finest works,

³³⁴ A tradução de Riley (1851: 381) coloca em nota de rodapé que os membros de Orfeu foram recolhidos pelas musas e, segundo Pausânias, enterrados em Dio, na Macedónia. A cabeça foi levada para Lesbos.

³³⁵ Grimal (1999: 158) anota que Eurídice é conhecida como filha de Apolo ou como dríade. Quando é mordida no início do livro X, ia acompanhada por um cortejo de náiades. Estas três figuras (ninfa, dríade e náiade) são recorrentes na pintura de Waterhouse.

³³⁶ Quando, em 1866, Moreau expõe o seu *Orpheus* (1865), do qual retira o horror do episódio por só evidenciar a cabeça e a lira já chegadas a Lesbos, expõe também um outro quadro, *Diomedes Devoured by his Horses*, no qual tal não acontece, pois o rosto de Diomedes é de completo sofrimento e dor.

beautifully conceived and executed with a welcome depth of meaning due to the choice subject”. As figuras femininas parecem as náiades, que surgem referidas no episódio da morte de Eurídice³³⁷ e que Prettejohn et al. (2008¹: 152) justificam indicando que foram recorrentes nos últimos trabalhos de Waterhouse.

No panorama da obra do pintor, 1900 é um ano de conclusão de muitas obras (*A Mermaid*, para entregar finalmente à Academia como *Diploma Work*, *The Siren* e *Destiny*). *Nymphs finding the Head of Orpheus* resulta de um trabalho longo e planeado, que Trippi (2002: 175) caracteriza como “a scene of contemplation subtly laced with horror”, pois, à semelhança de *Circe Invidiosa* (1892), o quadro concentra-se num momento não agressivo nem selvagem, mas que não deixa de ter em si a tristeza e o luto pela morte de Orfeu. A violência, nunca explícita, é sempre subentendida: no caso de *Circe Invidiosa*, o ato violento seguir-se-á ao momento representado no quadro; no caso de Orfeu, já aconteceu e a tela só mostra essa consequência.

Riley (1851: 381) traduz o passo de Ovídio que mostra o percurso da cabeça de Orfeu e da sua lira, pelo rio Hebro, antes de chegar a Lesbos, da seguinte forma:

“Thou, Hebrus, dost receive the head and the lyre; and (wondrous to relate!) while it rolls down the midst of the stream, the **lyre complains in** I know not what kind of mournful strain. His **lifeless tongue**, too, utters a mournful sound, to which the **banks mournfully reply**.”³³⁸

A tela não é uma ilustração do texto, mas uma interpretação do pintor que decide destacar um momento raramente retratado. À primeira vista, as duas jovens, que surgem à beira da água, são elementos alheios ao texto, podendo, todavia, personificar as margens que respondem às notas musicais e às palavras de Orfeu. Ambas se encontram olhando para uma cabeça que não denota, pela tez, morbidez e para uma lira. Hobson (1989: 80) mostra que a “tension is present in that moment of stillness”, quando as duas ninfas se preparam para tirar água daquele local.

Ao analisá-la mais cuidadosamente, vemos que esta obra (fig. 13) tem uma meticulosamente pensada composição triangular invertida, dentro de uma outra retangular³³⁹, que diz respeito às duas ninfas e ao conjunto da cabeça com a *lyra* (Cf. v. 50).

³³⁷ Contudo, num episódio das *Metamorphoses*, mais adiante (XI, 146-169), sobre Pã, surge a indicação de ninfas junto a um riacho: “While Pan is there boasting of his strains to the charming Nymphs” (Riley, 1851: 387). Poderá ser confusão do pintor ou então este terá optado por simplificar o termo, certamente mais conhecido e regular em contexto (até na sua obra, como em *Hylas and the Nymphs*, de 1895), em vez de deslocar a atenção do quadro para as náiades ou dríades, retirando a ênfase de Orfeu.

³³⁸ Destaques nossos.

³³⁹ Hobson (1989: 81) alerta para o facto de o tom da pele e os braços da ninfa de azul funcionarem como barreiras para limitar a organização do quadro, que é fortalecida pelos dois ramos que as ladeiam, e tem como

Nesse sentido, vemos o nosso olhar ser dirigido, por meio das raparigas representadas, a enquadrar a brilhante – e central, no quadro – queda de água, para a cabeça que flutua acompanhada pela lira, identificável com a de Orfeu pelo resto da coroa de loureiro que o vate tem na cabeça³⁴⁰.

Orfeu está discretamente presente, pois, na verdade, apenas o seu rosto é perfeitamente visível, com o seu cabelo ruivo espriado pela água e preso à lira de cinco cordas³⁴¹, que se encontram enroladas com uma volta em si mesmas e, por isso, inúteis na prática. Esta circunstância, ausente do caos que foi o seu desmembramento, acaba por atenuar o horror da cabeça sem corpo, pois fica disfarçada por estar dentro de água e com a lira. A flor de lótus central no quadro, perfeitamente alinhada, completa a composição.

Num primeiro olhar, o que capta a atenção do espectador não é a cabeça de Orfeu mas sim as jovens, designadamente a água que cai junto dos joelhos das duas e, de seguida, a faixa vermelha da ninfa da esquerda, que se destaca cromaticamente do contexto. No seu colo, há como que um rasto de sangue do poeta.

O espectador olha e sente-se preso dentro do quadro por estar continuamente a seguir os diferentes olhares das jovens e do poeta. O rosto de Orfeu olha³⁴² diretamente para a ninfa da direita, cujas surpresa e apreensão³⁴³ se verificam pelo gesto da mão e a boca entreaberta, como se acabasse de inspirar não só por causa do espanto mas também da consternação compassiva, não sendo, apesar disso, demasiado expressiva³⁴⁴. Hobson (1980: 116) nota que “the expressions are beautifully caught” e Prettejohn et al. (2008¹: 152) salientam que “the nymphs’ wondering glances suggest innocence, but viewers familiar with the *Metamorphoses* might be reminded, chillingly, of the maenads who have torn him limb from limb”.

fronteira sul o efeito da queda da água que termina na cabeça e na lira. O mesmo autor (1980: 116) considera a composição do quadro “admirable, particularly in the action of the figures”.

³⁴⁰ Cf. Muela (2013:98).

³⁴¹ Na iconologia regular, a lira é de sete cordas, número diferente da *kithara* ou da *phorminx*, este com cinco. O texto latino usa o termo *lyra* e Riley também traduz por “lyre”, por isso, usaremos essa terminologia.

³⁴² Efetivamente, consegue-se perceber que a intenção de Waterhouse foi representar Orfeu de olhos entreabertos, mas não de forma óbvia, a fim de interagir com as ninfas, o que se verifica na obra acabada, no estudo a óleo (fig. 15) e, de forma muito clara, no esboço (E.1111-1963) feito apenas para a cabeça (fig. 14).

³⁴³ A sua mão direita parece reagir a esse momento, não estando apenas pousada no cântaro... Este objeto tem a sua concretização mais importante na obra *The Danaïdes* (1906), na qual as várias filhas de Dánao tentam, em vão, encher um recipiente sem fundo.

³⁴⁴ Num dos esboços que Waterhouse fez para este quadro, é muito mais evidente o dramatismo do que na obra final, como se verá mais adiante.

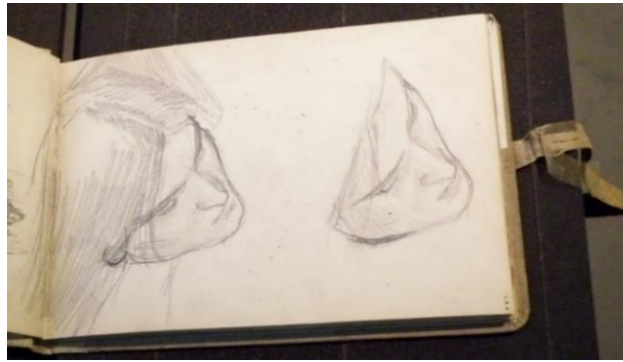


Figura 14. Esboço do rosto de *Orpheus* (E.1111-1963)³⁴⁵

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

O rosto de Orfeu é o que está mais próximo dos espectadores e, como tal, proporcionalmente maior. Depois de o encontrarmos, ficamos intrigados pela serenidade: não há dor, não há sangue. O pintor estudou a expressão do poeta com cuidado, como se vê pela fig. 14. Aquilo que nos mostra que a sua presença é inesperada é o grande desalinho dos cabelos arruivados, presos na lira.

Num primeiro estudo de Waterhouse (fig. 15), em óleo sobre madeira, os cabelos ainda não adquiriram a cor avermelhada que terão na versão final da tela. Achamos que a principal preocupação do pintor foi treinar a expressão facial que Orfeu iria apresentar, dando destaque à posição da luz, ao nariz, boca e olhos, que aqui parecem fechados.

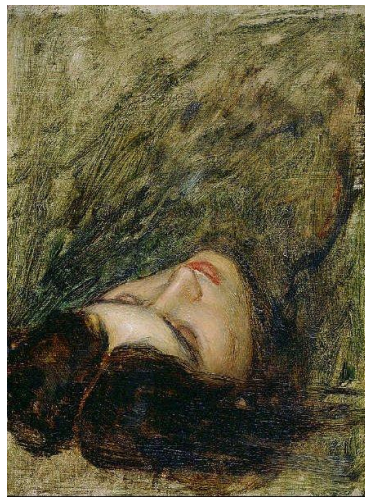


Figura 15. Cabeça de *Orpheus* – um estudo (c.1899-1900)³⁴⁶

Óleo sobre madeira, 35,5 × 26,5 cm. Coleção privada.

³⁴⁵ Fotografado por nós. Também disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (05.02.2017).

³⁴⁶ Imagem disponível em <http://www.leicestergalleries.com/19th-20th-century-paintings/d/john-william-waterhouse/13922> (05.02.2017).

No estudo feito a óleo (fig. 16), em exposição na *Northumbria University Gallery*, os cabelos são representados muito mais avermelhados do que arruivados, como se de uma mancha de sangue no meio da água se tratasse. As opções de os cabelos surgirem enredados na lira, das quedas de água, da presença dos nenúfares e das rosas mosquetas já estão aqui bem definidas.



Figura 16. *Nymphs finding the Head of Orpheus (study for the head)*³⁴⁷

Óleo sobre tela, 91 × 51 cm.

Northumbria University Gallery, empréstimo a longo prazo da Sena Collection.

Orfeu reúne em si o poder e a tragédia da arte criativa³⁴⁸: sendo o seu canto vitorioso sobre tudo, ele continua – e o seu instrumento – a cantar mesmo já despedaçados. Trippi (2002: 173) realça que esta continuidade de canto, seja da lira, seja da voz do poeta, simboliza a imortalidade da arte.

A luz surge do lado direito da tela, incidindo na omoplata e no braço da náiade da direita, no ombro, braço e pé da ninfa da esquerda e na cabeça de Orfeu. Esta luminosidade permite, citando Hobson (1980: 116), “a fundamental light/dark/light arrangement”, uma vez que a rapariga da direita tem a “lighter crown on her head against the tree-trunks, the darkest hair against the lightest arm and hand, the lightest profile against the medium dark greensward”. Assim, a linha do braço segue a linha do cabelo e do ombro, a fim de constituir um todo uno e o olhar do espectador circula constantemente dentro de um perímetro por meio da luz existente no trajeto rosto-roupa-braço-cabeça, delineado pelos rebentos que delimitam a pintura³⁴⁹.

³⁴⁷ Capturado a 05.12.2016, in [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Nymphs_Finding_the_Head_of_Orpheus_\(study\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Nymphs_Finding_the_Head_of_Orpheus_(study).jpg)

³⁴⁸ Cf. Prettejohn et al. (2008¹: 152).

³⁴⁹ *Vd.* Hobson (1989: 81).

Este contraste está simbolicamente reforçado pelo pôr do sol no cimo do quadro, criando profundidade na tela, ao mesmo tempo que permite criar a fronteira real da montanha azul, prolongando a continuidade do bosque. Para as montanhas, Waterhouse usou os tons do vestido da náíade da esquerda, que recuperam o tom da túnica da rapariga da direita para o pôr do sol. Simbolicamente, este pôr de sol associa-se ao fim da vida de Orfeu. A homogeneidade cromática articula-se em todo o quadro a fim de que não haja choques além do já identificado rasto vermelho.

Há, porém, ainda um outro apontamento de cor e de luz que permite criar movimento e contraste: a água que corre surge, em pequena queda, atrás e à esquerda da náíade de azul, avança por entre as duas, tem a sua continuidade pela ondulação provocada e termina o seu percurso numa ligeira queda azul turquesa, onde a cabeça de Orfeu veio encalhar. Comparando com o estudo em óleo que Waterhouse fez (fig. 16), o pintor optou por clarear esse pormenor do ressalto da água³⁵⁰, tendo tornado esta muito mais transparente do que no estudo, parecendo-se mais com as cores de *Circe Invidiosa* (1892).

Representará este curso de água o percurso da vida? Cremos que sim, o percurso da vida de Orfeu, que está a continuar e terá uma nova realização quando chegar a Lesbos e se tornar num oráculo, depois de salvo por Apolo. Prettejohn et al. (2008¹: 152), por sua vez, consideram que “The pool of water perhaps represents a route to the underworld, and the head is livid in death, yet also feminine³⁵¹ in its delicate features and long red hair, waving in the water and twining with the strings of the lyre”.

Em relação à margem rochosa, que se aproxima da de *Circe Invidiosa* (1892) mas é menos trágica pelo escuro, Trippi (2002: 187) nota que esta “dark, decorative bankside” dará lugar posteriormente a “expansive vistas of meadows drenched in even, silvery light”, como *The Flower Picker* (c. 1900) ou *Windflowers* (1902).

Outros elementos que adquirem simbolismo pelo uso cuidadoso são as duas flores – rosas mosquetas (“eglantines”) e nenúfar – e o junco. No contexto inglês, relacionadas com as ninfas/náíades, surgem as “eglantines”³⁵² ou “rose-briar”³⁵³, de cinco pétalas. Sempre

³⁵⁰ Note-se que, ao comparar as quedas de água deste quadro com o estudo da cabeça de Orfeu (fig. 16), neste último é visível mais uma queda de água, do lado direito, que teria o mesmo tom azul turquesa.

³⁵¹ Ressalve-se que o cabelo ruivo é recorrente em figuras femininas noutros quadros do pintor (e.g., *Psyche entering Cupid's Garden*, 1904, entre outros), muito usado pelos Pré-Rafaelitas, mas que aqui surge neste na figura masculina.

³⁵² Esta rosa também está associada a Shakespeare, por ser frequente na sua obra, como em *A Midsummer Night Dream*, II, 1, e à rainha Isabel I, que a usou no seu brasão.

³⁵³ Burne-Jones criou um ciclo intitulado *The Legend of Briar Rose* (1885-1890), que, na verdade, contava a história da Bela Adormecida, sendo elemento constante este tipo de rosa. Os quatro grandes painéis foram adquiridos em 1890 por Alexander Henderson, futuro Lord Faringdon, amigo de Waterhouse, para os oferecer à sua mulher, Agnew. Como realça Trippi (2002: 177), Henderson espantou o mundo da arte, ao comprar a série por 15 mil libras.

foram símbolo da fugacidade da vida humana, porque são muito leves e frágeis. Esta simbologia é ainda reforçada pela recorrência, na época vitoriana, desta flor, à qual se associava a máxima “I wound to heal”³⁵⁴, isto é, eu firo para curar, conjugando em si simultaneamente prazer e dor, sentimentos que se reveem no episódio de Orfeu pelo seu canto e pela sua morte, respetivamente, estando presentes no espaço das náiades. Já o nenúfar – ou flor-de-lótus – simboliza a pureza de coração, a bondade, e encontra-se um, centralmente, no fundo do quadro e outro à direita, quase fora do quadro, no espaço de Orfeu³⁵⁵. Por fim, o junco, que está no lado direito, parece criar um certo desequilíbrio na pintura, mas, se o unirmos à flor de lótus central e à rosa mosqueta, ficamos com um triângulo que concede a cada uma das figuras da pintura – das ninfas e Orfeu – um destes elementos vegetalistas e, como tal, uma simbologia. Aos juncos, corresponde a fragilidade e perseverança da vida, pois são levados pelo vento, baloiçando, mas também têm em si a flexibilidade³⁵⁶ que lhes favorece a sobrevivência, conseguindo resistir indo com o vento, do mesmo modo que Orfeu conseguiu sobreviver pelo seu canto e mistérios.

Ovídio é muito sucinto na descrição que faz do percurso da cabeça e da lira de Orfeu pelo rio Hebro até chegarem a Lesbos, o que permitiu que Waterhouse criasse da forma mais pessoal possível a sua pintura, mas com particular estudo prévio.

Nymphs finding the Head of Orpheus resulta de uma grande reflexão da parte do pintor, que fez vários estudos de composição com lápis em papel e outros em óleo, cujas opções vai alterando até à tela final. Na verdade, o que aparenta ser uma pintura sem grande preparação – que, segundo Hobson (1980: 117), não teria requerido grande tempo ou reflexão – mostra-se uma obra muito calculada, muito programada, muito experimentada.

Por este primeiro esboço (fig. 17), pertencente ao *Victoria & Albert Museum*, em Londres, por doação do sobrinho-neto de Waterhouse, John Physick, em 1963³⁵⁷, podemos perceber duas das abordagens pensadas para as posições das ninfas. Na primeira, no canto inferior direito, a ninfa da direita estaria mais elevada e ambas teriam o braço direito levantado, agarrando ramos, o que mudará no segundo esboço para a ninfa da esquerda. A outra hipótese é apresentada no canto inferior direito, mais dedicado à posição sentada, com

³⁵⁴ Cf. Kirkby (2011). Seaton (1995: 176-77) associa estas rosas também à poesia.

³⁵⁵ Chevalier e Gheerbrant (1994: 469) referem a indicação de que o nome egípcio “nanoufar” significa “as belas” e era um nome dado às flores-de-lótus, que em francês se chamam “nymphéas”.

³⁵⁶ Cf. <http://simbolosysignos.blogspot.pt/2009/01/plantas.html> (consultado a 05.02.2017). Note-se que as flautas de Pã eram feitas destes materiais.

³⁵⁷ O caderno de esboços tem marcada, a determinada altura, a data de 1908, sendo os esboços que contém de obras de anos anteriores (*The Awakening of Adonis, Echo and Narcissus, Danaïdes, Isabella*) e outras posteriores (*Gather Ye Rosebuds While You Can*). Existem obras, como *Phyllis and Demophoon*, que têm estudos noutros cadernos de esboços. Vd. mais informação sobre este *sketchbook* em <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/>

destaque desde o baixo-ventre até aos joelhos, posição que realizaria na ninfa da esquerda, e que complementa nesse detalhe o esboço maior, que ocupa mais da metade superior da página, no qual se vê a ninfa da direita, numa posição muito mais elevada, logo também distante da cabeça de Orfeu, mantendo novamente o braço elevado. Nota-se já que as duas ninfas teriam o cabelo preso.



Figura 17. Esboços de “nymphs” para este quadro (E.1111-1963)³⁵⁸

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Num outro estudo (fig. 18), publicado na revista *The Studio* (1917, N.º 71, p. 15³⁵⁹), as expressões faciais das ninfas são muito mais dramáticas, refletindo surpresa, algum horror e até aversão. Este esboço não terá consequências na obra final, deixando que estes sentimentos sejam apreendidos pelo próprio espectador depois de “entrar” no quadro. Trippi (2002: 175) data este estudo entre 1898 e 1900, não identificando o paradeiro ou as dimensões³⁶⁰.

³⁵⁸ Fotografado por nós.

³⁵⁹ A reprodução foi retirada do volume digitalizado da edição americana, que pode ser consultado aqui: <https://archive.org/stream/internationalstu62newy#page/14/mode/2up> (05.02.2017).

³⁶⁰ Além disso, Trippi (2002: 175) indica não saber o material em que foi feito, mas a legenda da reprodução na *The Studio* indica “study in chalk”, estudo em giz.



Figura 18. Esboço publicado na revista *The Studio*

Além das expressões das ninfas, veja-se que este estudo revela grandes alterações na composição apresentada, designadamente pelo facto de ambas as ninfas estarem nuas, apresentarem o cabelo preso e estarem as duas do mesmo lado. Não haverá presença deste esboço na obra final. No único estudo conhecido que se concentra numa só náiade (fig. 19)³⁶¹, o pintor já concretizou a opção do cabelo preso – como decidira nos esboços a lápis, mas que não realizará na obra final –, decidindo Waterhouse ainda a sua cor – preto – e a orientação da luz no quadro, a mesma dos estudos das cabeças de Orfeu.



Figura 19. Estudo a óleo da cabeça da ninfa à esquerda³⁶²

Óleo sobre tela, 30,5 × 45,7 cm. Coleção privada.

³⁶¹ Leiloado pela Christie's (Londres) a 16 de junho de 2010, por £67250, cerca de 79 mil euros.

³⁶² A imagem está na página da leiloeira Christie's®, disponível em [http://www.christies.com/lotfinderimages/D53272/john william waterhouse ra nymphs finding the head of orpheus a sketch d5327298g.jpg](http://www.christies.com/lotfinderimages/D53272/john%20william%20waterhouse%20ra%20nymphs%20finding%20the%20head%20of%20orpheus%20a%20sketch%20d5327298g.jpg) (05.02.2017).

Todo o processo criativo deste quadro evolui até o acadêmico Waterhouse ter concluído – sentido que tinha atingido – aquilo que pretendia. No entanto, o estudo presente na fig. 20 é aquele que nos parece ter sido o penúltimo³⁶³ passo para avançar.



Figura 20. Estudo das ninfas para *Nymphs finding the Head of Orpheus*³⁶⁴

Óleo sobre tela, 104 × 97 cm. Coleção privada.

As diferenças entre este estudo (fig. 20) e o quadro final são, porém, várias. Por um lado, no lado esquerdo, a ninfa encontra-se sentada sobre as próprias pernas, enquanto no quadro de 1900 aparecerá sentada no chão com uma perna por trás da outra. Esta ninfa está agarrada ao ramo com outra mão e numa posição mais próxima do esboço a lápis. Também não contém o pano vermelho que salta aos olhos no trabalho final.

Por outro lado, no lado direito, a ninfa está muito mais elevada, colocando-se de joelhos para ver o que está à sua frente, quando vai acabar sentada nos próprios calcanhares e, como tal, muito mais curvada, mais curiosa em tentar perceber o que tem perante os olhos. Mantém o cabelo solto, que deixará de estar na frente da cara e será colocado para trás, o que amplia a área desnuda e a luz que sobre ela incide. A ninfa possui ainda as duas mãos no peito, o que revela de forma mais explícita os seus sentimentos de surpresa e apreensão.

³⁶³ Pelo estado avançado de aperfeiçoamento e proximidade com a obra final, consideramos o estudo em óleo da cabeça de Orfeu, que está na *Northumbria University Gallery*, como o último estudo em tela antes de Waterhouse avançar para a obra final. Usamos o termo “avançar”, mas isso não quer dizer que os ensaios não possam ter decorrido ao mesmo tempo, considerando que a paleta de cores não difere.

³⁶⁴ Disponível em http://www.wikigallery.org/wiki/painting_177610/John-William-Waterhouse/Nymphs-finding-the-Head-of-Orpheus--study--1900 (consultado a 05.02.2017).

Uma vez que Waterhouse sentou esta jovem, precisou de criar algo que fizesse sentido para posicionar a mão direita e contrariar a ação de levar as duas mãos ao peito, como representou neste estudo. Deste modo, introduziu o vaso³⁶⁵ que serviria para ir buscar água, no qual a jovem apoiará a mão.

Além do referido, é importante dizer que este estudo tem um fundo muito mais diurno do que a tela final. Essa falta de luminosidade acentuará o fim de Orfeu, como já referimos. Note-se inclusive que as rosas mosquetas estavam pensadas em muito maior quantidade do que aquela que se vai efetivar.

Para finalizar esta abordagem aos esboços composicionais e estudos a óleo, apresentamos mais um esboço a lápis (fig. 21) de um dos cadernos de Waterhouse, no qual é possível ver o esquisso de uma *kithara* de seis cordas, que Waterhouse utilizará na sua estrutura geral, reduzindo para cinco cordas, o que a aproxima mais da *phorminx* da poesia homérica do que da lira, esta usualmente representada com a carapaça da tartaruga. Este instrumento surge, na *Perseus Encyclopedia*³⁶⁶, descrito da seguinte forma:

similar to the kithara in construction, with a few marked differences: 1) the arms are straighter and more parallel, and were often elaborately carved, 2) the wooden soundbox of the phorminx has a softer, rounder curve to it, and 3), the soundbox almost always displays unique circle or "eye" designs on its face.

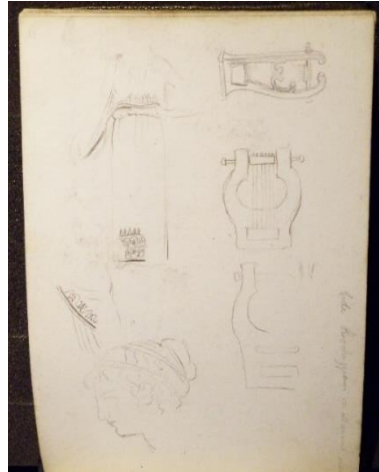


Figura 21. Esboço de rosto clássico e instrumentos musicais (E.1109-1963)³⁶⁷

Lápis sobre papel, 12,7 × 17,8 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

³⁶⁵ Prettejohn et al. (2008¹: 164) relacionam este elemento com *The Danaïdes* (1906) e realçam o facto de os vasos parecerem as cabeças dos maridos das filhas de Dánao. A relação entre as cabeças das Danaïdes pode relacionar-se com este quadro com a cabeça de Orfeu.

³⁶⁶ Entrada integralmente disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0004:id=phorminx> (consultado a 06.02.2017).

³⁶⁷ Fotografado por nós. *Sketchbook* que contém estudos de cabeças, figuras, arquitetura grega, etc. O caderno em si tem a data de 1872 e possui um suporte de lápis. Disponível aqui: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155147/sketchbook-waterhouse-john-william/>

Acrescente-se que, num bastante conhecido quadro de Alma-Tadema, *Sappho and Alcaeus* (1881)³⁶⁸, Alceu aparece a tocar uma *kithara*, com oito cordas, enquanto Safo ouve atentamente, acompanhada de outras companheiras suas. Alma-Tadema copiou a estrutura de mármore que representa no seu quadro do teatro de Dioniso, em Atenas. Por sua vez, Waterhouse realizou no *sketchbook* E.3-1949 esboços (fig. 22) de uma composição semelhante à de Alma-Tadema, esquisando duas vezes o homem que toca. Na primeira, é perfeitamente possível ver o tipo de instrumento e como se assemelha à representação que Waterhouse optou por fazer em *Nymphs Finding the Head of Orpheus* (1900).

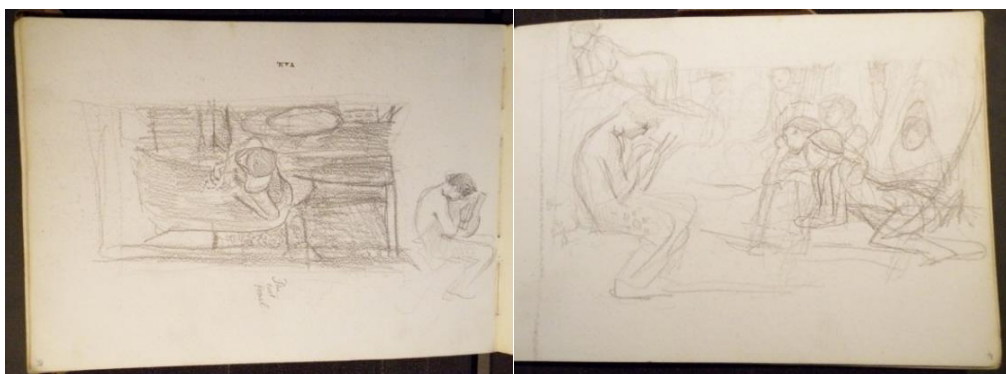


Figura 22. Esboços de quadro com personagem com *kithara* (E.3-1949)³⁶⁹

Lápis sobre papel, 14 × 20,6 cm. Victoria & Albert Museum.

4.3. Crítica, aquisição, religião

A complexidade desta pintura resulta dos vários estudos e esboços que Waterhouse realizou. Tem em si relações possíveis com outras obras da época, ainda que a opção de Waterhouse seja, como habitual, invulgar, ao representar um momento intermédio (nem o desmembramento nem o encontro da cabeça e da lira em Lesbos). A seleção que o pintor fez do texto de Ovídio resulta do pormenor do canto e da lira do vate continuarem a cantar mesmo depois de Orfeu estar despedaçado, o que incide na persistência da arte após a morte do artista.

O quadro, datado de 1900, foi mostrado na *Royal Academy of Arts* em 1901 e, posteriormente, já depois do fim da primeira grande guerra, em 1922, na exposição de inverno da RAA, na “Works by Recently Deceased Members of the Royal Academy”, quando

³⁶⁸ Mais informações sobre o quadro, colecionador e composição disponíveis em <http://art.thewalters.org/detail/10245/sappho-and-alcaeus/> (06.02.2017).

³⁶⁹ Fotografado por nós. É possível consultá-lo aqui: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155151/sketchbook-sketchbook-waterhouse-john-william/>. O caderno de esboços contém estudos de árvores e folhagens, figuras humanas, paisagem, etc., e estudos preliminares para pinturas a óleo como *Apollo and Daphne* (1908). Na parte de trás do caderno, está anexado um convite impresso ao artista para participar do jantar anual do Conselho da RAA, datado de 15 de dezembro de 1901, em que são desenhados vários esboços a lápis para *Apollo and Daphne*.

pertencia a Lord Faringdon³⁷⁰, que o tinha adquirido na *Summer Exhibition* na RAA, em 1901, tendo já comprado outro anteriormente, *The Orange Gatherers* (1889-1890). Trippi (2002: 177) acha que, pela falta de interesse generalizado por este tipo de arte a partir de 1900, por causa do surgimento dos impressionistas, Waterhouse terá produzido o resto da sua obra pelo menos com a família Henderson em mente, como possível compradora. Para sustentar a sua tese, Trippi (2002: 180) nota que “Waterhouse never made a painting as breathtakingly dramatic as *Ulysses and the Sirens*, as erotically charged as *Hylas and the Nymphs*, or as haunting as the Orpheus scene”. *Nymphs finding the Head of Orpheus* foi considerado, no *The Art Journal* (1901: 165)³⁷¹, “a theme of wonder”, e é apresentado da seguinte forma:

Mr J W Waterhouse stands mid-way between Burne-Jones and Leighton; his aim is not much to reconstruct, with truth of local details, the legendary past, as to re-tell the stories, pictorially, in fashion of his own. There is more of dream than of conscious thought, in Mr Waterhouse’s *Head of Orpheus*, red hair twined round the lyre, as it floats in a rock-set pool of the Hebrus, watched by two sad-eyed nymphs.

Este “superb painting”, no dizer de Hobson (1980: 115), não tem como preocupação a reconstrução do episódio, mas a criação de uma história que é a sua: a de Waterhouse. Nesta obra, “[he] extend their literary imagery by his own invention, filling the spaces of our imagination in a manner so natural that we feel it could hardly be otherwise”³⁷², conseguindo isso por meio da sua

expert rendering of natural and man-made surroundings, by compositions which skilfully control our viewing, by his rapport with models who have the appeal of the girl next door rather than the hauteur of goddesses, and finally (since he was not narrating in moving pictures but summing up a story in a still one) by the intuitive selection of the moment at which all movement could be suddenly suspended in a wholly natural pause.

Contudo, apesar de não existir, como refere o mesmo autor (1989: 80), “no more masterly work in the whole of Waterhouse’s *oeuvre* than this gloss on the story of Orpheus”, nem todas as reações foram positivas. Trippi (2002: 180-181) faz notar que este quadro funciona como um ponto de viragem na obra de Waterhouse – do mesmo modo que aconteceu com *Ulysses and the Sirens* (1891) – mas destaca a crítica³⁷³ que *The Daily Telegraph* fez do quadro de Waterhouse, avaliando-o longe da intensidade da conceção do quadro de Moreau, no qual “the girl of Mytilene holds on the poet’s own rare lyre his severed head, faultlessly beautiful even in the paleness of death, and gazes down at it with a glance

³⁷⁰ Hobson (1989: 188) indica ainda o percurso do quadro, atualmente na coleção de Sir Tim Rice, até ao leilão de 1971: “Sotheby’s 13 June 1934 for Mrs Wigan to Tooth, £150; Christie’s 14 April 1967 for Lord Faringdon to Sanders; Christie’s 5 March 1971 for the Hon C Lennox-Boyd to Leger”.

³⁷¹ *Apud* Hobson (1989: 115).

³⁷² *Vd.* Hobson (1989: 122).

³⁷³ Cf. Trippi (2002: 243, n.198).

charged not less with amorous passion than with pity”.

O mesmo estudioso (2002: 173-5) insinua que a ideia terá surgido em Waterhouse depois de este ter visto a obra de Moreau, *Thracian Girl Carrying the Head of Orpheus on his Lyre* (1866), que esteve em exposição no Museu do Luxemburgo, em Paris, tendo sido publicada uma reprodução na revista *Magazine of Arts*, em janeiro de 1900. Considere-se, ainda, que a aquisição de *The Lament of Icarus* (1898), de Herbert Draper, pelo Fundo Chantrey³⁷⁴ para a *Tate Gallery*, poderá ter servido como inspiração, na medida em que retrata igualmente o lamento das ninfas pela morte de um outro herói clássico. No entanto, o destaque que Ícaro tem no quadro de Draper não se pode comparar com o que Orfeu tem em *Nymphs finding the Head of Orpheus*. Então, porque terá Waterhouse representado Orfeu de forma tão pouco explícita?

Prettejohn et al. (2008¹: 152) relembram que a figura de Orfeu foi tomada pelos simbolistas como a do poeta maldito, incompreendido. Christian (1989: 117) nota que Moreau e Redon, entre outros, trataram o tema, vendo “the head still singing after death as an image of immortality of art”. Trippi (2002: 173) observa que a história de Orfeu é uma história de honestidade à semelhança da de *Lady Clare* (1900), reforçando o gosto dos simbolistas por este mito, que também cantaram “the truth and thus aroused resentment”. Cremos que a intenção de imortalidade da arte será a mais provável, na perspectiva de Waterhouse.

Repare-se que Trippi (2002: 180-181) assinala que, de forma generalizada, as visitas às exposições da RAA reduziram substancialmente (em 1903, o número de visitantes era de c. de 176 mil, quando em 1879 fora de mais de 391 mil) e a crítica de arte começa a ser severa nos comentários feitos às exposições da *Royal Academy* por selecionar artistas afastados da vanguarda (Alma-Tadema, Leighton, Draper, Watts, Waterhouse, entre outros). O avanço nas artes com os impressionistas ocorre em exposições fora da RAA.

A exclusão a que poetas e artistas da vanguarda foram votados pelas instituições oficiais, levou-os a interessarem-se pelo estudo dos mistérios órficos, que, no séc. XIX, ganharam importância. Por exemplo, na “Explanation” que dá no final do episódio dedicado à morte de Eurídice, no início do canto X, Riley (1851: 344-46) explica que Orfeu teria passado algum tempo no Egito, de onde teria trazido parte dos mistérios, que depois introduziria na Grécia, relacionados com o culto de Osíris e de Ísis. Riley esclarece também que “possibly, while he promulgated the necessity of expiating crimes, he introduced

³⁷⁴ Este fundo era utilizado para adquirir obras para o país, como refere Hutchison (1986: 124), o que faz com que a seleção tivesse como objetivo escolher obras que fossem nacionalmente emblemáticas.

exorcism, and brought magic into fashion in Greece”. Finalmente, Riley indica que alguns dos seus contemporâneos iam ao ponto de defender que, na sua estadia no Egito, Orfeu teria adquirido junto dos hebreus "the knowledge of the true God”.

O facto de o século XIX se caracterizar por um “occultist revival of Orphism”³⁷⁵ poderá ter inspirado Waterhouse, já que Orfeu foi visto como um mártir e absorvido pelo cristianismo primitivo³⁷⁶, e, nesse sentido, recebeu um tratamento como o de *Saint Eulalia* (1885)? Ou, mais provavelmente, estaria o pintor preocupado com o tema do “enchantment”, já que é uma constante na sua obra³⁷⁷?

Parece-nos que esta última hipótese será a mais plausível se atendermos à obra e ao trajeto que Waterhouse foi construindo, uma vez que abordou esta temática do feitiço e/ou do encantamento em, pelo menos, vinte quadros: *Consulting the Oracle* (1884), *The Magic Circle* (1886), os três sobre a *Lady of Shallot* (1888, 1894, 1916), *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891), *Ulysses and the Sirens* (1891), *Circe Invidiosa* (1892), *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *Pandora* (1896), *Hylas and the Nymphs* (1896), *The Siren* (1900), *Destiny* (1900), *The Mermaid* (1901), *The Crystall Ball* (1902), *Lamia* (1905; 1909); *Jason and Medea* (1907), *The Charmer* (1911), *Tristan and Isolde* (1916). Em contrapartida, poucos foram os quadros de tema religioso, tendo sido realizados com um grande espaçamento entre eles: *Saint Eulalia* (1885), cuja intenção consideramos mais histórica do que religiosa, e *The Annunciation* (1914).

Existe, aliás, um quadro mais tardio, *The Charmer* (1911), em que o encantamento dos animais é transportado de Orfeu para um elemento feminino, que atrai para si os peixes. O fundo do quadro é o mesmo do de *Nymphs*, incluindo inclusive o mesmo tipo de rosas mosquetas, sendo, no entanto, mais diurno. A cítara usada é, porém, de sete cordas, o que não acontece em *Nymphs*, como já anotámos.

Uma outra hipótese que procura fundamentar a seleção dos temas dos quadros de

³⁷⁵ Vd. Trippi (2002: 173). Prettejohn et al. (2008¹: 152) mencionam que o interesse da época é comprovado pela publicação, em 1903, de um extenso estudo feito por Jane Harrison: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Smith (1860: 583) faz, na entrada de Orfeu, uma resenha dos mistérios órficos – “Orphic Societies and Mysteries” –, explicando que os textos e os poemas órficos estavam relacionados com Dioniso/Baco e foram citados por Platão. Harrison destaca as *Argonáuticas*, hinos (originários da escola neoplatónica), *Lithica* (propriedades de pedras usadas na adivinhação) e fragmentos de uma *Teogonia*, que teriam marcas da primeira fase da teologia órfica, como textos com importância para o orfismo. Smith considera que a melhor edição era *Orphica*, de G. “Hermann, Lips., 1805”, o que pressupõe que o interesse neste assunto durou desde o início do séc. XIX, com a publicação de uma edição dos textos em grego, até ao início do séc. XX, com a publicação, por exemplo, do referido estudo de Jane Harrison.

³⁷⁶ Cf. <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/john-william-waterhouse-ra-1848-1917-nymphs-5327298-details.aspx> (06.02.2017).

³⁷⁷ Além desta hipótese, Prettejohn et al. (2008¹: 164) notam que alguns quadros de temática mitológica de Waterhouse se relacionam com o mundo dos infernos (Ulisses, Orfeu, Psique, Dante, etc.), o que reforça esta relação do autor com os mistérios órficos.

Waterhouse – e também de *Nymphs* – é de Marvick (1996)³⁷⁸, com a qual concorda Trippi (2002). Marvick (1996) defende que Waterhouse escolheu os seus temas e composições com base “on subconscious psycho-sexual associations”, teoria mais plausível no ponto de vista de Trippi, mas que não pode ser confirmada face à reduzida informação biográfica do artista.

Em conclusão, mantém-se nesta obra a presença do homem sem final feliz, fisicamente despedaçado, mas que existe e resiste por meio da sua arte imortal, a música. Por outro lado, Orfeu congrega em si o poeta maldito que imortaliza a sua arte, mesmo com algum ressentimento por não ser reconhecido. Waterhouse mantém a simbologia da imortalidade da arte e leva-nos a questionar se não seremos todos “Orfeus” desmembrados, destruídos, ressentidos pela falta de reconhecimento.

No caso do artista, esse processo de perda começara, como já foi referido, com a contínua redução de espectadores nas exposições, o que leva a ponderar que toda a composição seja um “public statement” de como Waterhouse se posicionava artisticamente e como encarava a imortalidade da sua arte: ele continuaria a fazer o que começara e defendera, de forma constante e coerente, inspirando-se na literatura e resgatando textos e assuntos importantes para si, retomando as imagens/os modelos que tomara para si, porque, como observa Hobson (1989: 122), ele apresenta seres de tal humanidade, simpatia e beleza que consegue completar essa comunicação íntima com o espectador e, por isso mesmo, não tinha intenção de inovar radicalmente como os seus contemporâneos, o que não quer dizer que não estivesse a par do que se estava a passar.

³⁷⁸ *Apud* Trippi (2002: 181).

5. *Echo and Narcissus* (1903)



Figura 23. *Echo and Narcissus* (1903)

Óleo sobre tela, 109,2 cm x 189,2 cm.

Walker Art Gallery, Liverpool, Inglaterra.

Capturado a 05.02.2016, in

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/John_William_Waterhouse -
_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/John_William_Waterhouse_-_Echo_and_Narcissus_-_Google_Art_Project.jpg)

No caso do mito de Eco e Narciso há alguma variedade em relação aos textos fundamentais³⁷⁹. Pausânias (*Descrição da Grécia*, IX, 31, 7-9) escreveu o mito com uma variante, segundo a qual Narciso tinha uma irmã gémea que morreu: sentindo uma dor enorme, procurou-a e julgou encontrá-la numa fonte. Por sua vez, Longo, em *Dáfnis e Cloe*, narra uma história completamente diferente: Eco é apresentada como uma mortal, filha de uma ninfa, que, elevada pelas musas, é capaz de tocar todos os instrumentos e cantar todas as músicas; Pã, invejoso e ao não conseguir cativar o seu amor, incita os pastores, que desmembram a jovem; Terra conserva os seus membros e a sua voz, que faz ressoar por todo o lado³⁸⁰.

O amor, o *furor*, o *despectus*, a justiça são os temas que a história de Eco e Narciso tratam. Os problemas da realidade e do seu oposto, não a irrealidade, mas a forma como essa realidade é vista e transmitida, são os fundamentos de uma história que se constrói com base naquilo que vemos e naquilo que realmente é. Galinsky (1975: 52) afirma que “the story of Echo serves to exemplify Narcissus’s tragic inability to extend beyond himself. When he finally tries to do so, it is he himself with whom he falls in love”.

5.1. *Metamorphoses*, III, 339-510

A história de Eco e Narciso encontra-se no livro III de *Metamorphoses*, dos versos 339 a 510, e surge para exemplificar a veracidade das profecias de Tirésias³⁸¹. O facto de serem dedicados dois blocos narrativos à figura de Narciso – um no papel de amado por Eco e outro de apaixonado por si próprio – faz com que seja possível ver como este episódio serve como *locus classicus* para analisar as relações amorosas³⁸².

Na sua tradução, Riley apresenta este mito dividido em duas fábulas – a VI (dos versos 339 a 401) e a VII (vv. 402-510) –, dando destaque, na primeira (1851: 100-103), à figura de Eco, ao castigo por Juno e à rejeição por Narciso, e, na segunda (1851: 103-107), à paixão do jovem pelo seu próprio reflexo, que o faz definhar até à morte, com a subsequente metamorfose em flor concedida pelos deuses.

Na introdução feita ao episódio (vv. 339-348), é apresentado Tirésias e o seu dom de profecia. Liríope prova o dom de Tirésias, porque, quando foi violada por Cefiso, de quem fica grávida de Narciso, sabe que o seu filho seria muito amado por todas as ninfas. Depois

³⁷⁹ Para uma sistematização das fontes da antiguidade, veja-se Pena (2017: 35-58).

³⁸⁰ Cf. Graziani (2003²: 534).

³⁸¹ Galinsky (1975: 53).

³⁸² Cf. Keith (2002: 253).

de ele nascer, Liríope consultou Tirésias, que lhe apresenta o enigma: Narciso só chegaria a velho *Si se non nouerit* (v. 348), o que Riley (1851: 101) traduziu por “If he never recognises himself”. Com este vaticínio, a frase mais conhecida de toda a Antiguidade³⁸³, presente na entrada do Oráculo de Delfos – “conhece-te a ti mesmo” –, é agora colocada na negativa: aquele que era o primeiro passo para a construção do indivíduo é, no caso de Narciso, o primeiro passo para a destruição total.

Nos versos 349 a 369, são apresentadas as personagens intervenientes neste mito: Narciso e Eco. É-nos lembrado que a voz de Tirésias não foi ouvida, nem compreendida. O polissíndeto da enclítica *-que*, no v. 350, denuncia que essas palavras só serão compreendidas pelo acontecimento, a morte de Narciso – *exitus* (v. 349) –, e pela *nouitas furoris* (v. 350) que ele denunciara. Os versos 353 e 355 são construídos paralelamente, colocando em oposição *multi iuuenes* (v. 353) e *multae puellae* (v. 353) que desejaram Narciso e os *nulli iuuenes* e *nullae puellae* (v. 355); o verso intermédio, 354, mostra o motivo desta circunstância: *tam dura superbia forma*³⁸⁴.

Nos versos 356 a 369, é apresentada *Echo resonabilis* (v. 358) (o adjetivo denuncia quem é Eco), caracterizada por ter sido uma ninfa *uocalis* (v. 357) e por ter tido um corpo³⁸⁵, mas Juno castigou-a porque a ninfa a reteve, quando a deusa se preparava para surpreender Júpiter em adultério. Então, Eco passou a possuir apenas um *uocis breuissimus usus* (v. 367), isto é, *ingeminat uoces auditaque uerba reportat* (v. 369), podendo, no entanto, escolher que palavras repetir.

A estrutura narrativa do encontro dramático entre Eco e Narciso desenrola-se em várias etapas, entre os versos 370 e 401. Começamos por saber que, para onde quer que Narciso se dirigisse, Eco seguia-o. De facto, quanto mais ela o seguia mais a chama do amor aumentava no seu ser e, por isso, Eco expressa a sua angústia através de uma exclamação, fruto do desejo de tudo querer confessar a Narciso e de não poder, porque *natura repugnat / nec sinit incipiat, sed, quod sinit, illa parata est / expectare sonos, ad quos suas uerba remittat* (vv.376-78) – a sua natureza não deixa, ela não pode começar, só pode esperar que os sons surjam para depois retribuí-los.

Nos versos 379 a 392, dá-se o encontro entre eles, traduzido num discurso de frases breves (que aceleram a chegada ao clímax, a separação, ou o desprezo votado por Narciso

³⁸³ Galinsky (1975: 53).

³⁸⁴ Esta *superbia* é também o primeiro indício de qual será o futuro de Narciso. Estes versos constituem, segundo Keith (2002: 253-54), uma adaptação do epitalâmio de Catulo (62.42-44), que, por sua vez, já fora adaptado de uma elegia de Calímaco.

³⁸⁵ Graziani (2003²: 537) identifica estas características, na visão cristã do mito, com a figura da consciência.

a Eco) e de repetições incompletas (o eco). De facto, eles comunicam e enganam-se ao mesmo tempo. No v. 382, Narciso grita a plena voz³⁸⁶ *Veni* e Eco repete mas não aparece, o que motiva a outra pergunta: *Quid me fugis?*, recebendo Eco novamente as suas palavras. Um último convite faz Narciso no v. 386, antes do clímax, *huc coeamus* (v. 386)³⁸⁷, que Eco repete e, perdendo a vergonha, sai de trás das árvores e vai ao encontro dele *ut iniceret sperato brachia collo* (v. 389). Contudo, a reação de Narciso é de uma grande crueldade e repugnância, já que ele foge³⁸⁸ e, enquanto o faz, diz preferir morrer a permitir que Eco tenha qualquer poder sobre ele. O que Eco ecoa é exatamente esse desejo, a esperança nessa oportunidade de contacto com Narciso: *sit tibi copia nostri* (v. 392). Em síntese, a paixão de Eco enquadra os termos elegíacos do amor e mostra como Narciso ocupa o papel de amado que reage pela negação³⁸⁹.

Do verso 392 ao 401, observamos a consequência da negação de Narciso: Eco vagueia pelos bosques, protegendo a sua cara da vergonha (vv. 393-94), escondendo-se em grutas. Apesar de tudo isso, o amor de Eco está fixado no seu coração e cresce *dolore repulsae* (v. 395). E esta dor e contradição interiores vão conduzir Eco à sua metamorfose: o seu *sucus corporis* desaparecerá no ar. Ovídio apresenta, no verso 398, numa única frase, os outros dois elementos, *uox* e *ossa*, que sofrerão alterações, que são explicadas no verso 399: a voz permanece e os ossos tomaram a aparência de pedra³⁹⁰. Eco continua escondida nos bosques, ela é um *sonus* (v. 401), que vive nela e que todos ouvem³⁹¹.

No final desta primeira fábula, Riley (1851: 103), na sua “Explanation”, apresenta duas possibilidades para esta etiologia do eco, recorrendo, primeiro, à filosofia natural. Riley acrescenta, ainda, uma hipótese mitológica, ao assinalar que Eco era filha do Ar e da Língua e que Pã se teria apaixonado por ela. Uma outra explicação dada por Riley consiste numa possível variante do mito de Eco, já que apresenta como possibilidade de origem o facto de ter sido uma ninfa que se perdeu nos bosques, tendo aqueles que foram em sua busca ouvido apenas a sua própria voz, declarando que a ninfa se transformara em voz.

³⁸⁶ Note-se a figura etimológica deste verso 382, construída toda à volta da “voz”: *uoce*: «*Veni!*» *magna clamat; uocat illa uocantem*. Com este diálogo, Ovídio criou uma forma de tornar realidade literária aquilo que era, até então, mito.

³⁸⁷ Riley (1851: 102) traduz esta expressão por “Let us come together here;”, sendo a resposta de eco exatamente igual, que conclui a frase com um ponto de exclamação.

³⁸⁸ Riley (1851: 102) é mais hiperbólico e opta por traduzir *fugit* por “flies”, a fim de mostrar a velocidade e a recusa de Narciso.

³⁸⁹ Keith (2002: 254).

³⁹⁰ Galinsky (1975: 55) nota que “Ovid’s attitude to her [Echo] metamorphosis into a stone, which he himself invented, is cavalier at best, because less than one hundred lines later, he has forgotten all about it and Echo exists as she did before (III, 494)”.

³⁹¹ Barkan (1986: 48) nota como a ninfa está presa em si mesma, como imitação e reflexo do outro com quem comunica.

O mito de Narciso começa com Ovídio a enumerar todos aqueles que o jovem recusou amar, introduzindo depois o pedido que uma das suas vítimas formulou, construído com a anáfora de *sic* e reforçado pelo poliptoto do verbo *amo*: *sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!* (v. 405). Esta prece foi ouvida e “promulgada” pela deusa da Justiça, Némesis, apelidada de Ramnúsia, que reestabelecerá a lei comum que Narciso desafia ao negar amar³⁹². Prontamente se introduz a verificação desse castigo.

Entre os versos 407 e 436, acompanhamos a descrição do local e o contacto de Narciso com o seu reflexo. Começamos pela éfrase do local onde tudo ocorrerá: a fonte, cuja clareza³⁹³ e pureza são salientadas, uma vez que nem os pastores nem o gado (*capellae, pecus*, vv. 408-09) se aproximavam daquelas águas. Ainda mais, *nec fera turbarat* (v. 410) e nem os ramos das árvores sujavam aquelas águas. A descrição continua ficando o leitor a saber que a fonte é rodeada de relva e a água era fresca porque estava coberta pela sombra das árvores³⁹⁴.

Surge, no verso 413, *hic puer*, que, exausto pela caça e pelo calor, se aproximou da nascente, pela beleza do local e pela água que o sacia. As ações simultâneas dos vv. 415 e 416, reforçadas pela anáfora de *dumque*, mostram que, ao mesmo tempo que Narciso afogava a sua sede, outra sede nascia dentro de si; ao mesmo tempo que bebe, é arrebatado pela imagem da figura que vê. Ama uma esperança sem corpo, pensa que há um corpo, e afinal só há sombra (desilusão): *amat* → *putat esse* → *est vs. spem sine corpore* → *corpus* → *umbra* (v. 417)³⁹⁵.

Os versos 418 a 420 começam com verbos, mostrando as ações principais que se desenrolam naqueles três versos. Os primeiros são *adstupet* e *haeret*, isto é, Narciso encontra-se em êxtase diante daquela figura, ao ponto de o seu rosto estar fixo (petrificado) como o mármore de Paros. O terceiro verbo – *spectat* (v. 420) – mostra como Narciso é e como se encontra³⁹⁶. Prostrado no chão, o jovem contempla dois astros, os seus dois olhos,

³⁹² Cf. Favre (2003: 1072).

³⁹³ O texto latino (*inlimis, nitidis argenteus undis*, v. 407) reforça a limpeza por meio da presença da prata e da luz. Deste modo, a fonte imaculada funcionará como espelho e a presença de Narciso perturba esse imaculado. Riley (1851: 103) também evidencia esta ideia na sua tradução: “There was a clear spring, like silver, with its unsullied waters”.

³⁹⁴ A tradução de Riley (1851: 103) não se desvia do texto latino – “There was grass around it, which the neighboring water nourished, and a wood, that suffered the stream to become warm with no rays of the sun.” –, o que é importante para o cenário do quadro de Waterhouse.

³⁹⁵ Tarrant (2004: 79) prefere a lição “unda” em vez de “umbra”; Riley (1851: 104), contudo, traduz pela lição “umbra” e por isso a mantemos aqui.

³⁹⁶ Barkan (1986: 49-50) mostra como esta descrição de Narciso consiste no retrato de todo o amor romântico. Ovídio transforma Narciso no reflexo do amor próprio, ao mesmo tempo que mostra a sua fraqueza de percepção e de inteligência.

admira os seus cabelos, dignos quer de Baco, quer de Apolo³⁹⁷, e continua enlevado perante as faces impúberes, o pescoço ebúrneo, a boca e a cor rosada que surge na nívea pele.

O poeta conclui que tudo o que pode ser admirado, Narciso admira-o (v. 424). Nessa ignorância e imprudência, deseja a sua própria imagem na fonte. Manifesta-se, então, como sujeito e objeto da ação de louvor e de desejo, o que se traduz pela alternância das formas verbais ativas com as passivas³⁹⁸. É também atingido pelo fogo do amor, que *accendit et ardet* (v. 426). No verso seguinte, o engano está no ato de Narciso: ele oscula em vão a sombra refletida na fonte e mostra a sua maior ilusão quando abraça as águas e a imagem se desvanece. O que ele vê, desconhece; os próprios olhos o conduzem ao erro, como se nota pela variedade de palavras associadas à visão ou ao conhecimento, e seus antónimos, como por exemplo *quod uideat, nescit* (v. 430).

A interrogação retórica presente no v. 432 – *credule, quid frustra simulacra fugacia captas?* – é feita pelo próprio poeta à personagem que, em vão, continua a procurar as imagens fugazes. Os versos finais desta secção são construídos com o objetivo de realçar a sombra que está ali na fonte, de evidenciar o engano, isto é, aquele que ele ama: se Narciso se afastar, desaparecerá, pois é apenas *umbra* (v. 434). A sombra não existe por si mesma, com ele veio e com ele permanece, e também com ele se retira se ele assim o fizer.

Do verso 437 ao 493, assistimos ao lamento de Narciso. Nada o faz mover, nem a necessidade de alimento, nem a necessidade de repouso, ele não tira os olhos daquela *mendax forma* (Cf. v. 439). Ele só se levanta um pouco e, erguendo os braços, começa o seu lamento: dirige-se às florestas. Principia com duas interrogações, a primeira relativa à experiência de um amor mais cruel do que o seu; a segunda, questionando as florestas se acaso se lembram de alguém que tenha sido assim consumido pelo amor. A sua resposta constrói-se à volta da conjunção adversativa *sed* (v. 446): ele está encantado e ele vê, mas aquilo que o encanta e que vê, não o pode ele encontrar, o que conduz a um grande *error* (v. 447) e provoca uma enorme dor. Este sofrimento é causado por uma separação que não tem origem nem no mar imenso, no caminho longo ou nos montes, mas (ironia) o que os separa é apenas *exigua aqua* (v. 450).

Também o amado reflexo deseja Narciso, visto que, quando ele se tenta aproximar fisicamente (beijar) ou por meio de palavras, a sombra faz o mesmo, ou melhor, reflete aquilo que o outro faz. Narciso pensa poder tocar-lhe, porque *minimum est, quod amantibus*

³⁹⁷ Realce para a oposição entre os dois deuses. Riley (1851: 104) traduz este excerto fazendo referências diferentes aos deuses, evidenciando os dedos de um e os cabelos de outro: “and fingers worthy of Bacchus, and hair worthy of Apollo”.

³⁹⁸ Cf. Galinsky (1975: 57) e Keith (2002: 255).

obstat (v. 453), mas, apesar disso, foge. Por isso, indigna-se e pergunta por que motivo esse *puer unicus* (Cf. v. 454)³⁹⁹ o engana e lhe foge, uma vez que, quer pela beleza, quer pela idade, ele foi amado pelas ninfas⁴⁰⁰.

Narciso reflete nas águas a esperança que deseja que o seu reflexo transmita e acaba por questionar as atitudes do outro: ele estende os braços (como num espelho, o reflexo faz o mesmo), ele sorri, ele chora, ele faz um sinal com a cabeça, ele diz-lhe palavras e o outro responde, mas as palavras não chegam aos ouvidos de Narciso. Atingimos finalmente a anagnórise quando Narciso reconhece que o outro é ele próprio – *Iste ego sum!* (v. 463) – e que arde de amor por si próprio: *uror amore mei, flammis moueoque feroque* (v. 464). Este trágico momento é seguido de três interrogações que Narciso faz de forma bastante curta e direta – *quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo?* (v. 465) – procurando saber o que fazer, ser aquele que solicita ou aquele que é solicitado, e o que solicitar depois disto. O alvo do seu desejo é ele próprio e há uma impossibilidade no desejo que Narciso formula, que seria dividir-se em dois. Aliada a essa impossibilidade está uma contradição do desejo habitual dos apaixonados, que querem estar juntos e não separados.

Construído paralelamente, surge o momento em que Narciso sente as forças abandonarem o seu corpo e tem consciência de que em breve morrerá, em plena juventude. Mas essa morte será boa porque desfará as suas dores, o que é visível no verso 471: *Nec mihi mors grauis est, posituro morte dolores*. Narciso faz um último voto antes de os dois morrerem num só suspiro: que aquele que ele ama tivesse uma vida mais longa (v. 472)⁴⁰¹.

Em suma, vemos na segunda fábula o ensaio de vários conceitos do amor elegíaco, como anotou Keith (2002: 255): a crueldade do amado (vv. 442, 477), que rejeita os avanços do seu amante (vv. 454-56); o recurso do amante aos bosques (vv. 443-45), onde está longe do amor (v. 445); a sua indesejada separação do amado (vv. 446-53); a chama do amor (v. 464); a loucura da paixão (vv. 350, 479); os sinais secretos do amante (v. 460) e a morte dos dois num só (v. 473).

Apesar de averiguar o seu fatal destino, Narciso volta a atenção para aquela face (v. 474), que se torna indistinta pelas lágrimas que derrama sobre o lago⁴⁰², o que lhe causa

³⁹⁹ Há ironia nesta expressão, porque o adjetivo *unicus* pode ser interpretado ora como atributo de um jovem excepcional, ora como atributo de quantidade, isto é, de só existir realmente um único *puer*.

⁴⁰⁰ Encontramos aqui um reconhecimento da parte de Narciso dos amores de que foi objeto, ainda que tenha negado/ desprezado todos eles.

⁴⁰¹ Se Narciso tem consciência de que o outro faz parte dele, por que motivo lhe deseja longa vida? Ele sabe que o seu reflexo viverá tanto quanto ele. Será que podemos ver aqui a realização prática do desejo de Narciso de se dividir em dois? Ou será uma manifestação de amor pelo outro, na medida em que, sabendo ele que em breve morrerá, deseja ao outro uma longa vida?

⁴⁰² Martindale (1988: 12) refere que o lago sugere o isolamento e virgindade de Narciso.

grande angústia. E, vendo ele a imagem desvanecer-se, interroga-a porque foge e continua com uma súplica desesperada: porque a ama muito, pede-lhe que não a abandone, que não seja cruel. Nada ele ouve de resposta e verifica que já não lhe pode tocar, nem ver, nem sequer alimentar esse *miser furor* (Cf. v. 479)⁴⁰³. Ao mesmo tempo que sofre, Narciso despe a sua veste, ficando o seu peito nu e mostrando a pele marmórea. Depois da nota de cromatismo implícita do branco do mármore, passamos a ter referências cromáticas explícitas⁴⁰⁴, por exemplo, em *roseus rubor* (Cf. v. 482), nos frutos, que têm partes *candida* (v. 483) e outras que *rubent* (v. 484), ou ainda semelhante nas uvas que têm *purpureum colorem* (v. 485). A água já acalmou e Narciso já pode contemplar novamente, mas desta vez ele não consegue suportar mais; surge, pois, uma comparação entre a cera amarela que derrete diante de um pouco de calor, ou a geada matinal diante do sol morno, e Narciso que *liquitur* (v. 490)⁴⁰⁵, enfraquecido pelo amor, e é a pouco a pouco consumido por fogo oculto⁴⁰⁶. E o seu corpo já não oferece a mesma cor que tinha – *mixto candore rubori* (v. 491) – nem o vigor ou as forças, nem aquilo que era agradável de ver, nem o corpo subsiste, corpo que fora amado por Eco.

O pranto de Eco e a metamorfose de Narciso decorrem entre os vv. 494-510. Assim, quando Eco viu em que situação Narciso se encontrava, apesar de irada, compadeceu-se dele e repetiu os gritos de dor que ele dava, sugeridos por Ovídio ao iniciar os versos com os mesmos verbos. Ou seja, quando ele agredia os braços, ela devolvia esse lamento. As últimas palavras que Narciso disse foram dirigidas ao seu amor, portanto a si próprio – *Heu frustra dilecte puer!* (v. 500) – e essas palavras ecoaram pelo local, mas não com o auxílio da ninfa. Ela só repetiu o último “adeus” que Narciso profere no v. 501 e que é igualmente a despedida de Eco⁴⁰⁷.

Narciso está cansado. Reclina a cabeça sobre a erva verdejante e é a própria morte que lhe fecha os olhos e admira ainda a beleza do jovem. Esta belíssima imagem logo se desvanece quando o poeta nos diz que até nas águas do Estige ele continua a admirar-se.

Narciso é chorado pelas suas irmãs náiades, que querem cortar os cabelos e oferecer-lhos; também as dríades o choram; e Eco *adsonat* o som destas lágrimas, que são reforçadas

⁴⁰³ Este *furor* confirma que o amor de Narciso pelo próprio Narciso destruirá o que ainda resta daquele belo corpo e daquela alma *superba*.

⁴⁰⁴ Este cromatismo, já antes referido pela relva ou pela água límpida da fonte, é agora reforçado pela utilização da cor dos frutos; o que mostra a realização plástica que esta obra admite.

⁴⁰⁵ *Liqueo* tem o significado original de ‘derreter’, ‘dissolver’ (no v.490, mantém a semântica dos verbos anteriores): poderemos associá-lo à fonte sobre a qual se encontra debruçado; mas como também pode ter o significado de ‘purificar (o azeite)’, poderemos entender a sua utilização como um tipo de catarse por aquilo que fez àqueles que o amavam?

⁴⁰⁶ Riley (1851: 106) opta por esta lição. Tarrant (2004: 82) apresenta a lição *igni tecto*.

⁴⁰⁷ Além da repetição de *uale*, o facto de estar imediatamente a seguir cria a realidade do eco.

pelo poliptoto do verbo *planxere, planxerunt, plangentibus*. Preparam-se para os rituais fúnebres, com as tochas e com a pira, mas, quando vão ao seu encontro, já não existe um corpo, apenas uma flor cor de açafão rodeada por pétalas brancas: *croceum [...] florem / inueniunt foliis medium cingentibus albis* (vv. 509-10). Nasce então o narciso, que se encontra curvado sobre si mesmo. É, na verdade, pela metamorfose que Ovídio imortaliza todas estas personagens e lhes concede uma dimensão humana. Os versos 511-12 concluem a história de Eco e Narciso, testemunhando a importância e a veracidade do adivinho.

Na “Explanation” da “Fable VII”, Riley (1851: 106-07) informa que não há dados históricos que tenham sobrevivido acerca de Narciso, a não ser o facto de ser de Téspias. Então, a intenção moral do mito seria demonstrar os efeitos fatais do amor próprio. Presta, ainda, informação biográfica sobre Tirésias com base em Apolodoro e indica que Ovídio criou a história que consta das *Metamorphoses* (III, 316-338) para explicar a cegueira de Tirésias⁴⁰⁸.

5.2. A tela (gigante) de Waterhouse

Num primeiro olhar, a tela (fig. 23) mostra-nos uma figura feminina que olha para uma masculina, enquanto esta contempla o seu reflexo no lago que tem diante de si. O momento apresenta-se num bosque relativamente denso, com algumas flores presentes e objetos que permitem identificar ações como a caça, tendo por base a aljava no limite direito do quadro ou o chapéu a meio deste.

Olhando com cuidado, a figura de Narciso é identificada imediatamente pela autocontemplação no charco⁴⁰⁹, mas também pelos narcisos⁴¹⁰ no limite direito da pintura, enquanto Eco poderia não ser tão facilmente reconhecida não fosse o facto de se encontrar num oco tronco de um carvalho⁴¹¹, que permite ouvir o eco.

A composição da tela centra diagonalmente a pintura no chapéu e no arco de Narciso. Se a dividirmos ao meio, criamos duas áreas específicas para as duas personagens, cuja fronteira é feita pelo lago⁴¹², cujo aspeto mais escuro sugere um fosso entre os dois amantes

⁴⁰⁸ Riley, ao declarar tão liminarmente esta possibilidade do mito, adota uma postura vitoriana de censura dos comportamentos sexuais.

⁴⁰⁹ Elemento indispensável na iconografia da figura de Narciso, como anota Muela (2013: 95).

⁴¹⁰ Seaton (1995: 180-81) atribui a estes o símbolo do desejo, subscrevendo a máxima “I desire a return of affection”.

⁴¹¹ Cf. Prettejohn et al. (2008¹: 156). Como notam Chevalier e Gheerbrant (1994: 165), esta árvore surge associada a várias figuras da mitologia clássica, como Júpiter, simbolizando força e sabedoria. O facto de a árvore se encontrar envelhecida e danificada associa-se ao percurso de Eco no decorrer do mito.

⁴¹² Christian (1989: 117) e Prettejohn et al. (2008¹: 156) comparam-no ao que Waterhouse pintou em *Hylas and the Nymphs* (1896) no uso que Waterhouse dá à água como um importante elemento narrativo e composicional. Este estratagema de criar um lago é da autoria de Waterhouse como forma de criar um espelho para Narciso. Afasta-se do modelo de Caravaggio, o qual não se percebe se é um rio ou uma fonte pela ausência de limites.

insatisfeitos. Waterhouse usa a “clear spring, like silver”, na tradução de Riley (1851: 103), para alimentar este lago, o que é visível pela ligeira queda de água, ao lado do cotovelo esquerdo de Eco. Deste modo, o artista acentua a água parada e, como tal, o uso desta como espelho/reflexo para Narciso se encontrar. A divisória entre estes dois universos faz-se pelo próprio elemento da natureza que trará a justiça a Narciso. A obsessão de Waterhouse pelo elemento água é vista, por Wageman (2008: 57), como uma metáfora do perigo (como em *Hylas and the Nymphs*) mas também como um elemento impenetrável, mágico e mítico.

É possível acompanhar o percurso do riacho que origina a pequena queda de água pela luz⁴¹³, cujo reflexo se vê no meio dos juncos e dos íris amarelos, funcionando este como a ligação entre as duas partes que compõem a pintura: Narciso, à direita, e Eco, à esquerda. Além disso, a ausência de luz é, em ambos os textos, aplicada ao bosque⁴¹⁴, o que faria com que o riacho nunca aquecesse, fosse sempre fresco, e esse seria um dos motivos para Narciso se aproximar dele. Riley (1851: 103) reitera essa leitura quando escreve “There was grass around it [clear spring], which the neighbouring water nourished, and a wood, that suffered the stream to become warm with no ray of the sun”. Essa falta de luz é reforçada, no lado de Eco, pela presença de cogumelos.

O bosque prolonga-se no quadro e consiste numa típica floresta inglesa⁴¹⁵. O bosque vai sendo cada vez mais denso e menos definido, mas não deixa de ser uma paisagem visivelmente realista, quer pela luz solar difusa quer pela perspetiva profunda e convincente⁴¹⁶. As formas das montanhas e a coloração do céu apresentam semelhanças com obras anteriores, que é importante referir, como sejam *The Awakening of Adonis* (1899-1900)⁴¹⁷ ou *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900). Especificamente, a forma da montanha junto da cabeça de Eco parece-se com a que está no fundo de *Adonis* e a que surge no lado direito do quadro à que se encontra em *Nymphs finding the Head of Orpheus*⁴¹⁸. A

⁴¹³ O mesmo efeito e tonalidade de luz como divisória do espaço é usado, por exemplo, em *The Awakening of Adonis* (1899-1900).

⁴¹⁴ Segundo Hobson (1980: 119), tanto o rio como a paisagem do bosque são os mesmos de *Psyche Opening the Golden Box* (1903), que também é uma composição muito apreciada, como refere o autor (1989: 85), e data do mesmo ano de *Echo and Narcissus*. Acrescente-se, ainda, que o nicho de rochas em que Psique se encontra é o mesmo de *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900).

⁴¹⁵ Prettejohn et al. (2008¹: 156).

⁴¹⁶ Trippi (2002: 187).

⁴¹⁷ De facto, como bem refere Trippi (2002: 160), *Adonis* relaciona-se estreitamente no tema com *Echo*, mas a forma de o tratar é muito diferente, ainda que a crueldade dos episódios esteja ausente das duas pinturas. Há uma aproximação entre estas duas telas seja pelo tema, por elementos dos dois quadros ou pelo facto de os esboços feitos ocorrerem na mesma página num dos cadernos de Waterhouse (E.1111-1963), que apresenta esboços de telas que foram concretizadas de 1900 a 1907. Esta última informação levou Prettejohn et al. (2008¹: 224) a indicar que os dois quadros poderiam estar a ser desenvolvidos em simultâneo.

⁴¹⁸ Também a árvore e os juncos que se apresentam do lado direito do quadro são os mesmos do lado direito de *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), quer na composição do espaço quer na cor.

coloração do céu é realmente muito próxima da de *Adonis*. Esta circunstância reforça que o trabalho de pormenor de Waterhouse não esteve no cenário/fundo do quadro, mas nas figuras representadas⁴¹⁹, cujo cuidado é evidente na forma, no traço e na cor.

Como anotam Prettejohn et al. (2008¹: 156), a composição é uma das mais simples invenções do artista, já que temos acesso a toda a narrativa num só vislumbre, todavia, vamos vendo como o mito se desenrola à medida que refletimos sobre os pormenores e se vê, por exemplo, os narcisos em que o jovem se metamorfoseará no limite direito do quadro⁴²⁰. Hobson (1980: 119) mostra que esta divisão com base no lago permite acentuar o desamparo e o isolamento físico e psicológico de Eco⁴²¹, refletidos numa angustiante e dupla história de amores não correspondidos.

Aliás, os dois esboços abaixo (fig. 24; fig. 25) mostram que a composição da tela não sofreu particulares alterações. Na fig. 24 surgem mais árvores ao fundo do que na fig. 25, o braço direito de Narciso já tem a flexão que terá no quadro final e o percurso da água ainda não se acha integralmente decidido, mas a noção de fronteira que a água irá desempenhar na tela final já está presente. No segundo estudo (fig. 25), já está definida a posição de Eco dentro da árvore, o reflexo de Narciso é visível e o lago onde este verá a sua imagem já tem a sua forma delineada, sem ainda estar definido o estratagema da pequena queda de água. A árvore que marca a composição aparece em ambos os esboços.



Figura 24. Esboço da composição de *Echo and Narcissus* (E.1111-1963)⁴²²

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

⁴¹⁹ Trippi (2002: 187) considera que esta é uma das características presentes nas obras que Waterhouse produziu durante a década de 1900.

⁴²⁰ Prettejohn (2008: 33) realça que a presença da flor na tela é que marca a morte e a metamorfose deste jovem. Caso contrário, estaríamos a colocar uma hipótese, quando, neste caso, já sabemos o desfecho da personagem.

⁴²¹ Prettejohn et al. (2008¹: 156) referem que o mesmo acontecera em *The Favourites of the Emperor Honorius* (1883), onde não há contacto/comunicação entre os elementos que compõem a cena.

⁴²² Fotografia nossa, também disponível na página do *Victoria & Albert Museum*: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 22.02.2018).



Figura 25. Esboço da composição de *Echo and Narcissus* (E.1111-1963)⁴²³

Lápis sobre papel, 15,2 × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Na obra final, a figura de Eco⁴²⁴ surge sentada, verticalmente, no interior do tronco de um carvalho e num bloco de pedra, visível do seu lado esquerdo. A pose escolhida é pouco confortável para a ninfa, denunciando assim a complexidade do seu desejo insatisfeito⁴²⁵. Aparece agarrada à árvore como se essa fosse uma forma de evitar avançar para Narciso, o que seria denunciador dos sentimentos de amor que manteve, apesar da rejeição⁴²⁶. Segundo Riley (1851: 102), Eco “lies hid in the woods, and hides her blushing face with green leaves, and from that time lives in lonely caves”. É possível associar as “lonely caves” ao tronco cavernoso da árvore daquele bosque, onde Waterhouse colocou Eco sentada. Também fixa no carvalho surge, além de Eco, uma hera, que é associada pelos vitorianos ao amor verdadeiro e à grande amizade, em última análise, à fidelidade, uma das mais valorizadas qualidades vitorianas, como refere Kirkby (2011: 71), que se verifica neste relacionamento entre Eco e Narciso⁴²⁷. Nesse sentido, a hera só morre quando morre a árvore a que se agarrou: do mesmo modo Eco estará presente na morte/metamorfose de Narciso, manifestando a sua dor (*Met.* III, 494-95), o que acontece na tela de Waterhouse.

A posição dos pés juntos conduz a linha até aos joelhos por baixo do *chiton* cor de

⁴²³ Fotografia nossa. Também disponível na página do *Victoria & Albert Museum*: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultada a 22.02.2018). As anotações de Waterhouse, como investigou Buckle (2005), remetem para aqueles que terão sido os modelos para este quadro: “Beresford” serviria como modelo para Narciso e corresponde a Harris Beresford, que surge no censo de 1901, quando tinha 21 anos, como “Artist’s model”, morando em “19 St Olaf’s Road, Fulham”, morada que surge no esboço; “Miss Bantick” tem a sua morada em “Westville Road, Shepherds Bush”, que fica a uma rua de distância de Angelo Colarossi, modelo italiano cuja presença está em *The Favourites of the Emperor Honorius* (1883), o que sugere que talvez este tenha sido o intermediário junto de Miss Banting.

⁴²⁴ Apesar de Eco “desaparecer” no final do mito, Ovídio coloca-a no fim do episódio de Narciso, de quem Eco se compadece (*Met.* III, 494-95), mesmo zangada e ofendida. Riley (1851: 106) interpreta a lembrança como o tratamento que teve da parte do jovem: “Yet, when she saw these things, although angry, and mindful of his usage of her, she was grieved”.

⁴²⁵ Cf. Prettejohn et al. (2008¹: 156).

⁴²⁶ Riley (1851: 102): “but yet her love remains and increases from the mortification of her refusal”.

⁴²⁷ Seaton (1995: 180-81) acrescenta ainda os simbolismos da ternura recíproca e matrimónio.

rosa⁴²⁸, que mostra o seu peito esquerdo e metade do tronco explicitamente, e cuja cor contrasta com o vermelho que veste Narciso. Mais do que mostrar um peito, como é comum em vários quadros, o pintor expõe muito mais a ninfa.

O que se destaca na figura de Eco é a sua cabeça de perfil, a olhar para Narciso com um misto de preocupação e comiseração. Toda a expressão está concentrada no olhar da ninfa e na boca cerrada. O cabelo ruivo⁴²⁹ cria um contexto cromático, que contrasta com o negro de Narciso, e apresenta-se preso, encimado por uma anémona⁴³⁰, cujo vermelho sanguíneo se liga à veste de Narciso no outro lado da margem.



Figura 26. Estudo da figura de *Echo*⁴³¹

Giz negro em papel azul-cinza, 79,4 × 46 cm. Christie's©. Coleção particular.

No esquisso (fig. 26), Waterhouse já decidira que a ninfa surgiria, apesar das mãos e pés inacabados, com as pernas juntas, agarrada à árvore e a olhar ansiosamente para Narciso. As diferenças residem no cabelo solto e no facto de o esboço ter sido feito com a modelo nua. Como refere a nota que acompanhou este lote⁴³², a representação nua da modelo era

⁴²⁸ Esta cor transita da *Vénus de The Awakening of Adonis* (1899-1900), excluindo a faixa vermelha que rodeia e cria formas na deusa.

⁴²⁹ A paixão pelo ruivo advém principalmente dos Pré-rafaelitas, em particular de Dante Gabriel Rossetti e de toda a sua relação com Elizabeth Siddal, cuja cabeleira ruiva estará presente em obras tão importantes como *Ophelia* (1851-52) de Millais, *Ecce Ancilla Domini* (1850) ou em *Beata Beatrix* (1863) de Rossetti. Waterhouse já apresentava até 1903 algumas obras em que o mesmo é evidente, nomeadamente *The Lady of Shalott* (1888), *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *A Mermaid* (1901). Esta presença continuará profícua.

⁴³⁰ A mesma noção está presente na efemeridade das anémonas em *The Awakening of Adonis* (1899-1900), cujo objetivo simbólico é o mesmo, sendo muito recorrente na obra de Waterhouse, destacando-se nomeadamente, nas temáticas clássicas, *Flora and the Zephyrs* (1897) e *Ariadne* (1898).

⁴³¹ Este esboço constituiu o lote 104 do leilão da Christie's, ocorrido em Londres, a 13 de julho de 2016, tendo sido vendido por 98,500 libras esterlinas (cerca de 112 mil euros) a uma coleção particular. Tem, no canto inferior esquerdo, a indicação "Echo & Narcissus". Imagem capturada a 22.02.2018, na página do leilão (https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6012041).

⁴³² Disponível em https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6012041 (consultada a 22.02.2018).

comum em outros artistas da época, como Burne-Jones, porque permitia entender o movimento e as tensões que o corpo oferecia na pose, antes de adicionar a roupa. Acrescente-se, ainda, que este esboço foi feito em tamanho real do quadro, o que não era muito comum em Waterhouse, que preferia os seus cadernos de esboços, o que prova a importância do trabalho prévio desenvolvido para *Echo and Narcissus* e a intenção de sucesso na realização da figura de Eco. Na verdade, essa preocupação é reforçada pelo estudo a óleo que o pintor fez do busto de Eco (fig. 27), dando especial destaque a aspetos da cabeça, como sejam o olhar, a boca, o pescoço agora mais livre pelo cabelo apanhado ou às maçãs rosadas do rosto, aqui bem mais destacadas. Um outro aspeto que diferencia este estudo da tela final é a expressão de Eco, que aqui surge mais calma e menos ansiosa e atormentada do que na tela final.



Figura 27. Estudo do busto de *Echo* (c. 1903)⁴³³

Óleo sobre tela, 40,7 × 33 cm. Coleção particular.

A composição do quadro coloca a figura horizontal de Narciso na relação com a verticalidade de Eco. A posição prostrada e mais contraída de Narciso dá-nos uma visão clara de todo o seu corpo magro e do reflexo da sua cabeça, ombros e mãos no lago. Mesmo assim, a área que Narciso ocupa no quadro é muito superior à de Eco, tendo um espaço maior por causa da margem em que se encontra.

A identificação do jovem com Narciso é acessível pela principal característica do mito – olhar para o seu próprio reflexo –, mas também por andar à caça: a aljava do lado esquerdo e uma parte visível do arco à direita da figura. O chapéu sugere o calor que o leva a abeirar-se da fonte e a deitar-se na erva, que a circundava. Deste modo, Waterhouse mimetiza de

⁴³³ Imagem capturada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waterhouse_echo_study.jpg (consultada a 22.02.2018).

forma muito próxima aquilo que, correspondendo aos versos 413-14, Riley (1851: 103-04) traduziu por: “Here [wood] the youth, fatigued both with the labour of hunting and the heat, lay down, attracted by the appearance of the spot, and the spring” e, mais adiante (vv. 438-39), “but, lying along upon the overshadowed grass, he gazes upon the fallacious image with unsatiated eyes”.

O facto de Narciso se apresentar seminu remete o leitor conhecedor do texto latino para a segunda parte do mito, quando o jovem se começa a despir e a arrancar as roupas, porque tomou consciência do que se passa. Contudo, o pintor apresenta Narciso ainda sem o desespero desse momento, o que nos leva a crer que a opção artística de Waterhouse passou pelo contacto com a fonte literária por causa do calor referido no excerto.

Portanto, aquilo que o artista britânico nos dá a conhecer é um Narciso que acabou de se apaixonar por si mesmo, estando nesse enlevo que é descrito por Ovídio nos versos 420-23 e que Riley (1851: 104) traduz assim:

Lying on the ground, he gazes on his eyes *like* two stars, and fingers worthy of Bacchus, and hair worthy of Apollo, and his youthful cheeks and ivory neck, and the comeliness of his mouth, and his blushing complexion mingled with the whiteness of snow.

Apesar de a aproximação entre *pictura* e *poesis* dever ser sempre feita com cautela, a tela de Waterhouse é muito próxima deste excerto, se pensarmos no conceito de *mimesis*. Narciso surge prostrado no chão, na erva próxima do lago, perplexo, com os olhos estelares, que só são efetivamente perceptíveis no reflexo, o que faz com que a relação de Narciso com o espectador se faça por meio desse reflexo. Os dedos dignos de Baco ou o cabelo de Apolo têm realização tanto na figura de Narciso que se contempla como na que é contemplada, ainda que a primeira seja mais forte pela definição que a pintura em si lhe confere, mas também pelo facto de o espectador poder ver Narciso com a cabeça cingida como Apolo, o que assenta na tradução feita por Riley (1851: 104). Nesse sentido, Waterhouse adiciona à cabeça do jovem o loureiro, que já remete para essa eternidade, e que surgirá mais explícito e desenvolvido cinco anos depois, em 1908, em *Apollo and Daphne*.

A referência feita às faces e à boca de Narciso coexiste nos dois “Narcisos”: no primeiro, temos um rosto corado, que mantém a tonalidade da veste de Narciso e acentua a paixão nascente; e uma boca cuja perceção é muito limitada na representação, ainda que se note que é rosada. Por sua vez, observando o reflexo, vemos que as rosadas faces de Narciso desapareceram e a boca, embora definida, não tem em si a rubescência esperada. Deste modo, Waterhouse acaba por distinguir, entre Narciso e o seu reflexo, quem tem em si a paixão. Para esta interpretação, contribuiu o facto de a presença do traje vermelho no reflexo ser quase nula

em presença e tom de cor, quando comparada com Narciso apaixonado e fora de água.

Waterhouse não nos dá a ver, pela posição escolhida, o pescoço de marfim de Narciso. O corpo, que conjuga em si a “blushing complexion” e a “whiteness of snow”, não é evidente na cor branca do marfim. Todavia, o pintor optou por acentuar essa característica pela incidência da luz sobre o ombro esquerdo de Narciso, o que também se verifica no seu reflexo⁴³⁴. Por outro lado, se a fonte/lago em que Narciso se encontra era muito fresca pela ausência de luz, como já se referiu, Waterhouse contraria esta indicação do texto ao fazer incidir a luz da direita para a esquerda em Eco e Narciso.

Note-se que as indicações de movimento ocorrem por meio da água que cai neste pequeno lago espelhado, pela cabeça virada de Eco, pelas mãos de Narciso e por uma flor que está a cair na água. A mão esquerda mantém Narciso apoiado nas suas vestes e na rocha da beira, enquanto a mão direita concede movimento ao quadro: Narciso direciona o braço para o outro que ali se encontra, ou seja, há um gesto da intenção de tocar o outro, interrompido pela representação na tela. Deste modo, o momento da tela remete-nos para o clímax do mito e simultaneamente reforça esse desejo erótico inacessível. O último aspeto que indica movimento é a pequena flor amarela que se encontra a cair a meio do quadro, cujo reflexo é igualmente visível no lago⁴³⁵. Este pormenor, em movimento, cria uma paragem no próprio quadro ao posicionar o espectador em relação à contemplação de Narciso, ao cuidado que Eco manifesta, ao processo de queda da flor como contínuo em que Narciso inicia a sua decadência também.

Relativamente às flores existentes no quadro, além da já referida, encontramos o resultado da metamorfose do jovem, os narcisos com um centro de açafrão e rodeados de pétalas brancas, como descritos por Ovídio (*Met.* III, 509-10), no limite direito do quadro. O pintor representou apenas dois em diferentes circunstâncias de existência: um erguido e, assim, “vivo”, e outro quebrado, ou exageradamente voltado sobre si mesmo, característica que é atribuída à flor, como sinónimo de amor próprio do mito, que se autodestrói. Riley (1851: 106), por sua vez, enfatiza na sua tradução a cor amarela da flor: “Instead of his body, they found a yellow flower, with white leaves encompassing it in the middle”⁴³⁶.

⁴³⁴ O mesmo acontece com Eco, cujo colo é mais branco e claro do que o ombro de Narciso. Assim, Waterhouse poderá acentuar a progressiva mutação da ninfa em pedra.

⁴³⁵ Esta representação já havia sido feita em *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), tal como as folhas das flores de lótus, que preenchem o espaço do lago no reflexo de Narciso.

⁴³⁶ De facto, o termo mais comum em inglês para narciso é “daffodil” e as suas representações mostram flores inteiramente amarelas, sem as pétalas brancas dos narcisos mais conhecidos. Kirkby (2011: 37-38) anota que a flor se associa a novos começos, pois surge no fim do inverno e no início da primavera, atingindo o seu auge na páscoa (ressurreição). Simultaneamente, a flor simboliza a partida breve da vida – o que acontece com o mito de Narciso e com o de Adónis –, estando relacionada com o mundo dos infernos, devendo a palavra em

Este destaque da cor amarela, referida por Riley e certamente frequente naquilo que Waterhouse viu em jardins e floristas ingleses, influenciará o artista na seleção dos íris de água amarelos⁴³⁷ para ladear a margem de Eco. De acordo com Kirkby (2011: 37-38), é uma flor muito frequente no Reino Unido, cultivada desde o séc. XV, comum em zonas húmidas, como riachos. Simbolizam o envio de uma mensagem⁴³⁸, tal como a deusa Íris era a mensageira dos deuses, e foram muito frequentes durante o período vitoriano em azulejos decorativos. Waterhouse opta por representar três íris no meio dos juncos⁴³⁹ da margem junto a Eco, dispostos de forma bastante equilibrada e descendente.

Waterhouse constrói a sua tela com base em contrastes importantes, tais como a verticalidade de Eco versus a horizontalidade de Narciso, reflexo da autonomia/submissão das figuras face à situação representada; o olhar de Eco para Narciso e deste para si próprio, sinónimo da relação amorosa estabelecida e não correspondida entre a ninfa e o jovem e deste com o seu reflexo; o rosa moderado de Eco contra o vermelho de Narciso, o amor de Eco opõe-se à paixão inflamada de Narciso. Como sintetizou Wageman (2008: 57), os temas principais desta obra são a sedução, a vaidade, a reflexão, a morte e a transformação.

5.3. Percurso de um quadro

De grande dimensão (109 cm por 189 cm), assinado e datado no canto inferior direito (*J. W. Waterhouse 1903*), esta obra foi exposta em 1903, na RAA, com o lote 16, e, mais tarde, na *Liverpool Autumn Exhibition*, tendo sido então adquirida pela *Walker Art Gallery*, para a sua coleção permanente, onde se encontra hoje em dia.

Trippi (2002: 169) lembra que, à época, havia uma insistência para que os artistas de Londres expusessem em Liverpool. Waterhouse fez isso ao longo dos anos com a intenção de promoção da sua obra, contudo, só foi adquirida esta tela e por um preço muito inferior ao que estava à venda na RAA: foi comprada por 800 libras, apesar de estar marcada com £1300⁴⁴⁰. Contudo, o interesse do pintor pode ter sido em estar representado em Liverpool. Existem registos na *Walker Art Gallery* de correspondência entre o conselho administrativo e Waterhouse tratando da compra, da visita do diretor da galeria, em dezembro de 1903, a fim de concluir a transação, que incluía, invulgarmente para a época como refere Hobson

si derivar etimologicamente do latim medieval *affodilus* e *asphodelos*, em grego, o asfódelo, flor que crescia nos prados do mundo inferior.

⁴³⁷ Estas flores também são conhecidas por flores-de-lis, muito recorrentes em brasões relativos à família real francesa e, normalmente, em cor roxa.

⁴³⁸ Seaton (1995: 180-81).

⁴³⁹ O facto de aparecerem no lado de Narciso cria uma ligação entre as duas margens, ou seja, aquilo que a água separa, a natureza une.

⁴⁴⁰ Charles W. Sharpe, *The Sport of Civic Life, or, Art and The municipality* (1909: 10), *apud* Trippi (2002: 169).

(1980: 120), os direitos de *copyright*⁴⁴¹.

Em vida de Waterhouse, *Echo and Narcissus* esteve exposto, em 1907, no *Royal Glasgow Institute of the Fine of Arts* e na exposição *Contemporary British Artist*, na *Laing Art Gallery*, em Newcastle. A *Walker Art Gallery*⁴⁴² comprou os direitos de autor e o quadro passa a ser muito reproduzido como ilustração de amor não correspondido em várias revistas, enciclopédias, postais, calendários e publicações educativas, totalizando, entre 1904 e 1937, 31 reproduções autorizadas. Esse interesse sofreu com as guerras mundiais, mesmo assim, em 1974, foi autorizada a reprodução a cores de *Echo and Narcissus* e *Hylas and the Nymphs* pela *Athena Reproductions*⁴⁴³.

A receção da tela foi muito boa na imprensa da época, ao ponto de a revista *The Studio* a ter incluído nos “really fine achievements”⁴⁴⁴ da exposição de 1903, considerando que “Mr Waterhouse, indeed, has not often before touched so high a level, admirable artist as he always is”⁴⁴⁵. Também *The Art Journal* a considerou “one of the best examples of imaginative art which can be found in the Academy”⁴⁴⁶. Tais críticas mostram como o prestígio e a qualidade da obra do académico ainda se mantinham em alta, para os quais contribuiu obviamente esta tela. Contudo, em 1909, quando Waterhouse estava a pintar a apanha de flores e Psique, *Echo and Narcissus* é usado como forma de o criticar, quando o crítico da *Athenaeum* (1900: 600)⁴⁴⁷ afirma que o pintor “was overtaken with the Ruskinian idea of truth to nature”.

Na atualidade, é unânime considerar este quadro como um dos mais importantes, expressivos, emblemáticos e conhecidos deste pintor ou, como sintetizou Trippi (2002: 160), “*Echo and Narcissus* must be counted among Waterhouse’s most beautiful and affecting pictures”.

Hobson (1980: 119) considera que Waterhouse, nesta altura, ainda se mostra capaz de mergulhar no coração do mito grego e apresentá-lo com vivacidade ao espectador. Tal é perceptível pela opção feita de representar Eco a par de Narciso, o que mostra não só o conhecimento do mito que o pintor tinha, mas também a preocupação de o divulgar.

Todavia, Hobson (1980: 119) questiona a originalidade de Waterhouse em representar

⁴⁴¹ Relativamente à relação entre preço e direitos de reprodução, Hobson (1980: 120) cita Frank Rutter, que, em 1909, analisa as aquisições feitas em Liverpool no primeiro de uma série de ensaios para *The Sport of Civic Life or Art and the Municipality*, no qual se pode ler, sobre *Echo and Narcissus*, “Few indeed... are at all proportionate to the artistic value of the works secured”.

⁴⁴² Cf. Hobson (1980: 89; 188).

⁴⁴³ Cf. Hobson (1980: 120).

⁴⁴⁴ *Apud* Hobson (1980: 120/122).

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ *Apud* Hobson (1989: 859).

⁴⁴⁷ *Apud* Trippi (2002: 187).

os dois intervenientes simultaneamente na mesma tela, comparando-a com a obra (fig. 28) com o mesmo título de Solomon J. Solomon (1860-1927), que permitiu que este pintor conseguisse ser eleito *Associate of Royal Academy*. A tela foi exposta em 1895, no mesmo ano em que Waterhouse é considerado “full Academician” com *St. Cecilia* (1895). Assim, Waterhouse vira quase de certeza o quadro no qual as duas personagens surgem muito próximas: Eco está completamente focada em Narciso, mas é desprezada por ele, que contempla o seu reflexo, não visível no quadro. Baldry (1896: 2) considera que Solomon, nessa obra, fora mais longe do que nunca na expressão do sentimento e da emoção, ao apresentar um objeto dramático no qual a combinação efetiva de diferentes nuances de sentimentos das personagens indicia tenuemente a situação trágica de ambos. Assim, a composição que Waterhouse faz na sua obra pode ter sido uma reação consciente à interpretação do jovem pintor, como defende Hobson (1980: 120). Por isso, separou física e naturalmente os amantes por meio do lago, mostrando explicitamente o reflexo de Narciso, que acalma o desespero da ninfa e incidindo em íris amarelos em vez dos roxos de Solomon. Waterhouse apresenta a efetiva metamorfose de Narciso nas flores que representou.



Figura 28. *Echo and Narcissus* (1895) de Solomon J. Solomon⁴⁴⁸

Óleo sobre tela. The Omsk Mikhail A. Vrubel Museum of Fine Arts©, Rússia.

Riley (1851: 107), na sua “Explanation” da fábula, interpreta a tentativa frustrada de abraço de Narciso como uma forma de advertir contra “many of those pleasures which

⁴⁴⁸ Capturado <http://www.admomsk.ru/web/en/sightseeing/museums/fine-arts-museum-european-art>, a 22.02.2018.

mankind so eagerly pursue”. Nesse sentido, a opção de Waterhouse por este mito estaria relacionada com a preferência vitoriana das relações pessoais discretas e socialmente aceites, pautadas por uma regra de contenção e rigor, que a tela exemplifica pela separação do homem e da mulher.

Por sua vez, Prettejohn et al. (2008¹: 156) olham para a tela como uma representação da própria representação, isto é, o reflexo de Narciso pode servir como metáfora para a poderosa atração das imagens miméticas. Nesta linha de leitura, a construção do quadro de Waterhouse exemplificaria uma relação de atração por si mesmo representada pela figura de Narciso, alegoria da atração não correspondida, ou seja, a existência da atração não correspondida seria a base de descodificação desta tela.

Prettejohn (2008: 32) e Trippi (2002: 198) evocam Sketchley (1909: 21-23) e indicam que os assuntos mitológicos da obra de Waterhouse obedecem à ordem enunciada no *De Raptu Proserpinae* de Claudiano. A tapeçaria feita pela deusa, no livro I, organiza-se tendo por base a água⁴⁴⁹, seguindo-se a terra e finalmente as flores humanas, que Vénus, Diana, Atena e Prosérpina estão a colher, quando a filha de Ceres é raptada pelo tio, Plutão. Tal percurso refletir-se-ia na obra de Waterhouse da seguinte forma: começa, na água, em *Ulysses and the Sirens* (1891), avança para *Hylas and the Nymphs* (1896), já em terra, e conclui-se em *Echo and Narcissus* (1903). Prettejohn et al. (2008¹: 156) acrescentam, também, que o vale coberto de flores da história de Prosérpina, em Claudiano, designadamente narcisos, seria o caminho para os mundos inferiores e que esta flor era querida ao mito de Prosérpina, nomeadamente pelos asfódelos, correspondentes aos narcisos. Esse vale florido surge em *Windflowers* (1902)⁴⁵⁰ e aparecem em outras obras de Waterhouse, igualmente com títulos clássicos, como *Boreas* (1903) ou *Narcissus* (1912).

Note-se, por fim, que a obra de Claudiano tem por base as *Metamorphoses* de Ovídio e *De Raptu Proserpinae* ainda não estaria traduzido no tempo de vida de Waterhouse, o que, como fundamenta Trippi (2002: 198), levaria a que Waterhouse e Sketchley o tivessem lido em latim.

Contudo, as conclusões, advindas de Sketchley, são refutáveis. Por um lado, Waterhouse não precisava de ter lido Claudiano para relacionar o mito de Narciso com Prosérpina, porque essas referências surgem na “Explanation” da tradução de Riley (1851: 106-107), onde evoca a versão de Pausânias do mito de Narciso e da relação deste com a

⁴⁴⁹ A água é indubitavelmente um elemento indispensável neste mito, pois é por meio dela que Narciso se conhece e, neste quadro em particular, funciona quer como espelho quer como divisão entre as duas personagens mitológicas.

⁴⁵⁰ Tal como *Echo and Narcissus*, foi exposto na RAA em 1903.

perda da irmã do jovem Narciso. Riley justifica que Pausânias definia a metamorfose relatada por Ovídio como ficção e considerava que um escritor de hinos pré-homérico, Panfos⁴⁵¹, já teria indicado que, aquando do rapto de Prosérpina, “long before the time of Narcissus, gathered that flower in the fields of Enna [Hena]; and that the same flower was sacred to her”. Além disso, essa associação surge ainda referida por Riley pelo facto de os narcisos nascerem ao pé de sepulturas e jazigos, sendo usados pelas pessoas quando faziam sacrifícios às Fúrias ou Euménides.

Por outro lado, as referências feitas no texto de Claudiano são demasiado breves para justificarem que esta obra tenha sido a referência para a construção desta tela de Waterhouse, já que se lê que as deusas (Vénus, Diana, Atena e Prosérpina) estavam a colher flores no campo e Claudiano faz referências à anémoma, ao jacinto e ao narciso, colocando em paralelismo estes dois. É Vénus quem põe em prática o esquema de Júpiter para que Prosérpina seja raptada por Plutão. Assim, Vénus incita as deusas e náiades a colher flores (II, 119-122) e começa pelo símbolo da sua dor: uma anémoma, relacionada com Adónis. As deusas e as náiades respondem a esse incentivo e colhem lírios (II, 128), violetas (II, 129), manjerona (II, 129), rosas (II, 130) e flores de alfeneiro (II, 130). É então introduzida a referência a Jacinto, que será comparado com Narciso (II, 131-136)⁴⁵²:

*te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,
Narcissumque metunt, nunc incluta germina ueris,
praestantes olim pueros : tu natus Amyclis,
hunc Helicon genuit; te disci perculit error,
hunc fontis decepit amor ; te fronte retusa
Delius, hunc fracta Cephisos harundine luget.*

Também a ti colhem, ó Jacinto, que te afliges com chorosas figuras, e colhem o Narciso, agora ilustres filhos da Primavera, outrora jovens adoráveis. Tu de Amiclas nascido, este pelo Hélicon gerado. A ti derrubou-te o vaguear errante do disco, a este iludiu-o o amor da fonte. Por ti chora Délio, com o espírito embotado, por este Cefiso com a sua cana quebrada.

Como se pode ler, as menções são demasiado breves em relação ao desenvolvimento e fim da figura de Narciso para servirem como origem da obra em questão. Note-se que alguns dos mitos (Vénus e Adónis, Narciso, Apolo e Dafne, Orfeu mas sem Eurídice) presentes na obra de Claudiano estão também nas pinturas de Waterhouse, mas essas alusões não são suficientes para garantir que esta tenha sido a obra de base para o trabalho destes temas. Além disso, existem outros mitos (Ariadne, Circe, Flora e os Zéfiros, Fílis e

⁴⁵¹ O facto de Riley conhecer esta referência mostra o seu conhecimento pessoal ou então o acesso a material bibliográfico que o explique. Assim, o *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, que só adquire este título em 1849, foi editado por William Smith e começou a ser publicado em 1844, em Londres, surge como uma muito boa hipótese.

⁴⁵² Claudiano (1991: 68-69).

Demofonte) cuja base terá sido certamente as obras de Ovídio: *Metamorphoses* e *Fasti*.

Por fim, Claudiano não retrata o acordo feito entre Ceres e Júpiter quanto à presença de Prosérpina na terra, momento que é recriado por Lord Leighton, em 1891, no seu *The Return of Persephone* (óleo sobre tela; 203 x 152 cm; *Leeds Art Gallery*), que esteve exposto na *Royal Academy of Arts* e que Waterhouse certamente conhecia por Leighton ter sido seu professor, presidente da RAA durante o seu período de vida, e porque expôs, em 1891, *Ulysses and the Sirens*. Assim, apesar de Leighton ser um classicista extraordinário, a fonte que escolheu para representar o mito não foi Claudiano, até porque se refere à deusa com o nome grego e não pelo latino, o que nos leva a crer que o discípulo imitaria o mestre recorrendo a obras mais emblemáticas da cultura clássica do que Claudiano.

Sintetizando, Waterhouse não precisaria de ter lido Claudiano para conhecer a relação de Narciso com Prosérpina e é muito pouco provável que tenha sido o excerto de *De Raptu Proserpinae* o fundamento da maioria dos quadros de temática mitológica do pintor. Assim, pode depreender-se que a leitura de Waterhouse terá partido da tradução de Riley (1851).

É ainda justo inferir que, pelo contágio de técnica, cor, esboços e temas que existem entre *Echo and Narcissus* e outros quadros do pintor, como *The Awakening of Adonis* (1899-1900) ou *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), Waterhouse tenha contactado com os mesmos textos para produzir estas obras. Deste modo, as *Metamorphoses* seriam esse texto.

Estas relações de contacto, que Prettejohn et al. (2008¹: 156) evidenciaram na composição de *Echo and Narcissus*, reúnem muitas das preocupações especiais da Waterhouse nesta fase da sua carreira. Por exemplo, a nível de cenário, os rochedos que servem de base a *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900) já haviam aparecido em *Pandora* (1896), têm aproximações com *The Siren* (c. 1900), são retratados de forma adaptada em *Echo and Narcissus* (1903) e surgem exatamente iguais em *Psyche Opening the Golden Box* (1903) ou *Lamia* (1909).

O bosque é um dos temas mais recorrentes na sua pintura, destacando-se *Circe Invidiosa* (1892), *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *Pandora* (1896), *The Awakening of Adonis* (1899-1900), *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), *Echo and Narcissus* (1903), *Psyche Opening the Golden Box* (1903), *Lamia* (1905), *Jason and Medea* (1907), *Lamia* (1909), *The Charmer* (1911), ou *'Listening to my Sweet Pipes'* (1911).

O lago ou o curso de água, que auxilia na criação de uma estrutura de cenário e organização do espaço, surge, por exemplo, em *The Lady of Shalott* (1888), *A Naiad* (1893), *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *Ophelia* (1894), *Pandora* (1896), *Hylas and the Nymphs*

(1896), *Flora and the Zephyrs* (1897), *The Awakening of Adonis* (1899-1900), *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), *Lady Clare* (1900), *Echo and Narcissus* (1903), *Psyche Opening the Golden Box* (1903), *Apolo and Daphne* (1908), *Lamia* (1909), *The Charmer* (1911), *'Listening to my Sweet Pipes'* (1911), *'I am Half Sick of Shadows', said the Lady of Shalott* (1915).

O prado aberto, cheio de flores, tem a sua presença, e.g., em *La Belle Dame Sans Merci* (1893), *Flora and the Zephyrs* (1897), *Windflowers* (1902), *Boreas* (1903), *'Gather Ye Rosebuds While Ye May'* (1909), *'Listening to my Sweet Pipes'* (1911), *Narcissus* (1912), no qual uma mulher apanha narcisos do campo, ou *A Song of Springtime* (1913).

Concluimos, portanto, que houve elementos paisagísticos a que Waterhouse foi fiel ao longo de toda a sua vida. Esta recorrência poderá sugerir uma produção de obra repetitiva, no entanto, é importante salientar que estes são aspetos de paisagem/fundo/cenário e não os assuntos principais das telas, cujo destaque e divulgação advieram de diferentes circunstâncias. Mesmo assim, isso não conduziu à imortalidade o nome de Waterhouse, pois as guerras interpuseram-se. Por exemplo, a falta de reconhecimento público do artista, depois da Segunda Guerra Mundial, nota-se, como sublinha Trippi (2002: 232), pelo facto de o curador da *Walker Art Gallery*, em Liverpool, pedir informações biográficas do artista a um colega e discípulo de Waterhouse, Herbert Draper.

6. *Jason and Medea* (1907)



Figura 29. *Jason and Medea* (1908)

Óleo sobre tela, 134 cm x 107 cm

Coleção de Rob Dickins, Christie's©.

Capturado a 05.02.2016, in https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Jason_and_Medea_-_John_William_Waterhouse.jpg

Com especial representação nas artes, a figura de Medeia surgiu durante séculos como uma consequência do extremo do amor e da vingança.

A presença de Medeia dá-se em cinco episódios em épocas diferentes da antiguidade e em diferentes espaços, três dos quais envolvem Jasão⁴⁵³: o primeiro na Cólquida, a que Jasão se dirige para trazer o velo de ouro, ajudado por Medeia, que tem de matar o seu irmão Absirto para conseguirem fugir; o segundo, em Iolcos, na Tessália, aonde juntamente com Jasão leva o velo de ouro a Pélias, que culminará na morte deste, e de onde serão expulsos por Acasto; o terceiro situa-se em Corinto, relacionado com a fome, o culto a Hera, onde Jasão desposará Glauce e Medeia tratará da morte do novo sogro de Jasão, Creonte, e que resultará na morte dos filhos de Medeia e Jasão; o quarto situa-se em Atenas, onde Medeia casa com Egeu, envia Teseu na demanda de enfrentar o touro de Maratona; na última sequência, Medeia regressa à Cólquida, restituiu o trono a seu pai Eetes e ajuda-o na conquista de regiões que já não pertenciam à Cólquida.

O excerto das *Metamorphoses*, que a seguir se analisa, encaixa-se no primeiro episódio, no início do encanto de Medeia por Jasão.

6.1. *Metamorphoses*, VII, 1-158

O livro VII de *Metamorphoses* de Ovídio começa com a indicação de que os argonautas tinham visitado o adivinho trácio, Fineu, condenado a uma velhice nas trevas, e haviam afugentado as harpias. Ficamos, então, a saber que, depois de *multa [...] perpessi* (v. 5), sobem as águas rápidas do Fásis, *claro sub Iasone* (v. 5). A chegada destes aventureiros leva-os à presença do rei da Cólquida, Eetes, pai de Medeia, a fim de requererem *Phrixeaque uellera* (v. 7). Naturalmente que, para que isso aconteça, os argonautas têm de realizar ingentes trabalhos.

As intenções dos argonautas, designadamente Jasão, e a situação da filha de Eetes, Medeia, ocorrem de forma simultânea, o que é feito com recurso ao advérbio *interea* (v. 9). Deste modo, sabemos que Medeia se apaixona por Jasão quando o vê e nela existem *uvalidos ignes* (v. 9), que a princesa procura combater. São, assim, colocados em oposição o *furor* e a *ratio* (Cf. v. 11), particularmente porque a segunda não consegue vencer o primeiro. Inicia-se, de seguida, o discurso direto de Medeia durante 62 versos.

No decorrer deste monólogo (do verso 11 ao 73), Medeia questiona os seus sentimentos e as suas incertezas e procura uma causa para toda a situação que vive. Ovídio aplica à poesia

⁴⁵³ Cf. Mimoso-Ruiz (2003: 1008-09).

épica as estratégias de uma *suasoria* e apresenta Medeia cheia de dúvidas, dividida entre o que quer e o que adivinha que acontecerá, enunciando argumentos a favor e contra a ajuda a dar a Jasão. Por isso, abundam as interrogações retóricas (catorze⁴⁵⁴), que ocupam mais de um terço dos versos (cerca de vinte e um versos), e os momentos de emoção presentes nas exclamações. Tanto as interrogações retóricas como as exclamações são pautadas por contradições constantes que revelam os dilemas da jovem princesa da Cólquida.

Medeia dirige-se a si mesma no v. 11 e indica que é *frustra* que tenta resistir àquilo que é uma decisão divina do Amor. Neste pressuposto, questiona as decisões do pai, que caracteriza de *dura nimis* (v. 15), e tenta compreender o porquê de temer pela vida de alguém que vira há pouco pela primeira vez. A resposta de Medeia, que se autodescreve como *infelix* (v. 18), tenta colocar a razão à frente da sua loucura amorosa, o que é apresentado como hipótese: *si potes* (v. 18). Se isso fosse realmente possível, Medeia ficaria *sanior* (v. 18). Essa oposição entre razão e desejo mantém-se nos versos seguintes, levando a que Medeia esteja consciente do que é melhor, mas siga o que é pior.

O duelo interior continua e a *regia uirgo* (v. 21) questiona por que razão busca um homem estrangeiro e deseja que o casamento não seja na sua pátria com um conterrâneo. A continuação da vida de Jasão é atribuída por Medeia aos deuses, mas o seu desejo é que ele viva e justifica essa ação por piedade e não só por amor, por isso se interroga sobre o que Jasão terá feito para receber tais trabalhos. A fim de mostrar esta injustiça, Medeia enumera as características de Jasão: por um lado, *genus* (v. 27) e *uirtus*; por outro, a juventude e a beleza do rosto, que a encantara, mas que perecerá, se ela não o ajudar. O uso do polissíndeto serve para que Medeia valorize as características que (já) ama em Jasão.

Medeia sintetiza os três desafios que o argonauta terá de enfrentar – *taurorum adflabitur ore* (v. 29), *seges* (cf. v. 31) de inimigos nascidos da terra e *avidus draco* (Cf. v. 31) – e reconhece-se *de tigride natam* (v. 32) ou então dona de um coração frio e empedernido, se não o ajudar. A este autoconvencimento de que, se não o ajudar, não presta, sucedem-se interrogações, relativas à sua possível impassibilidade e à consequente morte de Jasão. Aliás, Medeia questiona mesmo se não deveria espicaçar contra ele os três elementos que referira. Novamente, Medeia entrega o destino de Jasão aos deuses, contudo, decide agir e não suplicar.

⁴⁵⁴ Riley (1851: 223) apresenta dezasseis. Opta por dividir duas interrogações mais extensas em quatro mais pequenas, a fim de enfatizar alguns detalhes e agilizar a respetiva leitura. A primeira interrogação (“Why do I not as well behold him perish?”) mostra a tentativa de Medeia perceber porque não quer que Jasão pereça. A segunda (“Shall I then betray the kingdom of my father?”) alerta Medeia para a traição que vai cometer contra o rei e seu pai, Eetes.

Em consequência deste princípio de ação, Medeia expressa uma extensa interrogação na qual pondera se deverá trair o próprio pai, ao salvar um recém-chegado, que depois a abandone e seja *uirque alterius* (v. 41), sendo ela castigada, o que de certa forma profetiza o que acontecerá. É curioso notar que Medeia deseja a morte do *ingratus* (v. 43), se esta possibilidade de abandono e de ser trocada por outra mulher se verificar. Mesmo assim, imediatamente a seguir, recusa essa possibilidade de traição ou esquecimento do seu mérito por parte do argonauta e fundamenta essa certeza numa série de atributos que lhe reconhece – *uultus* (v. 43), *nobilitas animo* (v. 44), *gratia formae* (v. 44) – e na promessa que Jasão lhe fará de casamento e de a levar daquela ilha para fora.

Todavia, Medeia recorre a nova interrogativa quando percebe que terá de abandonar a irmã Calcíope⁴⁵⁵, o irmão Absirto e o pai, os deuses e a pátria. A resposta que dá a si mesma, reforçada pela iteração de *nempe* (v. 53), refuta a questão: o pai é cruel, a sua terra é bárbara⁴⁵⁶, o irmão é uma criança, os *uota* (v. 54) da irmã estão com ela e o *maximus deus* (v. 55) está dentro dela. Logo, o que fica é pouco, mas o que alcançará será⁴⁵⁷: a glória de salvar aqueus, conhecer uma pátria melhor do que a sua, *cultusque artesque locorum* (v. 58) e, finalmente, a maior recompensa de todas, Jasão. Ao alcançar estas coisas, Medeia considerar-se-á feliz e cara aos deuses e, por isso, a sua cabeça tocará os astros. Mesmo ao questionar-se sobre os possíveis problemas da viagem, nos quais inclui Caríbdis e Cila, nenhum deles se revela importante se Medeia navegar abraçada ao seu amor, *gremio in Iasonis* (v. 66), pois nada receia junto dele e, receando, é apenas pelo seu *coniux* (cf. v. 68).

Surge então, nos vv. 69-71, a última pergunta retórica que Medeia usa para mostrar o desejo de matrimônio e encobrir a sua culpa com *speciosa nomina* (v. 70). Contudo, contraria-se ao denominar como *nefas* e *crimen* (v. 71) aquilo que se propõe fazer. Tais definições assomam associadas aos valores *rectum pietasque pudorque* e levam Cupido a dar-se como vencido, depois desta luta interior. Nesta primeira batalha, Medeia venceu o impulso mais desonroso.

Contudo, o encontro físico (vv. 74-99) que se dá com o argonauta muda a decisão de Medeia, que se dispõe a ajudar Jasão, vencida pela paixão. A princesa da Cólquida ia *ad antiquas Hecates Perseidos aras* (v. 74)⁴⁵⁸, que ficavam num sombrio arvoredo de um bosque

⁴⁵⁵ Os nomes dos irmãos são indicados por Riley (1851: 224), acrescidos de breve informação sobre o seu percurso ou destino.

⁴⁵⁶ Riley (1851: 224) nota que esta caracterização seria esperada da parte de gregos, mas torna-se estranha quando é a própria Medeia que a faz, uma vez que era originária dessa terra.

⁴⁵⁷ Ovídio apresenta uma antítese nos vv. 55-56, já que Medeia não abandonará grandes coisas, mas irá conseguir grandes coisas.

⁴⁵⁸ A nota de Riley (1851: 225) sobre Hécate é extensa e mostra que os escritores antigos não coincidiam sobre quem era a deusa. Riley anota que Ovídio segue a hipótese de que Hécate era a filha de Perses, que, segundo

afastado, sentindo-se já forte porque vencera o ardor da paixão. No entanto, o simples facto de ver o filho de Éson faz renascer a extinta chama. Os efeitos deste encontro revelam-se fisicamente nas faces enrubescidas e no rosto afogueado, manifestações somáticas do amor de Medeia. Ovídio faz a comparação com uma *parua fauilla* (v. 80), que cresce com a aragem e ressurge *in ueteres uires* (v. 81). Claro que Jasão, como que por acaso, apresenta-se mais belo do que nunca, o que torna inevitável a paixão de Medeia. O sentido da vista, essencial neste processo de enamoramento, surge evidenciado, no texto, pelo recurso a vocábulos do campo lexical de visão: *spectat* (v. 86), *uiso* (v. 86), *uidere* (v. 88).

Com o seu comportamento, gestos e palavras, Jasão faz crescer a força do amor: fala com ela, agarra-lhe na mão, pede ajuda. Não há formulação em discurso direto do que diz, mas sabemos que o faz *submissa uoce* (v. 90), que implora auxílio e promete casar com ela. A reação da jovem enamorada é o pranto. Dispõe-se a ajudá-lo, reconhece que o faz não por ignorância mas por amor e pede que ele cumpra o prometido quando estiver a salvo. Jasão jura pelos rituais de Hécate, que preside àquele bosque, e pelo Sol, a fim de que seja bem-sucedido a vencer *tanta pericula* (v. 97). Ovídio confirma a cegueira amorosa e crédula de Medeia e a sua ação é imediata: entrega-lhe *cantatas herbas* (v. 98), ele aprende o segredo do seu uso e regressa contente à sua morada.

No dia seguinte, o das provas de Jasão (vv. 100 a 158), uma multidão acorre para ver as provações a que o herói ia ser sujeito e, no meio das gentes, apresenta-se o rei, caracterizado pelas marcas de sua majestade (a púrpura e o cetro de marfim).

O primeiro desafio – *aeripedes tauri* (v. 105) – é contado em dezasseis versos. Depois de descritos os animais, cujas características se associam aos metais resistentes (bronze, aço, ferro), é destacada a sua capacidade de soprarem fogo pelas narinas de aço, que queimam as ervas do chão. Ovídio apresenta dois símiles que mostram o poder e a ameaça destas bestas. O segundo é particularmente expressivo porque associa o barulho dos touros aos *silices soluti* (v. 107), que são postos no calor, derretem e fervilham como água. Jasão vai ao encontro dos touros, que reagem prontos para o atacar. Os companheiros do filho de Éson ficam hirtos de medo, mas Jasão avança e não sente os fogos que os bois exalam, por causa dos poderes dos *medicamina* (v. 116)⁴⁵⁹: por isso consegue colocar-lhes o jugo e obrigá-los

Diodoro Sículo, era filho de Febo e irmão de Eetes. Ao casar com o tio, foi mãe de Circe, Medeia e Absirto. Refere também que outros escritores a confundem com a Lua e com Prosérpina. Por isso, tal como a Lua, tem o epíteto de *triceps* e de triforme (lua cheia, desaparece na lua nova e parte da lua nos quartos minguante e crescente).

⁴⁵⁹ Riley (1851: 226) coloca em rodapé a indicação de que Apolodoro diz que Medeia deu a Jasão uma droga (*phármakon*) para com ela untar o corpo e a armadura, o que remete mais para um unguento do que para as ervas de que fala Ovídio.

a lavrar o campo nunca arado por ser dedicado a Marte.

Os Colcos ficam espantados e Jasão é incentivado pelos seus conterrâneos a continuar, pelo que avança para o segundo desafio (c. de 27 versos): semear *uipereos dentes* (v. 122), que tira do seu capacete de bronze. Pelo veneno em que os dentes estão embebidos, germinam como se de novos corpos se tratassem. Quando atingem a forma humana completa, os soldados brotam do campo e brandem armas com eles nascidas. O símile associa os soldados às crianças no útero materno.

Os pelasgos esmorecem e receiam por Jasão, pois ele torna-se o alvo das lanças deste exército recém-nascido. O mesmo acontece com Medeia, que, ao ver o jovem sozinho no meio de tantos inimigos, se assusta, empalidece, se senta, *sine sanguine frigida* (v. 136), apesar de o ter tornado seguro. Receosa pela segurança de Jasão, a princesa entoa *carmen/auxiliare* (vv. 137-38), com recurso às secretas artes que domina. Jasão, por sua vez, lança um pedregulho para o meio dos soldados, que se atacam e destroem mutuamente. O filho de Éson é felicitado pelos aqueus *avidis amplexibus* (v. 143), o que também Medeia desejaria fazer, segundo o narrador, que a classifica de bárbara, o que é uma maneira de estabelecer fronteiras entre os civilizados e os não civilizados. O narrador adianta que a ação controlada de Medeia se deve ao pudor e à *reuerentia fama* (v. 145), por isso, alegra-se em silêncio e agradece aos *carminibus* (v. 148) e aos deuses que os criaram.

Chega-se, então, ao último desafio (oito versos): adormecer o *peruigilem draconem* (v. 149), guardião da árvore onde se encontra o velo dourado, o que Jasão fará através das *herbis* (v. 149) que Medeia lhe deu. O dragão caracteriza-se pela sua crista, tripla língua e recurvos dentes, o que contribui para a sua classificação de *horrendus* (v. 151). Para o derrotar, o argonauta apenas teve de o aspergir com o suco de ervas do Letes e pronunciar três vezes palavras indutoras do sono, capazes de acalmar o mar revoltado ou *concita flumina* (v. 154). Assim que o dragão fecha os olhos, o *heros*⁴⁶⁰ (v. 156) apodera-se do velo de ouro e, orgulhoso do seu espólio, leva consigo um segundo espólio: a sua esposa, que é quem, na verdade, o tornou *uictor* (v. 158) e chegam ao porto de Iolco⁴⁶¹.

6.2. Uma tela, um par

O primeiro olhar sobre a fig. 29 resume a cena a duas pessoas: a figura masculina, um guerreiro, observa o “trabalho” da personagem feminina, que mistura cuidadosamente

⁴⁶⁰ Um herói que está completamente dependente de uma mulher, a quem inclusive pede ajuda de forma humilde e ludibriosa. Ovídio mostra-se, na verdade, irónico no uso do termo.

⁴⁶¹ O sumário temporal ocupa verso e meio para saírem da Cólquida e chegarem a Iolco, marido e mulher, com o velo de ouro como desejado.

elementos não identificáveis num cálice. Isto decorre num espaço exterior, que tem como fundo a floresta. Além do fogo à esquerda, a imagem ganha vida com as cores que a habitam.

Os elementos deste quadro que permitem identificar o mito são o facto de termos um soldado e uma mulher que prepara algo misterioso. O título contribui para que se associem os nomes à figura masculina e à feminina. Waterhouse denominou-o *Jason and Medea*, de acordo com o mito, mas a figura com mais preeminência é, de facto, Medeia, que ocupa o centro do quadro. O esquema de composição é o mesmo de *Echo and Narcissus* (1903) e será também o de *Apolo and Daphne* (1908): o pintor coloca o elemento feminino à esquerda do quadro e o masculino à direita.

A tela mostra o momento da concretização do que Medeia⁴⁶² decidira (vv. 37-38): “não suplicar mas atuar” e é por isso que é ela quem é representada a preparar-se para verter um líquido num cálice, enquanto a figura masculina, estática e tensa, aguarda o desfecho do procedimento. As costas direitas de Medeia, bem como o seu assento que sugere ser um trono, contribuem para criar a postura de uma princesa da Cólquida, que detém poderes fora do normal⁴⁶³. A esta posição quase hierática opõe-se a de Jasão⁴⁶⁴, cuja contração e tensão são visíveis pela forma como agarra a lança, como se curva para Medeia e como contrai as pernas ao ponto de os pés não estarem totalmente apoiados no chão, denunciando interesse e apreensão. Note-se que Jasão parece retraído no espaço em que está, como se nele não coubesse, o que aumenta a noção de corpo sob pressão. O rosto do argonauta é o aspeto mais elogiado no texto de Ovídio (vv. 26-27, 43-44), que é caracterizado como bonito e másculo, o que acaba por ser reproduzido por Waterhouse, pois ele apresenta um corpo musculado, com destaque para os braços, aqueles em que, como refere o texto, Medeia deseja encontrar a sua segurança (vv.66-67), e para as pernas.

Os três esboços do caderno E.2-1949 (fig. 30) revelam que Waterhouse reorquestrou motivos de quadros anteriores, designadamente *La Belle Dame Sans Merci* (1893) ou *Lamia* (1905), com a intenção de mostrar a dinâmica do casal através das suas posturas, como refere Trippi (2002: 191). Essas reminiscências veem-se, por exemplo, no capacete emplumado e nas posições das mãos. Waterhouse apresenta o casal de mãos à volta da taça, segurando-a ora ele ora ela, muito mais próximos do que estarão na versão final. No segundo esboço (fig.

⁴⁶² Como nota Mimoso-Ruiz (2003: 1009), Medeia, a partir do momento em que toma o partido de Jasão, é a imagem do caos, da discórdia e das forças maléficas, previstas nesta ação de feiticeira, que seria pacificada com Jasão. Isso não acontecerá, mas o contrário: Medeia terá o clímax trágico na sua vida com a morte dos filhos.

⁴⁶³ Mimoso-Ruiz (2003: 1009) destaca a dominação do universo por Medeia graças à prática da imortalização, na qual a magia é fundamental.

⁴⁶⁴ Muela (2003: 79) identifica o velo de ouro como o seu principal atributo na iconografia de Jasão, o que aqui não seria possível representar na medida em que as provas ainda não se realizaram.

30), o pintor experimenta o casal de pé e de joelhos, mantendo a posição das mãos.

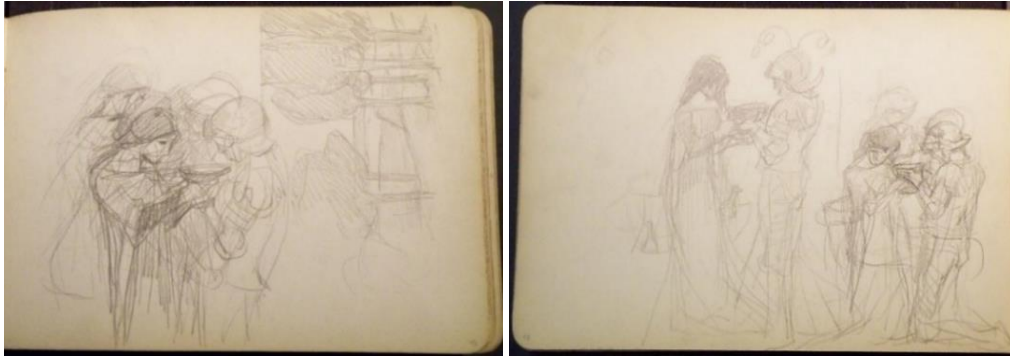


Figura 30. Esboços da composição de *Jason and Medea* (E.2-1949)⁴⁶⁵

Lápis sobre papel, 17,5 × 25,1 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

O terceiro esboço (fig. 31) é aquele que mais se aproxima do quadro final, pois nele já se percebe que Medeia se encontra sentada e Jasão de joelhos. Parece que Jasão, aqui posicionado à esquerda, segura a taça em que Medeia prepara o seu feitiço. Jasão, de joelhos, mostraria a completa dependência do herói em relação à princesa da Cólquida e, talvez por isso, Waterhouse tenha preferido criar um meio-termo, no qual a dependência é mais psicológica e se reflete fisicamente na tensão do argonauta.



Figura 31. Esboço da composição de *Jason and Medea* (E.2-1949)⁴⁶⁶

Lápis sobre papel, 17,5 × 25,1 cm (tamanho da capa do caderno). Victoria & Albert Museum.

Esta separação de poderes e funções está também presente no escabelo em que Medeia tem os pés. O escabelo e a forma como Medeia se apresenta descalça enquanto Jasão, calçado, mostra as suas brilhantes cnémides contribuem para clarificar a barreira que existe

⁴⁶⁵ Fotografias nossas. Também estão disponíveis na página do *Victoria & Albert Museum*: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155141/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 22.02.2018). O caderno contém estudos de rochas, árvores, flores e folhagem, entre outros, e esboços para *Jason and Medea* (1907) e *Phyllis e Demophoon* (1907), entre outras.

⁴⁶⁶ Fotografia nossa. Também estão disponíveis na página do *Victoria & Albert Museum*: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155141/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 22.02.2018).

relativamente ao poder que as personagens detêm e, por isso, lembrar que Jasão “begged her assistance with a humble voice”⁴⁶⁷. O mesmo se passa na diferença entre os dois assentos: o trono de Medeia, com as suas costas e braços, dá-lhe a importância de uma princesa, mas também de uma sacerdotisa, enfim, de alguém cujos poderes não são apenas terrenos; enquanto o assento de Jasão é na verdade mais simples, contudo, mais decorado, pela pata de leão esculpida⁴⁶⁸ e pela serpente elevada na lateral do banco.

O contacto que existe nas *Metamorphoses* quando Jasão fala com Medeia e lhe pega na mão não tem lugar neste quadro, mesmo que o centro da tela seja o ponto de encontro do vestido de Medeia com o joelho direito de Jasão. Assim, esta proximidade afastada entre o casal também é óbvia na cor das roupas de ambos: o vermelho da paixão de Medeia e o azul calculista e frio de Jasão⁴⁶⁹. No entanto, ambos aparecem unidos pelas faixas da cintura, cujas cores se invertem. Já nesta altura Medeia receia que ele a traia: a postura complexa de Jasão, que agarra em tensão a lança⁴⁷⁰ com ambas as mãos, sugere que ele depende completamente dos seus poderes neste momento da narrativa.

Apesar de próximas, as duas figuras não estão completamente em sintonia, os olhos não se encontram, o que pode talvez sugerir um aviso do trágico desfecho do seu amor. É, aliás, o olhar que os separa, uma vez que o de Jasão, dirigido ao rosto de Medeia, não tem correspondência, pois a concentração de Medeia está naquilo que prepara. Medeia não formula um feitiço, já que a boca está cerrada.

Waterhouse preocupou-se principalmente com o olhar de Medeia em dois estudos de óleo sobre tela. A sua inquietação com a expressão facial das personagens é constante ao longo da sua carreira. Assim, no estudo que, em 2008, fazia parte da coleção de Stephen e Linda Waterhouse (fig. 32), é visível como o olhar de Medeia se relaciona com o de *Circe Invidiosa* (1892), e é muito mais aberto, alheado e perturbante, no dizer de Prettejohn et al. (2008¹: 166). Contribui também para isso o facto de a esclera dos olhos ser visível e de a inclinação da cabeça não ser tão acentuada como na versão final. Trippi (2002: 191) sugere que *Medea* (1866-68), de Frederick Sandys (1829-1904), novamente exibida na RAA em 1905, terá tido alguma influência no quadro de Waterhouse, principalmente no olhar da feiticeira. Parece-nos pouco provável que assim tenha sido, porque Sandys representa uma

⁴⁶⁷ Riley (1851: 225).

⁴⁶⁸ A base do banco de Jasão recupera o trono de Circe em *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891) e também se relaciona com *Mariamne* (1888).

⁴⁶⁹ Chevalier e Gheerbrant (1994: 599), na entrada “serpente” e relativamente à carta XIV do Tarot, a Temperança, anotam que esta se veste metade de azul (metade de céu) e metade de vermelho (metade de terra) e associa esta articulação e o serpenteante líquido que passa de uma jarra para outra como símbolo da alquimia.

⁴⁷⁰ A referência às lanças, neste episódio, está relacionada com os soldados nascidos dos dentes do dragão que Cadmo matou, que se preparam para atirar as suas lanças contra Jasão.

Medeia emocionalmente muito alterada, o que não acontece com Waterhouse.



Figura 32. Estudo para o busto de Medeia em *Jason and Medea* (c. 1906-07)

Óleo sobre tela; 61 x 53 cm; Coleção de Stephen e Linda Waterhouse.

Reprodução em Prettejohn et al. (2008¹: 166).

Além disso, pela posição da mão da feiticeira na fig. 32, percebemos que está a pôr algo – umas ervas, já que tem a mão fechada e as ervas mágicas são frequentemente referidas ao longo deste episódio⁴⁷¹ – dentro de um recipiente. Não está suficiente visível para se poder perceber se é uma taça ou, pela abertura, a trípode de um braseiro, que mais tarde surgirá na versão final do quadro⁴⁷². Depreende-se que não é o cálice pela diferença da abertura da boca do recetáculo. A cor predominante, na veste e no fundo, é o azul, cor que, na versão final, passará para Jasão, mesmo que num tom ligeiramente diferente. Um curioso apontamento – e quase desencaixado, não fosse o facto de Medeia ser uma jovem princesa, por casar – é a grinalda de flores no cabelo, que desaparece completamente na versão final por não se coadunar com a imagem que o pintor quer dar associada à prática da feitiçaria e do oculto. Há inclusive, no canto inferior direito e de forma algo desproporcional, uns esboços de flores – possivelmente anémons – em largas pinceladas, que poderão não ter

⁴⁷¹ As ervas mágicas surgem referidas no v. 137, aquelas que Medeia oferece a Jasão no v. 139, as que serão usadas para adormecer o dragão que guarda o velo de ouro, e, no v. 152, quando Jasão asperge o dragão com o suco de Letes das ervas que recebera. No entanto, não há particular presença de ervas no quadro de Waterhouse, com exceção dos ramos que se veem junto de Medeia, de onde surge a serpente. Quando lidos juntamente com a trípode, ganham um valor profético e oracular, relacionados com Hécate.

⁴⁷² Chevalier e Gheerbrant (1994: 661) lembram que a trípode era um vaso sagrado ligado aos oráculos e que, na vida corrente, servia para aquecer a água e servir o vinho destinado aos banquetes. O braseiro trípode consiste num braseiro feito com três pés. Um dos mais conhecidos era de Pompeios e encontra-se hoje no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, como refere Morais (2002: 175).

qualquer relação com o quadro.

A incidência da luz sobre as personagens em *Jason and Medea* dá-lhes a importância necessária e contrasta com o “shady grove and the recesses of a wood concealed”⁴⁷³, que funciona como fundo do quadro, ambiente comum a outros quadros de Waterhouse. Na figura de Medeia, a luz incide no pescoço/colo do lado direito, nas mãos (braço direito, cuja mão segura o frasco, e dedos da mão esquerda que segura o cálice) e nos joelhos/colo. Também os joelhos de Jasão, os seus braços e o seu capacete de bronze, de onde retirará os dentes do dragão que semeará, são os elementos destacados pela luz na tela. A espada que o acompanha, com um punho de marfim⁴⁷⁴, e o pano em que se sentou são os outros objetos a que a luz dá destaque. Assinale-se que o fogo que alimenta a trípode do braseiro é o elemento com mais vivacidade e com maior movimento no quadro. As sugestões de movimento depreendem-se, ainda, da mão de Medeia, da postura de Jasão e da cobra que está próxima da mão de Medeia.

O par amoroso encontra-se nos altares de Hécate⁴⁷⁵, para onde Medeia se dirigia quando encontra Jasão: identificam-se pela estrutura de lajes do chão e pelos assentos de mármore, estando o de Jasão ornamentado com uma cobra e tendo uma pata de leão como relevo, mas sendo muito mais simples que o trono de Medeia. Ainda que, no texto de Ovídio, depois de se encontrarem, Medeia lhe dê *cantatas herbas* (v. 94), lhe ensine como funcionam e ele se vá embora para os seus aposentos, Waterhouse mantém a sua característica narrativa e encaixa vários momentos numa tela só. Não há um momento de entrega das ervas mágicas, mas sim um momento em que a ansiedade da espera necessária à preparação do unguento⁴⁷⁶ obriga Jasão a uma tensão psicológica implícita nos aspetos já referidos e na dependência de Medeia, pois, sem ela, não sobreviveria aos duros desafios feitos por Eetes.

Neste período, Waterhouse, mesmo nos quadros clássicos, começa a usar vários elementos que adquirem um valor simbólico, quando relacionados com os mitos em que surgem. Nesse sentido, é necessário analisar alguns de forma mais particular.

Em primeiro lugar, destaca-se a trípode do braseiro, que apresenta semelhanças com objetos de outros quadros de Waterhouse. Por exemplo, em *A Sick Child brought into the Temple of Aesculapius* (1877), existe o que parece uma trípode do braseiro mais estilizado e geométrico, e, em *The Favourites of the Emperor Honorius* (1883) e *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891), aparece um incensório, que tem apenas três pernas e relembra este

⁴⁷³ Riley (1851: 225).

⁴⁷⁴ O marfim é referido no texto por ser a característica principal do cetro de Eetes, quando este vai assistir aos desafios que impôs a Jasão. *Vd.* Riley (1851: 226).

⁴⁷⁵ Um dos atributos de Hécate são as serpentes, além dos chicotes e das tochas, de acordo com Muela (2003: 38).

⁴⁷⁶ Na sua tradução, Riley (1851: 226) opta por usar o termo “incantations” para verter *medicamina* do original.

braseiro⁴⁷⁷. No entanto, o mais próximo é, de facto, o “caldeirão” que uma feiticeira usa em *The Magic Circle* (1880), assemelhando-se à de *Jason and Medea* (1907) em todo o formato (três pés, recipiente recurvo com argolas para ser retirado desse apoio, etc.), material e uso, mas sendo um pouco maior. Acrescente-se que este quadro tem elementos que o aproximam do mito do rejuvenescimento de Éson (VII, 159-296), “Fable II” do livro VII na versão de Riley (1851: 230-237), que faz parte dos episódios em que estão envolvidos Jasão e Medeia nas *Metamorphoses*, nomeadamente pela presença do caldeirão de bronze, da foice recurva em bronze⁴⁷⁸ e dos corvos que estão fora do círculo mágico e que, em Ovídio, Medeia junta ao caldeirão: “the bill and head of a crow that had sustained *an existence of nine ages*”⁴⁷⁹.

No cimo do pé da trípode do braseiro, existe uma pequena serpente, que é o animal mais frequente em todo o quadro, símbolo de Hécate. Existe uma serpente erguida na parte lateral do banco em que Jasão está sentado, uma serpente enrolada na árvore ao lado de Medeia, que se aproxima dela e parece acompanhar atentamente a preparação do unguento, representação dos mundos inferiores, e as serpentes que constam do vestido de Medeia. Estas últimas aproximam-se de um relevo que tem uma evocação a Zeus *Meilichios*⁴⁸⁰ (fig. 33), reproduzido em Harrison (1903: 18).



Figura 33. Relevo dedicado a Zeus *Meilichios*, Harrison (1903: 18)

⁴⁷⁷ A referência repetida aos números três e nove são constantes em episódios dedicados a Medeia e às artes mágicas.

⁴⁷⁸ Riley (1851: 232) coloca em nota de rodapé a informação de que o cobre era preferido ao ferro para cortar ervas para efeitos de encantamento, para exorcizar espíritos e para ajudar contra os feitiços das bruxas aquando de eclipses da lua, porque era supostamente um metal mais puro.

⁴⁷⁹ Riley (1851: 235).

⁴⁸⁰ Harrison (1903: 332) observa que o título *Meilichios*, que significa “gracious, kindly, easy to be intreated”, não se associaria a Zeus mas a um ser dos mundos inferiores e, como tal, a sua representação como serpente refletiria a forma de encarnação de um espírito ou de um herói local que tivesse atingido a fama divina. Chevalier e Gheerbrant (1994: 599) referem que Dioniso nasceu, segundo as tradições cretense, frígia e órfica, da união de Zeus e de Perséfone. Para isso acontecer, o deus ter-se-á transformado em serpente.

A cabeça elevada da serpente presente no relevo parece-se com a do assento de Jasão, principalmente pela curva da cabeça e pelo focinho do réptil. Relativamente às vestes de Medeia, embora não seja possível perceber de forma completa o padrão criado, depreende-se que as voltas perfeitas visíveis no relevo têm efeito semelhante na obra de Waterhouse, que procura criar uma simetria na composição da serpente. É evidente a semelhança entre a cabeça e a cauda da cobra do relevo e as três voltas que se percebem nas vestes de Medeia⁴⁸¹.

Simbolicamente, a serpente é dos animais mais frequentes nas várias culturas⁴⁸²: é um animal fascinante porque consegue encantar as próprias presas e extremamente perigoso pelo seu veneno e pela sua subtileza. A serpente que come a sua própria cauda, “ouroboros”, enquanto circunferência apresenta em si mesma a ideia de divino e, como tal, a contínua transmutação de morte em vida⁴⁸³. Essa importância para a feitiçaria e alquimia é mais do que reconhecida e, assim, a presença destas serpentes junto de uma das principais feiticeiras da antiguidade em nada é estranha. Finalmente, não nos podemos esquecer de quão importante foi este tema na obra de Waterhouse, especificamente com os quadros dedicados à história de *Lamia* (1905 e 1909), que Keats trata no seu poema.

O sapo que está no chão, ao pé da trípode de um braseiro, tem em si igual ligação com a feitiçaria e seus ingredientes. No entanto, é necessário notar que os sapos têm uma face “infernical e tenebrosa”⁴⁸⁴ e eram um animal estimado pelas feiticeiras, ao ponto de elas lhes darem nomes e os vestirem. É curioso notar que este animal tem a sua transformação explicada nas *Metamorphoses* (VI, 313-381), quando os camponeses da Lícia, pátria de Quimera, não deixam Latona, que tinha acabado de dar à luz Febo e Diana e estava fugida de Juno, beber água no lago. Waterhouse também já o utilizara em *The Magic Circle* (1886), onde o coloca na linha do círculo que a feiticeira traça, e Frederick Sandys apresenta um sapo de olhos vermelhos em *Medea* (1866-68).

O cálice é um objeto trabalhado e decorado que parece não fazer completo sentido no quadro. No entanto, na “Fable II”, relacionada com o episódio de Medeia e o rejuvenescimento de Éson, Riley (1851: 233) traduziu por “goblets” o que, no texto latino, é dito *carchesia* (VII, 246). Riley coloca em nota de rodapé que o *carchesium* era um

⁴⁸¹ Pela representação do centro do vestido, parece que a serpente tem a boca aberta denunciando possível ataque/defesa.

⁴⁸² Retratadas nas *Metamorphoses*, por exemplo, temos a serpente que Cadmo mata em Tebas (III, 28-130), cujos dentes serão plantados neste mito de Jasão e Medeia, ou o mito da donzela atormentada por dragão que será salva pelo seu herói em Andrómeda e Perseu (IV, 614-803).

⁴⁸³ Cf. Chevalier e Gheerbrant (1994: 595).

⁴⁸⁴ Chevalier e Gheerbrant (1994: 587).

recipiente usado para beber e fazer libações de sangue, vinho, leite ou mel aos deuses, era ligeiramente apertado no meio, com duas pegadas do topo até à base e tinha pé alto. Ainda que o objeto retratado não coincida com a descrição da nota de rodapé, a referência a “goblets” pode ser feita pois não é de todo impossível que Waterhouse lesse o segundo episódio e combinasse dados. Ademais, no estudo já apresentado (fig. 32) não se percebe como seria o objeto, mas não se aproxima do que está na versão final de *Jason and Medea*. Todavia, no estudo que se apresenta de seguida (fig. 34), percebe-se que o pintor já se decidira pelo cálice ornamentado com joias como opção para a feitura do unguento de Jasão.



Figura 34. Estudo para Medeia em *Jason and Medea* (c. 1907)

Óleo sobre tela; 91,5 x 61 cm; Coleção de J. Nicholson, Califórnia, EUA.

Reprodução em Hobson (1989: 90).

Existem ainda outros aspetos que o estudo (fig. 34) revela suscetíveis de relação com o quadro final, designadamente o facto de a serpente enrolada na árvore aparecer à esquerda de Medeia ou de a feiticeira da Cólquida estar de pé e não sentada, havendo já uma marca semicircular de um possível assento. Waterhouse já optara aqui por um frasco a verter o líquido no cálice⁴⁸⁵, o olhar de Medeia ainda não tem a sombra que terá na tela de 1907, uma vez que o rosto surge iluminado, mas já se encontra vestida de vermelho e a trípode do braseiro está no local onde surgirá em *Jason and Medea*. Ao lado do rosto de Medeia, vê-se o que

⁴⁸⁵ Prettejohn et al. (2008¹: 186-87) apresentam um estudo (58,4 x 45,7cm, *Kelley Gallery*, Pasadena, Califórnia, EUA) para *The Love Philtre* (c. 1913-14), no qual a posição das mãos é a mesma da de Medeia, mas a inclinação da cabeça é diferente e o olhar é mais aberto e ganha dramatismo pela posição das sobrancelhas e pelos lábios fechados. O interior é de uma mansão inglesa da primeira metade do séc. XIX. A tela final encontra-se em parte incerta.

seriam as colunas de um templo, para onde Medeia se dirigiria, que não terão lugar na versão conhecida, onde, na mesma posição, se veem as velas da nau Argo, já que, depois da floresta, o fundo é apenas composto pelos azuis do mar e do céu e não mostra o fim de dia do estudo, comum a outros quadros de Waterhouse.

Em síntese, a obra final do artista coloca o casal amoroso em tensão aparente e ainda num momento de encanto e de interesse, já que Medeia procura garantir o que deseja e Jasão assegura a sua sobrevivência e o espólio que foi buscar.

6.3. Crítica, aquisição

É nesta altura que as grandes pinturas de grupo dão origem a “meaningful juxtaposition of two figures, repeatedly the couples of the legends: *Phyllis and Demophoön, Jason and Medea* and *Apollo and Daphne*.”

Por Hobson (1980: 189-90) sabemos que o quadro foi exposto na *Royal Academy of Arts* em 1907, com o lote 243, juntamente com *Phyllis and Demophoon*⁴⁸⁶ (lote 232), pintado em 1906, e *Isabella and the Pot of Basil*⁴⁸⁷, hoje por localizar, o primeiro de três quadros inspirados no *Decameron* de Boccaccio, que já Keats recontara em 1818, tendo o título do poema uma ligeira alteração: *Isabella, or The Pot of Basil*. Não há indicação de que o quadro tenha sido comprado na exposição, embora a tela tenha sido reproduzida, em 1909, em *The Art Journal* (1909: 12), com a permissão de Wolf Harris, Esq.

Tanto *Phyllis and Demophoon* como *Jason and Medea* são comentados em *The Studio* (N.º 171, 1907: 29), onde diz que “It is always the sense of beauty that proclaims itself in Mr Waterhouse’s art, making it so definitely attractive. This sense with him is creative rather than interpretative.”⁴⁸⁸. E, por isso, é ainda evocado o carácter literário da arte do pintor, no qual as flores, os rostos e as cores das roupas são usados como símbolos para criar uma ideia de beleza, do mesmo modo que é criada pela literatura.

Nesse ideal de beleza, não há lugar, ao longo de toda a obra de Waterhouse, para o excesso emocional, preferindo o pintor a discrição e a tensão psicológica. Por isso, ainda que Prettejohn et al. (2008¹: 166) identifiquem Medeia como tema comum na arte ocidental principalmente no motivo do filicídio como forma de se vingar da infidelidade de Jasão,

⁴⁸⁶ Hobson (1980: 189) indica que o quadro pertenceu a H. W. Henderson, foi reproduzido em 1909 no *The Art Journal* (número de Natal) e exposto em 1922, na exposição de inverno da RAA, em homenagem a Waterhouse. Encontra-se hoje perdido.

⁴⁸⁷ O quadro tinha o lote 78 e o título surge reduzido a *Isabella*. Disponível em <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/ra-sec-vol139-1907> (consultado a 14.05.2018).

⁴⁸⁸ *Apud* Hobson (1980: 125-26).

Waterhouse escolhe retratá-la como experiente feiticeira, sobrinha de Circe, a proteger o homem que a procurou, tal como Circe fizera e o pintor também retratara em *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891). Como refere Trippi (2002: 191), “Waterhouse’s audience knew that Jason proved a lackluster hero who succeeded primarily through the efforts of others” e Medeia tem esse papel facilitador do pseudo-heroísmo de Jasão, que não será um cavalheiro, um homem de honra, uma vez que a trairá e a trocará, provocando a cruel vingança de Medeia. Deste modo, tal como a sua geração, Waterhouse também teria essa visão dupla da Medeia que assassina os filhos e daquela que é abandonada por Jasão, o que a leva a cometer o crime.

Prettejohn et al. (2008¹: 166) apresentam três possíveis fontes literárias para esta obra: *Metamorphoses*, VII; *Argonáuticas* (III) de Apolónio de Rodes; e *The Life and Death of Jason*, de William Morris⁴⁸⁹, publicado em 1867, que reconta na íntegra as *Argonáuticas* de Apolónio em inglês. Nestas fontes, Medeia vai sozinha para a floresta para misturar uma poção, que protegerá Jasão do touro e do exército, quando ungido, e que a feiticeira leva até ao quarto do guerreiro. Waterhouse combina os dois episódios, com a sua típica e eficaz narrativa pictórica, legível de um vislumbre só, mas psicologicamente complexa.

Nas *Argonáuticas* de Apolónio, compostas em hexâmetro dactílico, no livro III, Medeia entrega um φάρμακον, dito de Prometeu (v. 845), a Jasão, que é caracterizado como loiro (v. 1017). Medeia instrui-o a fazer uma libação de mel a Hécate⁴⁹⁰, usando δέπας (v. 1036), um cálice, antes de iniciar as provas. Deveria ainda mergulhar o φάρμακον em água, tirá-lo e untar o corpo (vv. 1042-43). O mesmo deveria fazer à lança, ao escudo e à espada (vv. 1046-47)⁴⁹¹. A referência ao brilhante elmo de bronze surge nos vv. 1280-81⁴⁹². As relações entre Apolónio e a tela de Waterhouse resumem-se à espada e à lança que Jasão apresenta no quadro, embora não haja um escudo.

No caso de *The Life and Death of Jason*, de William Morris, composto em decassílabos, as alusões ocorrem a partir do livro VII (1867: 104-117), já depois de Eetes receber Jasão no seu palácio. Assim, ficamos a saber que Medeia é apresentada como loira (p. 106) e, quando dá de beber a Jasão, serve-se de “a rich fair-jewelled cup”. É também a princesa da Cólquida quem apresenta a Jasão os três desafios que terá de enfrentar. Só depois disso, na pág. 107, Medeia é ferida pelo Amor. Depois do banquete dessa noite,

⁴⁸⁹ Esta possível influência de Morris em Waterhouse carece de fundamento ainda que Hobson (1980: 187) sugira *The Earthly Paradise* de Morris como a base literária dos dois quadros que Waterhouse dedicou a Psique.

⁴⁹⁰ A deusa surgirá, nos versos 1214-15 (cf. Apollonius 1967: 276), com as suas horríveis serpentes, que se colocarão em círculo, junto dos ramos de um carvalho: περίξ δέ μιν ἑστεφάνωντο/ σμερδαλέοι δρυῖνοισι μετὰ πτόρθοισι δράκοντες.

⁴⁹¹ Cf. Apollonius (1967: 264): πρὸς δὲ καὶ αὐτῷ δουρὶ σάκος πεπαλαγμένον ἔστω/ καὶ ξίφος.

⁴⁹² Cf. Apollonius (1967: 280): παμφανώωσαν/ χαλκεῖην πῆληκα.

Medeia troca os seus “gold robes” (p. 108) por um “dusky gown”, leva a sua “cutting wood-knife girt” na sua bolsa e afasta-se de barco para um “thick yew wood”. Aí recolheu “mystic herbs” (p. 109) e, iluminada pelo luar, encontra um círculo na erva, atravessado por um ribeiro. Morris narra os procedimentos do ritual, que incluem acender uma fogueira para pôr uma pequena “bowl polished bright,/ Brazen, and wrought with figures black and white” (p. 109) e dirigir uma oração a Hécate Triforme. Pela prece sabemos que Medeia se apresenta descalça, com a sua coroa de princesa, de cabelo solto. Depois de ouvida por Hécate, de mexer a poção, verte-a num “fair gemmed phial wrought of gold” (p. 112), que deixa arrefecer, e leva-a de volta para o palácio. Aí vai ao quarto de Jasão, onde lhe confessa a sua paixão, Jasão promete casar-se com Medeia, recebe o unguento e, antes de avançar para os desafios, unta-se como instruído (p. 116), enquanto Medeia vai para o seu quarto e adormece.

Destes aspetos referidos, poderá ter contribuído para o quadro de Waterhouse a taça com joias que é descrita antes de Medeia indicar os desafios a Jasão. De resto, são mais os elementos que não têm consequência, como uma Medeia loira, a roupa escura, o frasco do unguento de ouro, etc., do que aqueles que se verificam na tela de Waterhouse. Assim, mais nos parece que as *Metamorphoses* são a fonte principal de Waterhouse, que, por conveniência e representação das suas ideias, as foi ajustando ao resultado que vemos em *Jason and Medea*.

O interesse no mundo do oculto, da feitiçaria, da alquimia, já referido em relação a Orfeu e aos rituais órficos, é evidente em Waterhouse. No entanto, prevalece o tema do amor não correspondido ou atraído, ainda mais recorrente na sua obra. Na sua análise, Trippi (2002: 191) enfatiza em *Jason and Medea* o tema da feiticeira que encanta o guerreiro, como acontece em *La Belle Dame Sans Merci* (1893) ou em *Lamia* (1905) e, assim, apresenta a mulher a perverter o homem.

Esta não é uma visão distante de outras representações presentes, por exemplo, em *Hylas and the Nymphs* (1896), o que nos leva a ponderar se a intenção de Waterhouse não seria evidenciar o lado negativo da figura masculina, a dependência da figura feminina para o sucesso ou o poder de encantamento que a mulher tem. Note-se que, no outro par, *Phyllis and Demophoön*, obra exibida também em 1907, o homem trai Fílis, que se suicidará e será transformada em amendoeira, e, no quadro do ano seguinte, *Apollo and Daphne*, Waterhouse evidenciará a crítica à figura masculina, que persegue a figura feminina até ao limite.

7. *Apollo and Daphne* (1908)



Figura 35. *Apollo and Daphne* (1908).

Óleo sobre tela, 145 cm x 112 cm

Coleção Privada.

Capturado a 05.02.2016, in

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Apollo_and_Daphne_waterhouse.jpg

As diferentes versões do mito de Dafne e Apolo apresentam uma base narrativa comum e muito coerente na construção dramática do episódio, como refere Giraud (2003: 387), que se pode resumir da seguinte forma: uma jovem ninfa consagra-se a Diana e renuncia ao amor e ao casamento; Apolo apaixona-se por ela e tenta convencê-la a ceder aos seus desejos; ela foge, ele persegue-a e ameaça-a; Dafne prefere ser metamorfoseada em loureiro a perder a sua virgindade; e Apolo, consternado e arrependido, consagra a planta como a sua árvore de eleição.

A par do mito de Orfeu e Eurídice, este é o mito do amor trágico e transcendente por excelência da Antiguidade. Há registo dele na Grécia no séc. III a.C., mas considera-se muito mais antigo, provindo do oriente⁴⁹³. Será por meio das *Metamorphoses* que o mito se tornará universalmente conhecido e onde surge mais desenvolvido e organizado, designadamente no tom dramático e na composição em quadros.

O mito foi facilmente “cristianizado”, já que Dafne defende a sua virgindade, a sua virtude, tornando-se uma mártir aos olhos cristãos⁴⁹⁴. Petrarca contribuiu decisivamente, como nota Giraud (2003: 392), para a divulgação do mito, na medida em que faz uma analogia entre a sua situação – paixão por Laura – e a de Apolo e Dafne, produzindo vários poemas em que constam essas referências explícita e implicitamente, como os sonetos 5, 6, etc. Nos séculos XVII e XVIII, o mito inspira várias peças de teatro, como Lope de Vega (1637) ou Antonio Fachinelli (1690), além de músicas e óperas (Schütz, Haendel, etc.)⁴⁹⁵.

No séc. XIX, Apolo aparece na literatura como um deus vingativo que mata o sátiro Mársias de uma forma selvagem e, por outro lado, como um deus que persegue, ataca sexualmente e abandona jovens mulheres. No período vitoriano, são várias as Dafnes que são representadas, maioritariamente no processo de metamorfose em loureiro⁴⁹⁶, não sendo frequente, porém, a presença de um Apolo violento. No caso de Waterhouse, o deus evidencia mais “a vapid youth rather than a force of machismo”⁴⁹⁷.

O mito de Apolo e Dafne é a primeira história de amor que é referida em *Metamorphoses* e acaba por ter um sentido programático⁴⁹⁸ em relação ao desenrolar dos

⁴⁹³ Para as variantes locais do mito na Grécia, *vd.* Giraud (2003: 387-88). A que se tornou mais conhecida é a versão da Tessália, que vem desde Nicandro de Cólofon.

⁴⁹⁴ Giraud (2003: 391) demonstra a importância da fábula porque, na versão medieval de *Ovide moralisé*, o mito ocupa 700 versos em contraponto aos 115 de Ovídio.

⁴⁹⁵ Cf. Giraud (2003: 390-98).

⁴⁹⁶ Graziani (2003¹: 130) relembra que o loureiro é também visto como um emblema da saúde, por estar sempre verde, de folha perene. Liga-o ainda ao símbolo alquímico do húmido, pois é por intervenção do rio Peneu, pai de Dafne, que se dá a metamorfose.

⁴⁹⁷ Cf. Barrow (2007: 120).

⁴⁹⁸ Cf. Keith (2002: 246) e Rosati (2002: 274).

quinze livros, tornando o amor como um tema pervasivo ao longo do poema⁴⁹⁹.

7.1. *Metamorphoses I, 452-567*

O mito de Apolo e Dafne surge depois do mito da serpente Píton (I, 434-451), cujo tamanho é bem explícito (*tantum spatii de monte tenebas*, v. 440) bem como o terror que inspira (vv. 439-440). O assassinato da serpente por Febo dá origem aos jogos Pínicos, que servem acima de tudo para homenagear o heroísmo do deus, como acentua Keith (2002: 247). Nestes, cada jovem vencedor *manu pedibusque rotaue* (v. 448) receberia uma coroa de carvalho, pois ainda não existia o loureiro. A ligação com o mito é feita por meio deste aspeto, na medida em que o narrador explica a etiologia do loureiro e a sua relação com Febo.

O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha do rio Peneu, e isso aconteceu por causa de *saeua Cupidinis ira* (v. 453). Ovídio explica, assim, a origem do amor de Apolo por Dafne. Febo troça de Cupido, *lasciuus puer* (cf. v. 456), ao vê-lo retesar o arco, e questiona-o por que motivo necessita dessas armas poderosas, uma vez que Apolo consegue facilmente atingir as feras ou o inimigo, entre os quais se incluem a serpente Píton. Febo zomba assim do filho de Vénus e deseja que ele se mantenha dedicado aos amores, não reclamando para si os louvores que só a Apolo são devidos. Ora, a resposta que Cupido dá (vv. 463-65) mostra essa capacidade criadora e destruidora do Amor, uma vez que aceita o desafio de Apolo a fim de mostrar ao deus que a glória de Apolo é menor do que a sua. Assim, Cupido é *impiger* (v. 467) na sua atuação e vai para o Parnaso, onde prepara a sua “vingança”, que acabará por converter o deus e herói épico num amante elegíaco⁵⁰⁰.

O texto dá-nos a conhecer as flechas que promovem ações opostas (*fugat [...], facit [...]* *amorem*, v. 469) e que surgem associadas ao metal de que são feitas. Deste modo, o amor surge por meio de uma seta feita de ouro e muito bem aguçada, enquanto a outra é rombuda (v. 471: *obtusum*), tem no seu meio chumbo e provoca a aversão. O pequeno deus crava esta última na ninfa Dafne e, com a primeira, fere os ossos apolíneos até à medula⁵⁰¹, o que assevera a força de Eros.

Os efeitos dessa ação provocam o amor e a fuga (v. 474), reforçados pelo uso do mesmo léxico, como já acontecera antes. A seguir, é descrita a ninfa com os cabelos *sine lege* (v. 477), cuja alegria é evidente pela sua ação nos bosques, que se concretiza na caça

⁴⁹⁹ Vd. Keith (2002: 251).

⁵⁰⁰ Cf. Keith (2002: 247).

⁵⁰¹ O narrador constrói os versos 468-473 de forma encadeada para mostrar como as informações estão relacionadas entre si. Para isso, recorre ao último elemento referido para transitar para informação seguinte, isto é, na descrição das duas setas, uma escorraça e outra induz o amor > a que induz o amor é de ouro e a ponta está aguçada > a que tem a ponta romba é de chumbo > a de chumbo é cravada em Dafne e a outra em Apolo.

das feras e rivaliza com Febe, apresentando-se a ninfa com o cabelo em desalinho preso por uma fita⁵⁰². Elemento comumente associado à força masculina, esta relação de Dafne com a caça surgirá explicada mais adiante, nos versos 486-87, no pedido que dirige a Peneu para que conserve a sua virgindade.

O narrador adverte-nos, recorrendo ao poliptoto, que foram muitos os pretendentes que a desejaram e que ela recusou. Além disso, Dafne nunca quis saber de nenhum homem, do deus Himeneu, do amor ou das bodas. A construção anafórica *saepe pater dixit* (vv. 480-82) sublinha os pedidos que o pai lhe fizera – um genro e netos⁵⁰³ –, que revelam a preocupação que ele sente com a continuação da sua linhagem. A estes pedidos a ninfa sempre se mostrou adversa. Apesar da beleza que abonaria a seu favor para conseguir um pretendente, o pedido de Dafne ao seu progenitor é para que conserve a sua perpétua virgindade⁵⁰⁴, como já anteriormente a deusa Diana conseguira de seu pai. O pai acede à vontade da filha, mas o narrador adverte a ninfa de que a sua beleza será um impedimento para realizar o que ela deseja.

O amor de Febo vai comprovar como a sua beleza foi um impedimento à sua virgindade. O deus deseja sexualmente a ninfa e tem esperança de obter o que quer, apesar dos iludíveis oráculos. A anáfora de *ut* nos versos 492-93 introduz os símiles que o narrador usa para mostrar os sentimentos apaixonados de Apolo. Do mesmo modo que as primeiras partes dos símiles ardem (as palhas depois da colheita feita e os arbustos por incúria de um viandante com as suas tochas), também o deus se encontra *in flammis* (v. 495) e espera em vão o amor de Dafne.

O narrador descreve tudo quanto Apolo observa (*spectat*, v. 497)⁵⁰⁵ em Dafne. O deus coloca como hipótese pentear os cabelos desalinados da ninfa e vai referindo as várias partes do corpo: os olhos semelhantes a estrelas e os lábios que anseia mais do que ver; elogia os dedos, as mãos e os braços⁵⁰⁶ nus. Enfim, o que o deus não consegue ver, imagina-o ainda melhor. No entanto, a reação da ninfa continua a ser a proporcionada pela seta que a atingiu e a faz fugir mais veloz (v. 502), sem parar para ouvir o que Febo lhe quer dizer.

⁵⁰² Riley (1851: 29) apresenta uma extensa nota sobre a utilização destas *uittae* em penteados, usadas geralmente por jovens antes de casar, mas não por mulheres *libertinae* ou de carácter duvidoso.

⁵⁰³ Estas duas exigências surgem numa construção em quiasmo entre o verbo *debes* e os complementos diretos, mantendo no núcleo o pronome pessoal *mihi* e os vocativos *filia* e *nata*.

⁵⁰⁴ O facto de o discurso direto da ninfa, nos vv. 486-87, ser interrompido no primeiro verso pela formal verbal *dixit* adia a informação do que a ninfa realmente deseja.

⁵⁰⁵ Também reforçada pela repetição de *uidet* (v. 498-99) e pelo poliptoto presente em *uidisse* (v. 500).

⁵⁰⁶ Relação reforçada pela partícula coordenativa *-que*, usada três vezes. O polissíndeto evidencia a abundância de atributos de Dafne, observados em pormenor por Apolo.

Em discurso direto, o deus (vv. 504-524) começa por pedir à filha de Peneu que pare⁵⁰⁷ e o ouça. Nos versos 505-06, recorrendo à iteração de *sic*, Apolo compara a ação de Dafne com a de três animais fêmeas em fuga (*agna/cerua/columba*), cuja inocência e pureza se associam à ninfa e que se opõem aos seus predadores (o lobo, o leão e a águia), reflexo do deus. O fim do verso 506 evidencia a consciência de Febo relativamente à sua ação persecutória – *amor* – e assim Apolo cumpre aquilo que Cupido queria provar: não há força maior do que o amor.

Apolo lamenta-se pela sua dor e mostra um amor que cuida do outro mais do que de si próprio, uma vez que manifesta preocupação relativamente à possível queda da ninfa ou receio de que ela se fira nos arbustos pela velocidade com que corre, não querendo ser causa da sua dor. Para que a ninfa abrande a velocidade, o deus apela a que avance *moderatius* (repetido nos vv. 510 e 511), pois ele persegui-la-á continuamente. Até ao momento, o perseguidor ainda não se identificou e Dafne não questionou quem ele é. Por essa razão, Apolo apresenta-se pela negativa, recorrendo a três lítotes, e informa que não é *incola montis* (v. 512), nem um pastor ou toma conta de gado. De seguida, ainda sem desvendar quem é, justifica a fuga infundada da ninfa por ignorar de quem foge⁵⁰⁸ e começa por indicar as terras que possui (Delfos, Claro e Ténedos)⁵⁰⁹ e o palácio que o reconhece como senhor, Pátaros⁵¹⁰, para seguidamente se assumir como filho de Júpiter. Apolo⁵¹¹ continua a identificar os seus principais atributos: o dom da adivinhação/profecia (saber o futuro, o passado e o presente); a música/poesia; a capacidade certa da sua seta, reconhecendo, porém, ser *certior* (v. 520) a flecha que lhe feriu o seu peito vazio; reconhece-se, ainda, como inventor da medicina e detém o conhecimento sobre as ervas. Apesar das suas capacidades, o deus admite que não há cura para o seu estado. De facto, o discurso de Apolo respeita os tópicos da *captatio benevolentiae*, indicando, primeiro, quem não é, segundo, quem é e o que tem, a fim de persuadir a ninfa a parar.

A reação de Dafne a esta apresentação divina é a mesma que teve no começo: a fuga, assustada (v. 525), em corrida. No entanto, o deus não reage irado, mas considera essa fuga um aspeto do decoro de Dafne. O desejo do deus aumenta, já que o vento e as brisas

⁵⁰⁷ O verso 504 começa pelo vocativo *nympha* e, depois de Apolo suplicar (*precor*) à [ninfa] de Peneu (*Penei*), conclui o pedido com o pedido para que espere (*mane*). O verso seguinte inicia-se com *nympha* (anáfora do vocativo), mas conclui-se imediatamente com *mane*, mostrando a urgência de ação do pedido de Apolo.

⁵⁰⁸ A repetição da forma verbal *nescis* (v. 514) mostra como essa ignorância, no pensamento de Apolo, é o que está na origem da fuga de Dafne, igualmente reforçada pelo poliptoto do verbo *fugo*, no verso 515.

⁵⁰⁹ A repetição de *et* e o polissíndeto da enclítica *-que* destinam-se a sublinhar o imenso poder do deus.

⁵¹⁰ Riley (1851: 31) põe em nota de rodapé que esta cidade pertencia à Lícia e era um lugar onde Apolo dava respostas por meio do oráculo durante seis meses do ano.

⁵¹¹ O paralelismo de construção verifica-se no uso de *per me* no início das afirmações dos versos 517-18, focando a ouvinte em quem se está a identificar.

desnudavam o corpo de Dafne enquanto fugia, ao mesmo tempo que colavam as vestes ao corpo e levavam o cabelo para trás.

Segue-se a mudança no comportamento de Apolo (*sed*, v. 530), que, cansado de desperdiçar as suas palavras doces e instigado pelo próprio Amor, persegue a ninfa a passo rápido. Esta situação é ampliada em significado pelo símile com o cão de fila (v. 532: *canis Gallicus*) que persegue a lebre que procura salvação⁵¹². O deus passa, assim, a ser um predador, que caça a ninfa, imagem dada a conhecer no início do mito e que se mantém nos versos 535-38. A velocidade do deus baseia-se na esperança de alcançar a ninfa, ao passo que a velocidade dela é incentivada pelo temor do deus, que se aproxima cada vez mais, ao ponto de lhe soprar nos cabelos (v. 542: *crinem sparsum ceruicibus*).

Apercebendo-se desta situação, já sem forças e vencida *labore fugae* (v. 544), Dafne empalidece e faz a sua prece para que o seu corpo seja extinto, para que o deus o não alcance. Nas lições do texto latino, existem dois destinatários⁵¹³ da súplica da ninfa: a primeira súplica é dirigida à Terra, a quem a ninfa requer que lhe permita perder a sua figura e seja transformada; a segunda interpela Peneu, pai de Dafne, a quem pede que extinga e mude o seu corpo demasiado atraente⁵¹⁴. Assim que acaba o pedido, um torpor toma conta do corpo de Dafne e inicia-se o processo de metamorfose: o seu torso ganha uma fina casca, os cabelos mudam-se *in frondem* (v. 550) e os braços em ramos; os pés, antes velozes, transformam-se em raízes e o rosto passa a ser a copa da árvore⁵¹⁵. Depois da metamorfose completa, Dafne mantém a sua beleza, o que levará o deus a continuar a amá-la. Este afeto verifica-se pelo gesto que faz ao apoiar a mão no tronco para sentir o palpitar do peito de Dafne ou no abraço que dá aos ramos, como se fossem braços, e que cobre de beijos. Contudo, a reação da ninfa já árvore é a mesma que em vida humana, pois rejeita os carinhos de Apolo, o que leva o deus a proferir o destino do loureiro: será a sua árvore, uma vez que não é possível ser a sua *coniunx* (v. 557). Deste modo, Febo afirma que o loureiro estará sempre presente no seu cabelo, na sua cítara – já que os participantes eram coroados de loureiro – e na sua aljava. Em tom profético, o deus ainda relembra que marcará presença

⁵¹² Keith (2002: 249) relembra que esta imagem é antiga e recorrente e evoca Homero, *Iliada*, XXII.188-193, Apolónio, Énio e Vergílio (*Aen.* XII, 746-55).

⁵¹³ Riley (1851: 33) traduz as duas súplicas como válidas e subsequentes e não como opções, colocando primeiro a evocação a Peneu e depois à Terra.

⁵¹⁴ Keith (2002: 249) nota que estes pedidos mantêm o carácter elegíaco da *puella* e recuperam o *Hino a Ártemis* (III) de Calímaco, vv. 5-7 (γονῆα/ 'δός μοι παρθενίην αἰώνιον ἄππα φυλάσσειν,/ καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μὴ μοι Φοῖβος ἐρίζῃ.), onde pede a Zeus uma eterna virgindade e muitos nomes, para que Febo não a alcance. Texto retirado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0533.tlg017.perseus-grc2>, a 26.04.2018.

⁵¹⁵ A metamorfose da ninfa não é elogiosa das qualidades que foram mostradas ao longo do texto. Em vez disso, como nota Feldherr (2002: 172), Ovídio opta por um processo de oclusão, na medida em que a ninfa é “encerrada” no loureiro, e possessão, pois o deus tomará como seu atributo a árvore em causa.

na alegria do triunfo dos chefes do Lácio ou quando o Capitólio vir os longos cortejos. Estará presente nas colunas do palácio de Augusto de guarda às folhas de carvalho⁵¹⁶ e, finalmente, será uma árvore de folha perene⁵¹⁷. Depois de o deus do Péan concluir o seu discurso, a reação da ninfa, agora árvore, é a única, em todo o texto, que mostra a sua concordância (v. 567: *adnuit*), uma única vez em todo este episódio, com o movimento que o loureiro faz com os ramos e a copa⁵¹⁸.

7.2. Mito e quadro

Num primeiro olhar, na fig. 35, surge uma figura masculina segurando uma cítara em perseguição de uma feminina, que está presa numa árvore e aparentemente olha para ele. A cena situa-se num bosque, onde corre um riacho, e vê-se uma montanha ao fundo, num fim de dia.

A identificação de Apolo é feita pela cítara de cinco cordas⁵¹⁹. O deus está quase a alcançar Dafne, que se reconhece pela intrincada prisão do loureiro. Apesar de ser possível associar esta representação ao final do mito, o quadro reúne mais do que um momento do texto das *Metamorphoses*: o cenário, que mostra os bosques solitários (v. 479); o final do episódio em que ele está quase a alcançá-la (vv. 540-42) e a súplica dirigida pela ninfa ao pai (vv. 544-47).

O quadro divide-se verticalmente entre as duas figuras, sendo grande parte da secção de Dafne ocupada pelo loureiro, que também ocupa a área de Apolo, já que há um ramo/pequeno tronco que nasce do fundo e se aproxima da cítara do deus. Esta divisão é igualmente clara pela cor e tamanho das vestes de ambos: o azul de Dafne, como cor fria, remete para os seus sentimentos de aversão provocados pela seta de chumbo e o *chiton* deixa entrever o corpo⁵²⁰, o que se contrapõe ao rosa avermelhado da roupa de Apolo, que mostra

⁵¹⁶ Riley (1851: 34) refere que Ovídio alude à coroa de folhas de carvalho que, por ordem do senado, foi colocada diante da entrada da casa onde residia Augusto, com ramos de louro de cada lado.

⁵¹⁷ Quando Apolo converte Dafne no seu símbolo, fá-lo com base na sua atual metamorfose e não como ela fora, como alerta Feldherr (2002: 173), o que faz com que Dafne seja um instrumento de louvor que o próprio deus cria para si.

⁵¹⁸ Keith (2002: 250) vê aqui o v. 1 do *Hino a Apolo* (II) de Calímaco (οἶον ὁ τῶπόλλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ὄρηξ), no qual se mostra a agitação da copa do loureiro.

⁵¹⁹ Muela (2013: 31-32) apresenta a lira de sete cordas cedida por Hermes como símbolo do deus. Contudo, a imagem que surge assemelha-se mais a uma *cithara*, que aliás é citada no final do excerto (v. 559) e já fora esboçada noutras alturas (vd. fig. 22). Riley (1851: 33) traduz *cithara* por “lyre”, como já fizera no episódio da morte de Orfeu, mas coloca uma nota de rodapé em que indica que os tocadores de “cithara, the instrument of Apollo”, eram coroados de loureiro nas representações em palco.

⁵²⁰ Barrow (2007: 93) aponta que a manipulação que o artista faz da roupa de Dafne contribui de forma engenhosa para expor todo o corpo da ninfa, sem o desnudar.

as pernas até aos joelhos, cuja cor é reflexo da sua paixão⁵²¹. Como nota Trippi (2002: 193), a composição centra-se no olhar entre o par, à semelhança de *Phyllis and Demophoön* (1906).

Esta composição surge esboçada no caderno E.3-1949 (fig. 36), no qual o artista ensaiou colocar as personagens em posições contrárias às finais. Waterhouse experimentou diferentes atributos e posições destas, pois, no primeiro esboço, vê-se que Apolo tem uma aljava às costas, dirigindo-se com ambos os braços para Dafne; no segundo, a cítara já se encontra na mão direita e o braço esquerdo está por trás de Dafne, o que será invertido na versão final; e, no último, a cítara surge na mão esquerda e o braço direito está próximo da cabeça da ninfa; no terceiro esboço, na parte de baixo, Apolo mantém a aljava e tem os dois braços dirigidos para a ninfa.



Figura 36. Esboços de *Apollo and Daphne* (E.3-1949)⁵²²

Lápis sobre papel, 20,3 × 25,4 cm. Victoria & Albert Museum.

Também na luz se mantém esta divisão, uma vez que a sombra e a escuridão do fundo de Dafne se opõem parcialmente ao céu luminoso de Febo⁵²³, que mostra uma montanha bem delineada⁵²⁴, com tonalidades presentes igualmente no rio e na roupa de Dafne e outras árvores que não o loureiro⁵²⁵. A luz que provém da esquerda recai sobre as duas personagens e destaca

⁵²¹ As cores são quase as mesmas que Waterhouse usou em *The Awakening of Adonis* (1899-1900), trocando agora os papéis: o elemento feminino com o azul e o masculino com a paixão da deusa do amor. Aproximam-se, em contraste, com *Jason and Medea*, exposto no ano anterior na RAA.

⁵²² Fotografado por nós. É possível consultá-lo aqui: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155151/sketchbook-sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 25.04.2018).

⁵²³ As cores usadas no céu são semelhantes às de outros quadros, nomeadamente em *The Awakening of Adonis* (1899), *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900) ou *Echo and Narcissus* (1903).

⁵²⁴ No primeiro esboço apresentado, a forma da montanha é a mais próxima da que encontraremos na versão final. As outras, pontiagudas, assemelham-se às que Waterhouse pintou em *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900) ou *Echo and Narcissus* (1903).

⁵²⁵ Estas árvores remetem, nas *Metamorphoses*, para a fuga de Dafne pelas “solitary parts of the woods” (Riley, 1851: 29). Pelo contorno, a árvore que se encontra no canto superior direito seria um pinheiro manso (*pinus pinea*).

o rosto e os braços de Dafne bem como o braço, face, pescoço, ombro e pé⁵²⁶ de Apolo.

O Febo de Waterhouse recupera a caracterização que Ovídio faz do deus no final do episódio (vv. 557-59), quando Apolo se prepara para consagrar o loureiro como a sua árvore e indica que ele estará para sempre presente no seu cabelo, na sua cítara, na sua aljava. O deus termina a sua intervenção referindo que a folha da árvore será perene e jovem, “as my head is *ever* youthful with unshorn locks”⁵²⁷. De facto, Waterhouse representou uma figura masculina jovem, andrógina no rosto, musculada nas pernas e nos braços, mostrando um cabelo ruivo, solto, mesmo que não muito comprido.

O movimento do cabelo relembra-nos o vento do texto (vv. 27-28) que mostrava a forma de Dafne e “the light breeze spread behind her her careless locks”⁵²⁸, o que acontece com a ninfa. No entanto, a força do vento é muito mais evidente em Apolo. De imediato, surge a ideia de que a perseguição de Apolo ainda se encontra a decorrer – o movimento das suas pernas reforça essa sugestão – e, por isso, o movimento presente no seu cabelo e na roupa são mais fortes do que em Dafne, já retida e muito mais constricta pelo loureiro. Nos esboços abaixo (fig. 37), é possível perceber como Waterhouse pretendia fazer a roupa de Apolo com muito mais volume, arqueada pelo vento, à semelhança do que fizera com Vénus em *The Awakening of Adonis* (1899-1900).



Figura 37. Esboços de *Apollo and Daphne* (E.3-1949)⁵²⁹

Lápis sobre papel, 20,3 × 25,4 cm. Victoria & Albert Museum.

⁵²⁶ Esta obra foi reproduzida no *The Art Journal*, da edição de Natal de 1909, na página 19, onde se vê que Apolo tem calçada uma sandália. Na edição de *The Studio*, Vol. 71, Nº 291, página 13, de 1917, esta sandália desapareceu, como notou Hobson (1980: 130). Além da sandália, há uma alça da veste de Apolo que também desapareceu quando se compararam as duas reproduções. Este pintar por cima e alterar a obra inicialmente exposta terá acontecido, de acordo com Trippi (2002: 195), para tentar aumentar o valor do quadro, uma vez que não fora vendido aquando da exposição e esteve no estúdio do pintor até à sua morte.

⁵²⁷ Riley (1851: 34).

⁵²⁸ Riley (1851: 32).

⁵²⁹ Fotografado por nós. O caderno apresenta, no final, um convite feito a Waterhouse em 1904 para o jantar anual do Conselho da RAA, datado de 15 de dezembro de 1904, no qual se encontram estes esboços, se for aberto e for visto frente e verso. Estas páginas não estão abertas na digitalização do *Victoria & Albert Museum*.

A ninfa está descrita em Ovídio duas vezes: quando Febo se apaixona e na narração da metamorfose. Na primeira ocasião, o deus “beholds her hair hanging unadorned upon her neck”⁵³⁰ e pondera penteá-lo; elogia também os olhos, que compara a estrelas, os lábios, os dedos, as mãos, os braços e os ombros desnudos, elementos que ocorrem na tela de Waterhouse. No final do excerto, são indicados “her limbs”, “her soft breasts”, “her hair”, “her arms”, “her feet” e “her features”⁵³¹, que sofrem as transformações indicadas a fim de ser uma árvore. Waterhouse foca-se na primeira éfrase de Dafne e contorna as alterações da metamorfose ao colocar a ninfa presa nos troncos de loureiro, sendo apenas possível ver um dos pés. Waterhouse já planeara o gesto da mão esquerda, porque é uma constante em todos os esboços, posicionando-a como um gesto de decoro da parte da ninfa. O pintor dedica muita atenção a reproduzir a folhagem do loureiro de modo a diversificar a representação das diferentes folhas. Trippi (2002: 193) observa que Waterhouse começara a ter este cuidado em *A Hamadryad* (1906), depois em *Phyllis and Demophoön* (1907) e, agora, em *Apollo and Daphne*.

A ligação entre as personagens ocorre com grande elegância, pois a continuação do braço estendido de Apolo parece ser o braço de Dafne. Uma outra estratégia para revelar a engenhosa continuidade entre os braços é o quase toque entre as mãos direitas das figuras: Apolo está perto de alcançar a ninfa e ela já tem o seu braço enredado no loureiro. O esboço a seguir (fig. 38) mostra outra posição para o braço direito da ninfa, muito menos expressiva do que a ligação que Waterhouse consegue criar entre as personagens.



Figura 38. Esboço de Daphne (E.3-1949)⁵³²

Lápis sobre papel, 20,3 × 25,4 cm. Victoria & Albert Museum.

⁵³⁰ Riley (1851: 30).

⁵³¹ Riley (1851: 33).

⁵³² Capturado de <http://collections.vam.ac.uk/item/O155151/sketchbook-sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultado a 25.04.2018).

Por isso, é importante notar que, ainda que o texto ovidiano coloque Dafne em constante recusa e fuga⁵³³, a tela de Waterhouse cria um relacionamento entre ambos, visível por estes pormenores e pela cabeça voltada de Dafne, ou seja, não há uma aversão evidente da ninfa pelo deus, mas uma quase relação.

O momento em que o deus praticamente alcança a ninfa quando ela pede a metamorfose – “is now just at her back as she flies, and is breathing upon her hair scattered upon her neck”⁵³⁴ – é o mais evidentemente escolhido pelo pintor. À medida que Dafne se apercebe de que não consegue escapar, perde as forças, empalidece⁵³⁵, pede ajuda “looking upon the waters of Peneus”⁵³⁶, apelo que também faz à Terra, a quem pede a destruição do corpo. No quadro, esta ação encontra-se concentrada no seu rosto de súplica, reforçada pelo olhar em direção ao riacho que passa em segundo plano e pela boca entreaberta⁵³⁷.

Em relação às flores, à semelhança de *The Awakening of Adonis* (1899-1900), em primeiro plano, surgem anémons e duas roseiras: uma do lado de Dafne e outra atrás/debaixo de Apolo, remetendo para o amor/paixão do deus. Para Trippi (2002: 195), a constante presença de flores na obra de Waterhouse remete para a beleza, a simplicidade e a caducidade das flores, que regularmente são reflexo da mulher. Nesse sentido, a associação conservadora entre flores e mulheres foi contrariada por mulheres que destruíram essa imagem de perfeição feminina, quando começaram a exigir a igualdade de direitos. Por exemplo, em 1912, as sufragistas destruíram milhares de espécies nos *Royal Botanical Gardens*, em Kew, que ficam a meia hora do centro de Londres⁵³⁸, quebrando essa relação de beleza ideal entre mulher e flor.

7.3. Crítica, aquisição

Com dimensões consideráveis (145 cm x 112 cm), o quadro está assinado e datado no canto inferior esquerdo (J. W. Waterhouse 1908). Este ano é particularmente rico e variado nos quadros que o pintor apresenta na *Royal Academy of Arts*. Produzidos no seu estúdio de

⁵³³ Note-se que, em Ovídio, a ninfa recusa o desejo do deus mesmo depois de metamorfoseada e só parece anuir nos dois últimos versos, quando já não é mulher, mas árvore sem fala. Assim, Apolo seleciona o loureiro, mas continua a não haver intimidade entre Apolo e Dafne.

⁵³⁴ Riley (1851: 33).

⁵³⁵ Aspeto que a luz mostra no seu braço esquerdo, mas que é simultaneamente contradito pelo rosto ainda rosado, mesmo que o de Apolo esteja muito mais vermelho, resultado quer do amor, quer da corrida.

⁵³⁶ Riley (1851: 33).

⁵³⁷ O riacho corre da direita para a esquerda e faz lembrar o de *Echo and Narcissus* (1903), ainda que muito menos brilhante nos tons, também por este ser um quadro muito mais escuro e sombrio do que o referido.

⁵³⁸ Para esta informação, Trippi (2002: 244, n.37) cita Jean Carrison Dodd, “Grand Vision: The Cummer Museum of Art and Gardens”, in *19th Century*, 20 (spring 2000: 8).

10 Hall Road, St. John's Wood, Waterhouse expõe num só ano: *The Soul of Rose, Apollo and Daphne*, o retrato de *Lady Violet Henderson*, pintado em 1907, e '*Gather Ye Rosebuds While Ye May*'.

Depois de exibido em 1908, na RAA, na exposição de inverno, *Apollo and Daphne* esteve ainda presente na exposição de outono, em Liverpool, em 1910, com o lote 1042, onde surge identificado como *Daphne and Apollo*⁵³⁹. Já depois da primeira guerra mundial e da morte do artista, esteve exposto em Bristol, na RWA (*Royal West of England Academy of Art*), a primeira galeria de arte da cidade, em 1918, e na exposição evocativa de Waterhouse na RAA, em 1922, *Works by recently Deceased Members of the Royal Academy* (lote 146), estando nessa altura em posse da mulher, Esther Waterhouse⁵⁴⁰, que emprestou um total de quatro quadros: *Ophelia* (1889), *A Hamadryad* (1893) e *Vanity* (c. 1908), além de *Apollo and Daphne*.

Estes quatro quadros são vendidos pela primeira vez no leilão que a Christie's faz das obras do pintor, a 23 de julho de 1926. *Apollo* era o lote 20, atingiu o valor de 480 guineas⁵⁴¹ e passou a ser sua proprietária a empresa de comerciantes de arte Gooden and Fox⁵⁴². Posteriormente, a mesma empresa levou-o a leilão, em 14 de abril de 1967, lote 53, igualmente na Christie's, e foi adquirido para a coleção de Lord Antony Lambton (1922-2006). Este, em 1978, emprestou três quadros de Waterhouse para exposição, dois dos quais de inspiração clássica: *Pandora* (1898), *Apollo and Daphne* (1908)⁵⁴³.

O facto de o quadro não ter sido vendido quando foi exposto não é algo preocupante na vida profissional do artista, se considerarmos que foram vendidos três dos quatro expostos⁵⁴⁴. Contudo, a reação da imprensa não terá favorecido a aquisição⁵⁴⁵, já que a *Athenaeum* de 1908, N.º 34, o classificou como "so feeble and sentimental [that] a dig of the elbow would clearly have sufficed to check his [Apollo] advances"⁵⁴⁶, ou seja, o deus

⁵³⁹ Este erro na catalogação do quadro aquando da exposição de Liverpool cria uma semelhança direta com *Phylis and Demophoön* e *Echo and Narcissus*, na medida em que coloca o elemento feminino do par em primeiro lugar. Assim, a figura feminina acaba por ganhar destaque. Em *Thisbe* (1910), o elemento masculino desaparecerá da composição e, apesar de ser um mito de um par amoroso, Waterhouse só representa a figura feminina. Hobson (1989: 89) reforça esta ideia quando diz que, até ao final da vida de Waterhouse, as personagens da lenda regressam quando são femininas, como em *Isabella and the Pot of Basil* (1907), sem localização conhecida, *Lamia* (1909) ou *Circe* (c. 1911).

⁵⁴⁰ Cf. Hobson (1980: 190).

⁵⁴¹ Trippi (2002: 233) indica como preço 480 libras esterlinas, o que seria menos do que 480 guineas.

⁵⁴² Estes comerciantes de arte compraram, no mesmo leilão, a *Ophelia* de 1889 (lote 14) por 450 libras, de acordo com Trippi (2002: 233).

⁵⁴³ Noakes (2004: 103).

⁵⁴⁴ *The Soul of Rose* foi adquirido por Sir Brodie Henderson e *Lady Violet Henderson* (1907) por Lord Faringdon, '*Gather Ye Rosebuds While Ye May*' para a coleção de Sir Frederick M. Fry, de acordo com Hobson (1980: 190).

⁵⁴⁵ Cf. Trippi (2002: 195).

⁵⁴⁶ *Apud* Trippi (2002: 195).

surge caracterizado como uma figura efeminada e frágil. Na perspectiva de Trippi (2002: 195), esta opinião é reflexo do pensamento do mercado de arte, que só mais tarde, depois da primeira guerra e da morte do artista, se interessará pelo quadro, que não o conseguiu vender em vida, mesmo com as alterações que foi fazendo.

Além desta característica efeminada e frágil de Apolo, Trippi (2002: 195) ainda nota que o quadro não tem energia e expressividade na sua composição, quando se considera que este é devedor da escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) com o mesmo nome, que Waterhouse terá visto em Roma⁵⁴⁷. O pintor já expusera, em 1907, na RAA, *Phyllis and Demophoön*⁵⁴⁸, cujos esboços constam do mesmo caderno que *Apollo and Daphne*, e *Jason and Medea* (1907). Como tal, havia prática da parte de Waterhouse no tipo de composição em par, no uso vertical das obras e na pintura da metamorfose de uma mulher em árvore. Todavia, *Apollo and Daphne* não foi, na verdade, das suas melhores obras.

Este recurso a pares leva a que se tente criar uma relação entre eles e, nessa linha de pensamento, Trippi (2002: 193) assinalou que Waterhouse selecionou os mitos de Fílis e Dafne de Ovídio, dando destaque a duas figuras femininas que se metamorfoseiam em reação ao comportamento masculino predominantemente violador. Deste modo, o artista poderia querer subliminarmente destacar estes comportamentos masculinos, existentes na época, ao mesmo tempo que concentrava a sua atenção em figuras femininas em sofrimento, renegadas, atacadas.

⁵⁴⁷ Para uma relação entre a obra de Bernini e Ovídio, *vd.* Barolsky (2014: 36-45).

⁵⁴⁸ Trippi (2002: 236) aponta que Burne-Jones pintou a sua versão de *Phyllis and Demophon* em 1870 como exemplo de “meditations on a failed love affair”, o que poderá ter influenciado a seleção do tema por Waterhouse, devido ao apreço por este tema.

8. *Thisbe* (1909)



Figura 39. *Thisbe* ou *The Listener* (1909)

Óleo sobre tela, 97 cm x 59 cm

Coleção Privada.

Capturado a 05.02.2016, in [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Thisbe -
John William Waterhouse.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Thisbe-_John_William_Waterhouse.jpg)

O mito de Píramo e Tisbe obteve a sua universalidade, na literatura e nas artes, em parte devido a Shakespeare, que ofereceu a história ao mundo através de *Romeu e Julieta*, imortalizando o final trágico dos dois amantes, e em *A Midsummer Night's Dream* (ato V, cena 1)⁵⁴⁹, onde Shakespeare coloca as personagens a representar o próprio mito, dentro da peça principal. Barkan (1986: 57) relembra que o mito acentua a perigosa incerteza do mundo do amor, que resulta da desobediência dos jovens aos seus pais e cujo fim trágico tem origem nos erros fatais da percepção dos amantes.

Apesar do conhecimento que J. W. Waterhouse tinha dos textos clássicos e, em particular, das *Metamorphoses* de Ovídio, *Thisbe* surge numa época em que o pintor procurava distanciar-se dos temas da Antiguidade e dedicar-se ao retrato, especificamente da família Henderson, sua mecenas. No entanto, até ao final da vida, Waterhouse ainda produziria uma das suas mais emblemáticas obras de temática clássica: *Penelope and the Suitors* (1912).

8.1. *Metamorphoses*, IV, 55-166

Depois de Penteu ter sido morto por Agave, sua mãe, por ofensa a Baco, no final do livro III (vv. 511-733, com um episódio sobre Acetes, encaixado nos vv. 577-691), o início do livro IV⁵⁵⁰ mostra Alcítoe, filha de Míneas, a não aceitar os rituais báquicos e a negar que Baco seja filho de Júpiter. No início do livro IV, sabemos então, pelo narrador, que o sacerdote ordenara um festival (vv. 4-5), no qual *famulae* e *dominae* (Cf. v. 5) deixariam os seus afazeres para se cobrirem de peles de animais, soltarem o cabelo, porem grinaldas na cabeça e empunharem tirsos frondosos, enquanto invocavam os vários epítetos e feitos de Baco⁵⁵¹.

Existe, contudo, um grupo que se recusa a fazê-lo: as filhas de Míneas⁵⁵², que, por

⁵⁴⁹ Riley (1851: 126), na sua “Explanation”, refere que o leitor não consegue evitar lembrar-se da narração adaptada que Shakespeare fez desta história em *A Midsummer Night's Dream*, relacionando automaticamente Ovídio com Shakespeare. A importância deste mitema levou Shakespeare a criar uma personagem que personifica o muro na representação de Píramo e Tisbe dentro de *A Midsummer Night's Dream*. Para uma relação entre a peça de Shakespeare e as *Metamorphoses*, vd. Barkan (1986: 255-58, 267-69).

⁵⁵⁰ Riley (1851: 118-126) traduz os primeiros versos dentro da “Fable I”, que é dedicada a Píramo e Tisbe, e não separa o mito dos amantes do contexto inicial.

⁵⁵¹ Riley (1851: 119) explica os vários epítetos atribuídos a Baco e destaca *bimater* (Cf. v. 12), que apresenta como criado por Ovídio para designar Sêmele e Júpiter, que o guardou na sua coxa nos últimos meses de gestação, como mães de Baco.

⁵⁵² Riley (1851: 118) coloca em nota de rodapé os nomes das irmãs de Alcítoe, indicando Plutarco como fonte (Aristipe e Leucipe) e Eliano (Alcátoe, Leucipe e Aristipe, também chamada Arsínoe). Acrescenta ainda que estas mulheres eram devotadas aos seus maridos e famílias.

devoção a Minerva⁵⁵³, ficam em casa a fiar lã e a tecer⁵⁵⁴. A fim de aligeirar o trabalho manual, propõem-se as irmãs contar histórias. A primeira, que conhecia muitas, reflete sobre qual devia contar. O narrador dá-nos informações sobre quatro histórias e a respetiva relação com as metamorfoses sofridas, de modo a introduzir as narrativas das Miníades: a primeira é sobre Dércetis da Babilónia⁵⁵⁵ e o seu corpo coberto de escamas; a segunda é sobre a sua filha e como ganhou asas; a terceira acerca de uma náiade que transformava os corpos dos homens em peixes (v. 50); e a última como uma árvore que dava *poma alua* (v. 51) passou a ter frutos negros, *contactu sanguinis* (v. 52).

Na passagem entre os quatro mitos, as Miníades comentam as capacidades dos deuses e questionam sempre as de Baco (Cf. v. 273), o que levará a que sejam transformadas em morcegos, no final do episódio (Cf. vv. 407-415).

A miníade acaba por se decidir pela última, porque não é uma fábula vulgar e, desta forma, introduz-se o mito de Píramo e Tisbe (vv. 55-166), cujo enredo evoca o desenrolar do romance antigo⁵⁵⁶, presente na inocência dos jovens amantes, na oposição ao seu amor, na determinação de fugirem, na separação e aparente morte da heroína.

A apresentação dos amantes faz-se pelo uso de adjetivos, que enfatizam a beleza dos dois jovens da Babilónia⁵⁵⁷, cidade rodeada por uma muralha feita de tijolos⁵⁵⁸. O referente a Píramo no grau superlativo relativo de superioridade (*iuuenum pulcherrimus*, v. 55) coloca-o em destaque. Ficamos a saber que viviam em casas contíguas, circunstância que propiciará uma aproximação dos jovens. Assim, o tempo levou a que o amor entre eles crescesse, o que poderia ter resultado numa boda, não fosse o veto dos pais a este relacionamento. Apesar disso, essa proibição não teve qualquer peso nas decisões de ambos.

A situação é agravada pela inexistência de um cúmplice: por isso, só podiam comunicar

⁵⁵³ Keith (2002: 257) alerta para o facto de, apesar de serem devotas de Minerva, as Miníades só contarem histórias de amor.

⁵⁵⁴ Rosati (2002: 276) associa o tecer das Miníades ao tecer histórias em que se entreterão. Assim, tecer também funciona como *aition* de narrar.

⁵⁵⁵ Riley (1851: 120-21) refere que Luciano, ao falar desta divindade, refere ter visto uma estátua na Fenícia, metade mulher, metade peixe. Ainda nota que este templo fora construído por Semíramis, que não o teria consagrado a Juno, como normalmente assumido, mas a sua mãe, Dércetis. Somos ainda informados de que Atárgatis era outro nome da deusa, que, por causa de um amor ilícito, se teria atirado a um lago, em Áscalon, e aí se teria dado a metamorfose em peixe. Na “Explanation”, no final da “Fable I”, Riley (1851: 125) refere como fontes antigas Diodoro Sículo, Plínio, o Velho, e Heródoto e acrescenta que a origem deste mito resulta de uma afronta feita a Vénus. A deusa teria levado Dércetis a apaixonar-se por um homem mais novo de quem teve um filho, que teria exposto, e ela ter-se-ia afogado. É ainda feita referência à devoção dos sírios.

⁵⁵⁶ Cf. Keith (2002: 258).

⁵⁵⁷ A magnificência da cidade foi comprovada por vários escritores, como Heródoto, facto que Riley (1851: 121) anota. Refere que as muralhas tinham 60 milhas de comprimento (c. 96 quilómetros), 87 pés de largura (c. 26 metros) e 350 pés de altura (c. 106 metros). Keith (2002: 256) nota que o contexto urbano atribui um tom mais cosmopolita ao tom elegíaco desta história de amor, sendo também símbolo da sua perdição.

⁵⁵⁸ Riley (1851: 121) refere que a muralha foi construída por Semíramis e os tijolos eram secados ao sol, unidos depois por camadas de betume.

nutuque signis (v. 63), o que leva a que o seu amor, quanto mais escondido, mais aumente. Deste modo, a *paries* (v. 66) comum às duas casas, embora barreira que impede o contacto e dificulta a comunicação, permitirá que os dois amantes comuniquem por meio de *tenua rima* (cf. v. 65), há muito existente. Como só Píramo e Tisbe tinham notado essa fenda na parede, a narradora questiona retoricamente a capacidade infinita de sentir do amor. Os amantes usarão, portanto, essa fissura para enviar *blanditiae* (v. 70), *murmura minima* (Cf. v. 70) ou receberem o *anhelitus oris* (v. 72) de ambos. A oposição espacial é reafirmada pela antítese dos advérbios *hinc* e *illinc* (v. 71), associados aos nomes dos amantes.

Em discurso direto, ouvimos as interrogações retóricas dos jovens, que se dirigem à personificada parede, querendo saber o porquê desse obstáculo, que os impede de se unirem *toto corpore* (v. 74) e não permite *oscula* (v. 75). Píramo e Tisbe negam a sua ingratidão e admitem o auxílio já prestado quando a parede deixa passar as palavras *ad amicas aures* (v. 77). É desta forma que se despedem já de noite e trocam beijos que não chegam ao outro.

Este afastamento pela noite é contrariado pela união na manhã seguinte e os amantes reúnem-se *ad solitum locum* (v. 83), para lamentarem a sua sorte, sempre com especial cuidado: *murmure paruo* (v. 83). Combinam, então, quando for noite, enganar os guardas e tentarem sair das suas casas e da urbe⁵⁵⁹. Para que não se percam, combinam encontrar-se junto do busto de Nino⁵⁶⁰, sob a sombra de uma árvore, uma amoreira alta, caracterizada por ser *niueis uberrima pomis* (v. 89) e junto a uma fonte fresca.

Descreve-se, seguidamente, já noite adiantada, a fuga de Tisbe, que é caracterizada logo no início do verso como *callida* (v. 93), pois consegue sair sem dar nas vistas. A jovem chega ao túmulo, como combinado, e senta-se debaixo da amoreira. A narração é interrompida para que a narradora comente sentenciosamente que *audacem faciebat amor* (v. 96), atributo aqui de uma jovem apaixonada. Contudo, esta audácia é imediatamente posta à prova pelo surgimento de uma leoa, que obriga Tisbe a fugir rapidamente. A leoa apresenta a boca ensanguentada de comer e vai saciar a sua sede na fonte. Graças ao luar, Tisbe consegue vê-la aproximar-se, foge *obscurum in antrum* (v. 100), deixa cair, atrás de si, o véu⁵⁶¹. A leoa⁵⁶² mata a sua sede e, ao regressar ao bosque, despedaça o véu de Tisbe⁵⁶³.

⁵⁵⁹ A gradação espacial parte da parede, em que dialogam, para a casa e para a cidade que pretendem abandonar.

⁵⁶⁰ Riley (1851: 122) indica que, de acordo com Diodoro Sículo, o túmulo de Nino, primeiro rei da Babilónia, tinha dez estádios de comprimento e nove de profundidade, aparentando uma cidadela e ficando a considerável distância de Babilónia.

⁵⁶¹ Percebe-se o avanço da ação por meio da posição e encadeamento dos versos 100-101: *uidit > fugit; fugit > reliquit*.

⁵⁶² Keith (2002: 261) observa que o tema dionisíaco em que se enquadram as Miníades e as suas histórias continua presente por meio do animal de Baco, bem como pela possibilidade de desmembramento e devoração de Tisbe.

⁵⁶³ A antítese surge entre a força e o sangue da leoa e a delicadeza dos *uelamina*.

Não temos detalhes sobre a fuga de Píramo, mas sabemos que chega ao ponto de encontro e vê vestígios da fera. Em consequência, empalidece com a possibilidade de algo ter acontecido com Tisbe, porque depara com a veste manchada de sangue. Em consequência, Píramo pressupõe que Tisbe está morta, declara que uma só noite perderá os dois amantes. Píramo considera que atraiu Tisbe para um lugar ermo e perigoso e, ainda mais, chegou depois dela. Se ele tivesse chegado primeiro, seria ele a vítima ou poderia ser a segurança da amada. Assim, recorrendo ao uso do imperativo (*diuellite*, v.113; *consumite*, v. 114), Píramo dirige-se aos leões⁵⁶⁴ a quem pede que o devorem, o que seria um ato de cobardia, porque não seria ele a tirar a vida a si próprio, ou seja, desejar a morte é igual a não a executar. No entanto, Píramo acaba por ganhar coragem e suicida-se. O jovem desloca-se para a sombra da amoreira, onde chora e beija a veste que Tisbe deixou cair. Mata-se de seguida com a espada que trazia à cintura e o sangue jorra alto. A comparação é feita com a rutura de um cano de chumbo⁵⁶⁵, que projeta para longe⁵⁶⁶ e de forma estridente a água. Desta maneira, o sangue do jovem asperge os frutos da árvore e deixa-os *in atram* (v. 125); simultaneamente, a raiz, ensopada de sangue, tingem os frutos dos ramos *purpureo colore* (v. 126), o que explica a origem da cor das amoras.

De seguida, surge Tisbe, que, ainda com medo, se apresenta no local de encontro e procura o amado *oculis animoque* (v. 129). A sua intenção é contar-lhe os perigos de que escapara. A jovem reconhece o lugar e a árvore, mas fica *incertam* (v. 132) quando vê a cor dos frutos. Enquanto hesita, Tisbe identifica o corpo de Píramo, tombado numa poça de sangue, e reage da mesma maneira que ele reagira quando vira o seu véu: empalidece mais do que a madeira de buxo, treme horrorizada como o mar quando tocado pela brisa⁵⁶⁷.

Ao momento de dúvida, segue-se, de imediato, o reconhecimento do amado e Tisbe lamenta-se, bate nos seus braços e abraça o corpo de Píramo, ao mesmo tempo que as suas lágrimas se misturam com o sangue do amado. A jovem babilónia ainda o interpela duas vezes⁵⁶⁸: na primeira, questiona o porquê daquela decisão; na segunda, na qual Tisbe se identifica pelo nome, o apelo é para que Píramo, a quem se dirige com um superlativo revelador do muito que o ama (v. 143: *carissime*), levante *uultus iacentes* (v. 144). Píramo reconhece o seu próprio nome, abre os olhos, vê-a e volta a fechá-los.

⁵⁶⁴ A apóstrofe só surge no final do discurso direto, o que mostra o desespero do sujeito.

⁵⁶⁵ Riley (1851: 123) coloca em rodapé que Vitruvius identifica três formas para transportar a água: canais de alvenaria, canos de barro e canos de chumbo. Estes últimos resultavam da sobreposição e soldadura de diferentes folhas. A consequência do desgaste deste tipo de canos é próxima da descrição de Ovídio.

⁵⁶⁶ Aqui destaca-se a hipérbole presente no final de v. 124 no ar rasgado pelo jorro de água. Martindale (1988: 12) nota o tom patético da imagem, que não prejudica o tom global da trágica história de amor.

⁵⁶⁷ Esta imagem é também destacada por Riley (1851: 124).

⁵⁶⁸ A apóstrofe faz-se de forma anafórica nos vv. 142-43.

Pelos indícios que a rodeiam, Tisbe percebe então o que aconteceu, já que vê *uestem suam* (v. 147) e *ense ebur uacuum* (v. 148)⁵⁶⁹. Seguem-se catorze versos em discurso direto nos quais a jovem amante começa por reconhecer que o infeliz Píramo morreu pela sua própria mão e por amor. Tisbe admite conseguir uma mão igualmente forte para fazer o mesmo, porque o seu amor é igual ao de Píramo e dele receberá força (v. 150: *uires*) para desferir o golpe. Assim, morrerá e os outros considerá-la-ão *causa comesque* (v. 152) do fim de Píramo, não podendo nem a morte separá-los⁵⁷⁰.

A parte final da intervenção de Tisbe resulta em dois apelos: o primeiro aos familiares de ambos, para que não recusem a sepultura conjunta, pois uniu-os um amor sincero e o derradeiro momento (v. 156: *certus amor ... hora nouissima*); o segundo é feito à árvore, cuja sombra cobre já um corpo, ainda que em breve sejam dois, para que os escuros frutos perpetuem o luto e a infelicidade dos amantes e, desse modo, se perpetue a lembrança do sangue de ambos.

As súplicas da jovem tocaram os deuses e os parentes: os primeiros mantiveram a cor do fruto, que, quando maduro, é *ater* (v. 165), e os segundos deixaram-nos repousar *una in urna* (v. 166). A conclusão do episódio dá-se, no verso 167, com a forma verbal *desierat*. Sabemos que, pouco tempo depois, se encetou nova narrativa, desta vez por Leucónoe.

8.2. Uma figura de vermelho

O espectador concentra-se, na fig. 39, numa primeira impressão, no olhar de uma jovem que está encostada à parede, ouvindo. O espaço é interior e bem iluminado. O gesto da jovem e a fenda⁵⁷¹ na parede são os aspetos que nos permitem associar esta representação ao mito de Píramo e Tisbe, na medida em que Waterhouse pintou Tisbe⁵⁷² – e só Tisbe – junto da fenda⁵⁷³, a escutar as palavras de Píramo, que devemos imaginar do outro lado da

⁵⁶⁹ O marfim era um material recorrente no uso das bainhas, que normalmente se posicionavam à esquerda, de modo que a mão direita cruzasse o corpo para tirar a espada, colocando o polegar junto da lâmina, como refere Riley (1851: 124).

⁵⁷⁰ A epífora da expressão *morte reuelli*, nos versos 152-53, e o poliptoto do verbo *possum* enfatizam a ação de roubar juntamente com o poder de se concretizar. Neste caso, a morte não o conseguirá porque ambos ficarão unidos na morte.

⁵⁷¹ Muela (2013: 99) indica que Ovídio não concede atributos específicos a Píramo ou Tisbe e, nesse sentido, a fresta na parede é o elemento imediatamente mais reconhecido. Waterhouse acrescenta alguns elementos orientalistas, a fim de aproximar a sua tela das características da Babilónia.

⁵⁷² A Tisbe de Waterhouse não parece assim tão jovem quanto a história nos faz crer, o que poderá estar relacionado com as modelos a que Waterhouse recorreu com frequência.

⁵⁷³ Waterhouse não representou a fenda na parede como “a small chink, which it had got formerly, when it was built”, como traduziu Riley (1851: 121-22), já que é bem visível à primeira vista, contrariando a ideia de que os amantes teriam sido os primeiros a aperceber-se dela.

parede⁵⁷⁴, ou seja, escolheu um dos nove mitemas⁵⁷⁵ do mito: a fresta na parede.

Waterhouse representa Tisbe de acordo com o verso 57 de Ovídio – *contiguas tenuere domos*⁵⁷⁶ – e, por isso, coloca a jovem dentro de casa, mas com abertura para o exterior. Esta diferença entre o espaço interior e exterior verifica-se através da perspetiva e da diferença entre luz e sombra. O ponto de fuga situa-se no exterior e dirige o olhar do espectador para os degraus iluminados, depois de este ter atentado na imagem principal de Tisbe, que ocupa grande parte do espaço interior representado.

Waterhouse nunca deixou de representar espaços interiores, mas, nos últimos anos da sua vida, eles tornaram-se mais frequentes, uns mais fechados do que outros ou com mais pormenor. Por exemplo, *The Lady of Shalott* (1888), que decorria no exterior e era o momento final da história, já fora representada no interior da casa, enredada nos fios do tear, em 1894. Waterhouse ainda se dedicará a este texto, com *'I am Half Sick of Shadows', said the Lady of Shalott* (1915), quando o mundo é visto pela Lady of Shalott através de um espelho. No caso dos quadros de temática clássica, a maioria dos temas é tratada em espaço exterior e natural, excetuam-se duas pinturas intituladas *Circe* (c. 1911-1914) e *Penelope and the Suitors* (1912).

O contraste luz/sombra permite avançar nessa distinção entre espaço exterior e interior, uma vez que existe uma evidente diferença entre a luz exterior e a sombra interior que cerca os materiais da tecelagem⁵⁷⁷. A luz interior incide sobre o novelo, Tisbe, a parede, que surgem em primeiro plano, e o fuso. Realça, desta maneira e por meio do contraste, a própria fenda, que a tela nos mostra até meio da parede, no pequeno muro, quando entra no friso, e que ganha projeção pela sombra da jovem na parede. A união do fuso e do novelo por um fio muito ténue e a luz que neles incide leva-nos a crer que Tisbe interrompeu os seus afazeres domésticos, representados pelo tear vertical e o emaranhado de fios de cores quentes, para se colocar junto da fenda da parede e ouvir Píramo. Na verdade, o pintor optou por representar Tisbe na ação em que se encontravam as filhas de Míniás, como é descrito antes deste mito, que, no caso de Riley (1851), surge incluído na “Fable I” do livro IV, aquela que diz respeito a Píramo e Tisbe.

⁵⁷⁴ A parede é vista como símbolo de separação, constrangimento ou prisão, mas também de segurança e defesa, proteção para a comunidade, que está em perigo pela fenda que ostenta, como anotou Graziani (2003: 1212).

⁵⁷⁵ De acordo com Graziani (2003: 1210-15), os oito mitemas restantes são: a amoreira; a fonte; o túmulo de Nino; a leoa; a presença da lua; o duplo suicídio utilizando a mesma espada; a “metamorfose” da amoreira e o túmulo que une os dois corpos. Note-se que, no impedimento deste muro, pode ver-se o clássico *paraclausithyron*, como referiu Hardie (2002: 144).

⁵⁷⁶ Riley (1851: 121) traduz a expressão por “lived in adjoining houses”.

⁵⁷⁷ Este contraste luz/sombra também está presente, por exemplo, num quadro de Waterhouse do início da sua carreira, *Consulting the Oracle* (1884), no qual a luz natural incide num edifício no exterior da sala escura em que se encontram as personagens.

Nesse sentido, a estratégia de J. W. Waterhouse pôr a modelo a fitar o espectador é uma forma de captar o nosso olhar de *voyeur* para a concentração revelada no rosto da jovem, que ouve o amante, mas também para o ambiente em que se encontra. Este olhar não mostra dor, nem sofrimento e, por isso, não anuncia a tragicidade do final. Também não é expressivo de um estado de amor apaixonado e ansioso. O facto de Tisbe se apresentar de costas voltadas para o exterior, que será a perdição dos amantes, poderá revelar que eles ainda não combinaram fugir à noite. Assim, a cabeça encostada de Tisbe evoca as palavras⁵⁷⁸ e os “accents of love used to pass through it in safety, with the gentlest murmur”⁵⁷⁹ que recebe/espera de Píramo.

O facto de o olhar centrar a nossa atenção leva-nos a reparar, logo a seguir, nos restantes elementos do rosto, nomeadamente nos lábios rubros, que Waterhouse evidenciou em harmonia com o vermelho da roupa. Não há, de facto, no rosto de Tisbe, manifestação de sentimentos, já que o seu rosto é neutro: não exhibe um sorriso, mas também não mostra sofrimento ou dor. Próximo do rosto, a mão direita da jovem, que se encontra apoiada na parede, relembra as *blanditiae* (v. 69) que Ovídio refere, e a mão esquerda está apoiada no murete. A mão direita surge como se Tisbe tivesse a sua mão junta à do amante e ela estaria, assim, a acarinhar o muro, como se os seus gestos chegassem ao outro lado, e, nesse caso, a parede seria um veículo de comunicação e não de separação. Além disso, o gesto da mão que toca a fresta denuncia, por outro lado, um desejo de maior união física.

O estatismo da figura reforça essa atenta espera de Tisbe, pois tudo se encontra claramente quieto e sossegado. O único movimento sugerido é o do pé direito, que nos indica a mudança de posição da personagem para ouvir o que Píramo lhe sussurra do outro lado. O movimento inesperado que a jovem fez desde o tear até à fenda na parede é insinuado pelo desenrolar descuidado do novelo e o porquê de haver um volante no chão, mesmo ao lado da cadeira. Este tipo de pormenores abunda neste quadro, tão preciosista em detalhes que se julgaria fugir a alguns dos trabalhos do artista na última década, quando optou por incidir em pormenores relacionados com a representação das figuras e descurar outros, na sua maioria, relacionados com paisagem.

Este interior muitíssimo preenchido e trabalhado, cheio de pormenores de construção e de adereços, ocupa a atenção do espectador e o seu desejo de ver mais, depois do impacte inicial com Tisbe, designadamente com a sua roupa. Waterhouse criou este cenário já que Ovídio não descreve como era a casa de Tisbe ou o que tinha vestido, com exceção do

⁵⁷⁸ Riley (1851: 122) mostra isso por meio da sua tradução, no discurso direto de Tisbe: “we confess that we are indebted to thee, that a passage has been given for our words to our loving ears”.

⁵⁷⁹ Riley (1851: 122).

delicado véu (v. 104: *tenues amictus*).

As cores quentes da roupa de Tisbe, dos fios emaranhados, dos círculos no chão, das flores na jarra junto da janela ou até o dourado dos fios da urdidura remetem para esse lado feminino e amoroso, que, por sua vez, contrasta com as cores frias presentes no friso vegetalista e no geométrico da parede, na peça azul tecida no tear, nas sombras azuladas da cadeira e da cortina e até nas jarras azuis, uma junto da janela e outra no limite direito do quadro, evocando assim o lado masculino e frio, porque ausente, desta relação⁵⁸⁰. Um apontamento curioso é o adereço de cabelo que Tisbe usa e que mostra este equilíbrio, já que mostra uma conta maior azul e outra alaranjada.

Tanto a veste – que contribui para criar um certo erotismo, quer pelo ombro desnudo, quer pela própria cor – como a estola⁵⁸¹ que Tisbe usa possuem um padrão egípcio de flores de lótus, bastante trabalhado. Waterhouse criou, nas suas telas, padrões têxteis adequados às personagens que retrata, procurando que estes sirvam de elemento identificativo, ou seja, que a veste reflita parte do carácter da pessoa. Assim, por exemplo, em *The Lady of Shalott* (1888), o pintor apresenta uma colcha repleta de cenas de cavalaria; em *Circe Invidiosa* (1892), uma roupagem escura com círculos com um núcleo mais claro, que permitem evocar o efeito da poção que contamina a água; em *Flora and the Zephyrs* (1897), o vestido da deusa está cheio de flores; em *Boreas* (1903), Waterhouse coloca círculos na veste da figura feminina, evocando os redemoinhos do vento, que permitem mostrar os efeitos deste na roupa; em *Jason and Medea* (1907), a veste de Medeia surge com serpentes enroladas, lembrando os efeitos mágicos associados a este animal; ou em *'Gather Ye Rosebuds While Ye May'* (1908), onde Waterhouse recriou o damasco verde do vestido, por meio de flores douradas.

A flor de lótus, que aqui ornamenta o padrão da veste, da estola, da peça que Tisbe tece, possui uma especial simbologia no Egipto Antigo, significando primeiramente nascimento e renascimento. No código floral vitoriano, o lótus surge como sinónimo de pureza⁵⁸², reflexo do amor dos jovens Píramo e Tisbe, e também de eloquência associada ao silêncio, sinónimo de um amor afastado⁵⁸³, facto que se justifica com a história dos dois trágicos amantes.

Atente-se especificamente na flor de lótus azul representada no muro, que “se revestia de maior significado, não só pela sua cor que se assemelhava ao céu, mas porque era aquele

⁵⁸⁰ Note-se que há uma linha de tons azuis que percorrem todo o quadro na diagonal, oposta à verticalidade da figura feminina, que começa na jarra azul junto da janela, continua no tear, prolonga-se no friso geométrico da parede, prossegue na jarra/garrafa e nas flores de lótus azuis.

⁵⁸¹ Cf. Trippi (2002: 210).

⁵⁸² Cf. Kirkby (2011: 172).

⁵⁸³ Cf. Seaton (1995: 182-83).

que se oferecia aos deuses e que se dava a cheirar ao morto para lhe restituir a vida”⁵⁸⁴. Note-se que esta importância lhe é concedida, primeiro, por ser a única presente – ainda que se adivinhe o início de uma outra que o corpo de Tisbe encobre –, depois, porque é realçada pelo facto de se encontrar representada numa parede de cor baça.

O uso dos lótus azuis na parede e na roupa de Tisbe, bem como o cabelo negro, funcionam como elementos para aproximar a representação daquela que seria, no séc. XIX, a imagem de uma mulher oriunda da magnificente Babilónia. Ainda que o tema de Babilónia/Oriente fosse recorrente no final do séc. XIX, segundo Trippi (2002: 210), “Waterhouse made no effort to reproduce Babylon”, quando se compara este quadro, por exemplo, com alguns de Edwin Longsdon Long (1829-1891), e.g., *The Babylonian Marriage Market* (1875)⁵⁸⁵, *An Egyptian Feast* (1877)⁵⁸⁶ ou *Love's Labour Lost* (1885).

É verdade que Waterhouse apenas escureceu o cabelo da sua *Thisbe*, já que o penteado não se aproxima das representações que Long fez em nenhum dos quadros referidos, porque apresenta uma Tisbe de cabelo liso enquanto Long representou jovens de cabelos ondulados, presos e arranjados. Quando se comparam *The Babylonian Marriage Market* (1875), *An Egyptian Feast* (1877) e *Love's Labour Lost* (1885) de Long com *Thisbe* (1909) de Waterhouse, percebemos que as mulheres de Long usam colares coloridos e elaborados, o que não acontece no caso de *Thisbe*.



Figura 40. *Love's Labour Lost* (1885) de Edwin Longsdon Long⁵⁸⁷

Óleo sobre tela, 127 cm x 192 cm. Dahesh Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

⁵⁸⁴ Cf. Machado (2001: 518).

⁵⁸⁵ Cf. Lambourne (2003: 298). Este quadro resulta de uma encomenda de Edward Hermon. Em 1874, Long já tinha visitado o Cairo e pintado o local e os habitantes, como anota Bills (1998: 105-07).

⁵⁸⁶ Esta obra é vista como uma continuação da anterior. Ambas têm por base literária *The History of Herodotus* (London, 1870), na tradução de George C. Swayne, como regista Bills (1998: 112-13). Tanto *Babylonian Marriage Market* (1875) como *An Egyptian Feast* (1877) tiveram peso na sua eleição como RA, em 1881.

⁵⁸⁷ Capturado a 05.02.2018, in [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edwin Longsdon Long - Love's Labour Lost.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edwin_Longsdon_Long_-_Love's_Labour_Lost.jpg).

No entanto, Waterhouse conhecia muito provavelmente a obra de Long pelas exposições da RAA e inspirou-se em mais pormenores presentes na sua *Thisbe* (1909) do que Trippi (2002: 210) nos leva a crer. Por exemplo, as flores de lótus azuis do mural que Waterhouse pintou surgem de forma muito idêntica em cor e composição no baixo relevo de *Love's Labour Lost* (1885) (fig. 40); a estola de Tisbe aproxima-se daquela que a primeira figura feminina em *The Babylonian Marriage Market* (1875) (fig. 41) tem, virada para as costas e não para a frente⁵⁸⁸; todas as mulheres nestes três quadros apresentam braceletes, muitas delas ricas e trabalhadas, posicionadas no braço e no antebraço como Tisbe; por fim, as cores (mesmo que o vermelho seja mais forte) e os efeitos geométricos do chão do quadro de Waterhouse relembram os que estão em *An Egyptian Feast* (1877) ou *Love's Labour Lost* (1885), além de em quadros anteriores do pintor.



Figura 41. *The Babylonian Marriage Market* (1875) de Edwin L. Long⁵⁸⁹

Óleo sobre tela, 180 cm x 269 cm. Royal Holloway College Picture Collection, London.

Waterhouse usa as formas geométricas clássicas (quadrado e círculo) e algumas estruturas geométricas lineares (verticais e horizontais) para decorar o interior da casa de Tisbe. Podemos ver a simbologia que as formas e estruturas geométricas nos transmitem, por exemplo, através das cores. O preto e o branco são a dicotomia das cores que conjugam todas as outras: o preto é símbolo do obscuro, do negativo, do feminino, enquanto o branco simboliza a luminosidade, o positivo, o masculino⁵⁹⁰. Esta dicotomia branco/preto,

⁵⁸⁸ Não faria sentido, na composição que Waterhouse adotou, colocar a estola pendente, trabalhada e decorada, para trás, porque não estaria visível para o espectador.

⁵⁸⁹ Capturado a 05.02.2018, in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Babyloian_marriage_market.jpg.

⁵⁹⁰ Cf. Chevalier e Gheerbrant (1994: 704-705).

homem/mulher, também se vê através da vida/morte, elementos que preocuparam Waterhouse nestes últimos anos de produção, e se encontram imediatamente associados, na cultura clássica, ao tear, ao fio, ao fuso, enfim, à tecelagem, todos símbolos do destino⁵⁹¹.

Note-se que a parte axadrezada do chão deste quadro é igual ao chão de *Destiny* (1900), *The Chrystal Ball* (1902) ou *The Missal* (1902). A carpete no chão de *Penelope and the Suitors* (1912) recuperará parte dos efeitos do chão de Tisbe, não havendo, porém, grandes círculos vermelhos, mas as flores assemelham-se aos lótus azuis de *Thisbe* (1909). A circunferência vermelha surge em poucos quadros de Waterhouse: *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891) mostra circunferências completas em negro e *The Lady of Shalott* (1894) grandes circunferências verdes e vermelhas, com motivos triangulares a preto e branco no chão, que relembram os que estão no pequeno branco pintado em primeiro plano.

Em suma, os diferentes padrões presentes no quadro (roupa de Tisbe, estola, padrão do friso do tear, padrão geométrico do friso da parede, padrão floral do murete, chão) alertam-nos para o cuidado que as artes decorativas ganharam no séc. XIX, grandemente ampliado por William Morris (1834-1896)⁵⁹², participante do primeiro grupo de Pré-Rafaelitas, que desenhou papel de parede, cortinas, tapeçarias, têxteis, mas também vitrais, mobiliário, etc., que foram enriquecendo as casas vitorianas e reeducando o gosto.

Além dos padrões presentes, é necessário destacar, ainda, alguns pormenores que constroem, mesmo que de forma simples, a tela, tais como o bracelete da mão esquerda de Tisbe, o banco em que se encontra o novelo, a jarra de flores junto da janela e a garrafa/jarra vazia, apoiada no murete.

O bracelete – *armilla* – existiu desde sempre como adereço da mulher, sendo que “ceux que consistaient en un simple cercle plat ou cylindrique (...) furent sans doute encore plus communs”⁵⁹³, quando comparados com os existentes em forma de espiral, por vezes representando uma serpente. A presença do bracelete na mão esquerda de Tisbe coloca a possibilidade de Waterhouse querer dar a entender ao espectador que Tisbe estava comprometida com Píramo, pois, apesar de não ser um anel – pois seria difícil notá-lo, tendo em conta a posição da mão e na mão direita, devido à sua centralidade, seria chamar demasiado a atenção – pode possuir o mesmo sentido de compromisso. Long representou

⁵⁹¹ Os elementos associados à tecelagem preenchem muitos dos quadros de Waterhouse, como por exemplo *La fileuse* (1874), a série relativa à *Lady of Shalott* ou *Penelope and the Suitors* (1912).

⁵⁹² Para melhor conhecer a vida, obra literária e plástica deste artista, veja-se *The Art of William Morris*, de Aymer Vallance, publicado em 1897, pela George Bell & Sons, em Londres. Esta possível influência de Morris em Waterhouse não é de todo despropositada já que Hobson (1980: 187) sugere *The Earthly Paradise* de Morris como possível inspiração literária para os dois quadros que Waterhouse dedicou a Psique.

⁵⁹³ Cf. Daremberg e Saglio (1962: 436-438).

diferentes tipos de bracelete nas suas mulheres, mas não tão simples como a de Tisbe.

Relativamente ao banco que tem o novelo, os triângulos pretos e brancos, além de trazerem à lembrança os que constam do chão de *The Lady of Shalott* (1894), como já referimos, também aparecem em pequeno formato no banco em que se senta a figura feminina de *Love's Labour Lost* (1885). Os focinhos dos leões de boca aberta recuperam o guardião em pedra, que está em *Mariamne* (1887)⁵⁹⁴, e prenunciam o destino da heroína.

As flores que se encontram na jarra, próxima da janela, contrastam vivamente pela sua cor carmim com a sombra da janela e mesmo com a luz exterior. As flores são elemento obrigatório em todos os quadros de Waterhouse. A jarra vazia, que surge em primeiro plano, sendo mais trabalhada e colorida, coloca-se em oposição à outra. Esta ausência de flores é sinónimo de ausência de vida e o facto de estar mais perto de Tisbe serve de prenúncio do final trágico da história.

Em síntese, a tela apresenta-nos uma Tisbe que interrompe o trabalho no seu tear, a fim de escutar as palavras do seu amor pela fresta na parede que serve para que os amantes comuniquem e estejam juntos, uma vez que não conseguirão está-lo fisicamente. Tudo isto surge pautado pela simbologia do enrolar/desenrolar do fio, como símbolo da construção e fim da vida da personagem.

8.3. Exposição e aquisição

A tela terá sido produzida no ano de 1908 e foi exposta em 1909, na *Royal Academy of Arts*, com o lote 43. Como regista Hobson (1980: 190), *Thisbe* ou *The Listener* foi adquirida na altura pelo lugar-tenente Coronel Farifax Rhodes, em cuja coleção permaneceu até 1934, quando, no leilão da Sotheby's de 11 de julho, transita para os comerciantes de arte Permain⁵⁹⁵, por 86 libras. Foi ainda reproduzida, por autorização do primeiro proprietário, no número de Natal de 1909, página 30, de *The Art Journal*, pelo qual se sabe que os direitos de *copyright* ficaram em posse de Waterhouse.

O título *The Listener* destaca uma característica da figura representada. O sentido de audição foi várias vezes enaltecido por Waterhouse nos seus quadros, como em *St. Cecilia*

⁵⁹⁴ Prettejohn et al. (2008¹: 108) anotam que este leão assírio do British Museum foi descoberto por Austen Henry Layard em 1849 e também foi usado por Edward Poynter para *The Queen of Sheba's Visit to King Solomon* (1883-1890), ainda que a posição do leão de Waterhouse seja sentado, em mármore branco e com juba de ouro, e a dos de Poynter de pé e de uma só cor.

⁵⁹⁵ Iniciada na década de 1860 por William Permain, em Pall Mall Court, a casa Permain entrou em parceria com o revendedor de impressão T. McLean em King Street, Londres, em 1886. *Vd.* mais informação em <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/works-on-paper/watermark/explore.aspx?coll=4&per=68500&rdir=/walker/collections/works-on-paper/watermark/&page=1> (consultado a 02.07.2018) e em <https://antiquetrade.leeds.ac.uk/dealerships/35952> (consultado a 02.07.2018).

(1895), no qual anjos tocam instrumentos e a santa dorme, embalada; *The Siren* (c. 1900), no qual a sereia toca uma lira de sete cordas, ao mesmo tempo que parece cantar e encantar o marinheiro náufrago; *'Listening to my Sweet Piping'* (1911), no qual um menino toca uma flauta de Pã e uma jovem ouve, recostada; ou *The Charmer* (1911), no qual uma jovem mostra o poder da música⁵⁹⁶ sobre a natureza, ao tocar uma lira de sete cordas, que atrai para si os peixes. Deste modo, a representação da música e da audição parece relacionar-se sempre com a intenção de cativar/prender os ouvintes, sejam pessoas ou animais. É também por isso que Hobson (1989: 89) repara que as figuras femininas que surgem neste final de vida estão associadas a criaturas lendárias, que têm um poder de encantamento em si, o que acontece em *Lamia* (1909) ou nas duas *Circe* (c.1911-14), mais ainda quando uma delas foi apresentada com o título *The Sorceress*.

Trippi (2002: 210) considera que *Thisbe* (1875) (óleo sobre tela, 141 x 91 cm⁵⁹⁷) de Edwin Longsden Long, que está em parte desconhecida, possa ter estado na origem da seleção deste tema, na medida em que foi leiloadado pela Christie's em junho de 1908, passando de S. G. Holland, que o comprara em 1889, para a Galeria Agnews⁵⁹⁸, inicialmente comerciantes de arte, cuja casa foi fundada em 1817 por Thomas Agnew, e do qual Waterhouse teria conhecimento. Long produziu três *Thisbe*: duas em 1875 e uma em 1884. Em relação a esta última, cuja gravura se reproduz abaixo (fig. 42), parece não haver semelhanças evidentes.



Figura 42. Edwin L. Long, *Thisbe* (1875)⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Como já fizera de forma discreta em *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900), na medida em que não representa o momento em que Orfeu controla os animais e a natureza.

⁵⁹⁷ Cf. Bills (1998: 108):

⁵⁹⁸ Cf. Trippi (2002: 244, n.65). A Galeria Agnews continua no ativo: <http://www.agnewsgallery.com/> (consultado a 02.08.2018).

⁵⁹⁹ Não se conhece representação a cores da tela. Imagem capturada em <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=27702>; crédito de John Lovelady.

Gravura. Cortesia de Art Renewal Center© (ARC)

Na “Explanation”, Riley (1851: 125-26) indica que Ovídio e Higino são os únicos autores clássicos a mencionar esta história e que ambos a localizam na Babilónia. Riley nota que a intenção moral do mito de Píramo e Tisbe é passar a mensagem de que a juventude não se deve comprometer de forma precipitada. Também procura alertar os pais para “not to pursue, too rigorously, the gratification of their own resentment, but rather to consult the inclination of their children, when not likely to be productive of unhappiness at a future period”. Assim, poderá haver um intuito subentendido na escolha deste assunto por parte de Waterhouse, pretendendo contrariar as convenções sociais dos casamentos arranjados do séc. XIX.

Por outro lado, o uso de referências orientais, como os lótus azuis, poderia evidenciar essa preocupação de Waterhouse com o seu fim, já que o casal Waterhouse e Esther não tinha descendência direta. Trippi (2002: 199) afirma que esta preocupação metafísica de Nino se começou a manifestar depois de Waterhouse ter sido iniciado nos ritos de Elêusis, que teriam sido organizados em Londres pela *Hermetic Order of the Golden Dawn*, surgida em 1888, e da qual fizera parte W. B. Yeats. Depois, pinta alguns quadros relacionados com Perséfone, nomeadamente ‘*Gather Ye Rosebuds While Ye May*’ (1909).

Em síntese, *Thisbe* dá-nos a conhecer a abordagem de Waterhouse ao orientalismo do séc. XIX. Waterhouse continua a evitar os momentos trágicos dos mitos e tem por base um texto clássico, que em si mesmo mostra essa visão babilónia de Ovídio. Simultaneamente, o pintor leva-nos a refletir sobre o fim da vida e aquele que é – e sempre foi ao longo da sua obra – o binómio eterno da poesia e da vida: o amor e a morte, esta última apenas contrariada pela memória da metamorfose.

CONCLUSÃO

A relação entre a literatura e as artes plásticas continua nos dias de hoje, de forma mais ou menos direta, o que é natural se atendermos a que, no caso dos textos clássicos, se passaram séculos desde a sua origem.

Essa criação de filtros contínuos, que podem ser constituídos, por exemplo, por traduções ou representações artísticas diversas, contribui para que cada texto seja lido à luz de todos os trabalhos que sobre ele foram feitos e, portanto, sobre ele refletiram, o que acontece igualmente com as obras de arte.

No entanto, é importante referir que o nosso propósito neste trabalho sempre foi relacionar o *corpus* selecionado de J. W. Waterhouse com as *Metamorphoses* de Ovídio, da forma mais clara possível, anotando reações e receções de ambos os autores, quando oportuno, sem ser esse o principal objetivo. No entanto, não é de todo possível, em nenhuma obra, garantir as relações que fazemos porque em tudo há um gigantesco filtro entre os olhos do pintor, a obra literária e os nossos olhos. Aquilo que procurámos fazer foi ler Waterhouse à luz de Ovídio (no original latino e na tradução de Riley), convencidos de que esta relação é, mais do que possível, provável.

O estudo dos sete quadros de Waterhouse e a sua relação com Ovídio leva-nos a crer que a relação do pintor não é a de imitação do texto – *mimesis* e, portanto, ilustração específica, ainda que em *Circe Invidiosa* essa fidelidade ao texto ovidiano tenha sido referida⁶⁰⁰ –, mas não negamos que o pintor se apropria de momentos e detalhes narrativos, característicos de todas as écfrases, como elemento de inspiração para as suas obras de arte. Aliás, o grande envolvimento do pintor com o texto⁶⁰¹ também se prova pela “pictorial narrative”⁶⁰² que estrutura e cria nos seus quadros. Goldhill (2014: 64) sistematizou esta relação de forma muito certa:

Waterhouse’s pictures interweave art and text together – images of antiquity, texts from antiquity – and this dynamic, intermedial response to the past makes the exhibition of his paintings an event that invites and entices the viewer into such an engagement.

Ao analisarmos os quadros relacionados com os mitos que têm existência nas *Metamorphoses*, realçámos como Waterhouse sempre esteve próximo da literatura ao longo

⁶⁰⁰ Prettejohn et al. (2008¹: 120) destacam a fidelidade com que Waterhouse segue o texto de Ovídio, coisa pouco comum nele.

⁶⁰¹ Cf. Hobson (1989: 25).

⁶⁰² Christian (1989: 118).

da sua carreira. Não apenas da clássica, onde se incluem as *Metamorphoses* ou a *Odisseia*, mas também da inglesa (Tennyson, Keats, Shakespeare, etc.), olhando de forma coerente para os mesmos temas: a vingança por amor em *Circe Invidiosa* (1892), o amor não correspondido em *Echo and Narcissus* (1903) e em *Apollo and Daphne* (1908), a traição amorosa em *Jason and Medea* (1907) e os finais infelizes de pares como Vénus e Adónis (*The Awakening of Adonis*, 1899-1900) ou Píramo e Tisbe (*Thisbe*, 1909). A exceção, nos sete casos estudados, é Orfeu (*Nymphs Finding the Head of Orpheus*, 1900), no qual se projeta essa dor e sofrimento associados à arte, ao mesmo tempo que se crê na imortalidade da arte.

Note-se que o interesse de J. W. Waterhouse pelas *Metamorphoses* é não só pela importância do texto enquanto base das artes plásticas ao longo de dois milénios, mas também porque cada processo de transformação tem em si uma parte de mistério, de magia⁶⁰³, ancorada na realidade: ao mesmo tempo que cada metamorfose é um fim para a personagem, também é um princípio para aquele novo ser.

O pintor sempre se interessou por temas invulgares (*The Favourites of Emperor Honorius*, 1883, ou *St. Eulalia*, 1885) ou formas invulgares de tratar temas conhecidos, como *Orpheus* (1900) ou *Circe Invidiosa* (1892), que refletissem a sua capacidade imaginativa e fossem desafios aos olhos do espectador. Waterhouse quis recontar estas histórias, por meio dos quadros, à sua maneira e, nesse sentido, seleciona os momentos que quer desenvolver. O eleito deixa de fora outros possíveis e, por isso, o pintor procura que as suas telas tenham em si o poder da sugestão do que vem antes e depois desse momento-chave. Por exemplo, em *Circe Invidiosa* (1892), o momento selecionado é o ponto de viragem da vida de Glauco e Cila: a partir do momento em que Circe envenena a água, nada será igual, porque Cila passará a ser um monstro e Glauco perderá o seu amor. Talvez *Echo and Narcissus* (1903) e *Apollo and Daphne* (1908) possam ser considerados os quadros narrativos mais completos que Waterhouse produziu quando se olha para o texto das *Metamorphoses*.

Para conseguir tratar os momentos que escolheu de acordo com o seu pensamento, o pintor trabalhou a força do quadro, a disposição das figuras, a composição cuidada, o poderoso sentido da cor, nunca confrontando o espectador com a brutalidade dos episódios, mas deixando-a subentendida. Se compararmos o lado épico e elegíaco de Ovídio com as opções de Waterhouse, verificamos que o pintor optou pelos momentos mais emocionais e íntimos da obra, a que deu o seu tratamento de forma contida e comedida.

⁶⁰³ Cf. Barkan (1986: 19).

Isso não quer dizer, todavia, que Waterhouse não refletisse, por exemplo, sobre o autocontrole masculino e a abertura erótica que se inicia no final do séc. XIX, início do séc. XX, na qual o imaginário clássico terá o seu papel⁶⁰⁴, ou sobre a posição da mulher em relação ao homem na sociedade vitoriana, o tema do amor-morte, ou as relações com a infância, como o trabalho infantil, a doença ou a morte.

A capacidade técnica de Waterhouse ganha certeza pelos esboços e estudos que são apresentados, mas é importante notar a relação “interpinturas” do próprio artista, que faz transitar elementos de uns quadros para outros de forma regular. Esta recorrência poderá sugerir uma produção de obra repetitiva, no entanto, é importante salientar que estes são aspetos de paisagem/fundo/cenário e não os assuntos principais das telas, cujo destaque e divulgação advieram de diferentes circunstâncias.

A nível futuro, seria importante analisar outros quadros de Waterhouse que possam ter sido inspirados noutras obras de Ovídio, como *Flora and the Zephyrs* (1897) com os *Fasti* e *Ariadne* (1898) com *Heroides X*, ou com outras obras literárias, de modo a perceber se o pensamento do olhar do artista em relação ao texto é semelhante.

Para isso, poder-se-á investigar mais cuidadosamente os catálogos, por exemplo, da RAA, ou seja, as citações que os pintores usaram para acompanhar as suas obras, que ajudarão a aferir que obras, traduções, edições foram as dos artistas, designadamente nos textos clássicos. Este trabalho poderá ajudar a compreender como se relacionaram os artistas com esses textos e com que frequência estão presentes nos catálogos, em que artistas, que valor de mercado atingiram essas obras, entre outros aspetos dignos de atenção.

De igual forma, é importante procurar estabelecer relações entre a obra do pintor e a de outros que tenham abordado o mesmo tema na mesma época, para tentar perceber contactos e possíveis influências e divergências. A fim de concretizar essa interferência, começou-se a estudar recentemente as relações entre os artistas e os seus estúdios⁶⁰⁵, o modo como interferiram na construção da sua obra, o que, no caso de Waterhouse, será difícil pela falta de registos, mas não deixa de ser uma área de particular interesse. Os modelos usados (identificar, reconhecer relações com outros artistas, etc.) é uma outra linha de pesquisa que merece cada vez mais atenção.

Em síntese, em 2018, passam mais de dois mil anos das *Metamorphoses*, cerca de 2010 sobre a *relegatio* de Ovídio, celebram-se os 250 anos da fundação da *Royal Academy*

⁶⁰⁴ Cf. Goldhill (2011: 25).

⁶⁰⁵ Esse trabalho já está a ser desenvolvido sobre Alma-Tadema. *Vd.* Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, "Introduction: The Alma-Tademas' Studio-Houses and Beyond", *British Art Studies*, Issue 9, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-09/prettejohn-trippi> (consultado a 02.08.2018).

of Arts. A 6 de fevereiro de 2017, decorreram cem anos da morte de Waterhouse e dois mil da morte de Ovídio. A 6 de abril de 2019, comemorar-se-ão os 170 anos do nascimento de Waterhouse.

O texto de Ovídio e as obras de Waterhouse, apesar da diferença temporal, continuam a tocar-se aos nossos olhos e servem para que os laços entre a literatura e a pintura continuem estreitos e fortes.

Ovídio continua atual, pois só em finais de 2017 o conselho da cidade de Roma cancelou a sua expulsão, mais de 2 mil anos depois da ação de Augusto⁶⁰⁶. O poeta continua vivo na literatura e nas artes⁶⁰⁷ e, em língua portuguesa, por meio das duas traduções (Paulo F. Alberto em 2004, nas Edições Cotovia, e Domingos Lucas Dias, numa edição bilingue publicada na Editora Vega em dois volumes, em 2006 e 2008), da investigação feita sobre a sua receção⁶⁰⁸ e por meio do resultado das comemorações do bimilenário da *relegatio*⁶⁰⁹.

O interesse em Waterhouse continua vivo no mundo das artes plásticas, onde se destaca a presença da obra de Waterhouse em museus e o mercado de arte.

Em relação ao primeiro, salienta-se a última exposição retrospectiva *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, que esteve presente em três museus de três países diferentes: no *Groninger Museum*, em Groningen, na Holanda, de 14 de dezembro de 2008 a 3 de maio de 2009; na *Royal Academy of Arts*, em Inglaterra, de 27 de junho a 13 de setembro de 2009; e no *Montreal Museum of Fine Arts*, em Montreal, no Canadá, de 1 de outubro a 7 de fevereiro de 2010. A exposição reuniu 92 obras, entre as quais telas, estudos, desenhos e cadernos de esboços. A contracapa do catálogo caracteriza Waterhouse como “one of Britain’s best-loved nineteenth-century painters”.

Essa paixão por Waterhouse também é visível no mercado de arte já nestas duas décadas do séc. XXI. Têm sido vários os esboços, estudos a óleo e quadros de Waterhouse que têm ido a leilão e atingido valores elevados. Por exemplo, no leilão *Victorian, Pre-Raphaelite & British Impressionist Art*, que decorreu em Londres, a 12 de julho de 2018, a leiloeira *Sotheby’s* apresentou como lote 12 *The Siren* (c. 1900; óleo sobre tela; 81 x 53 cm), trabalho que fez a capa do catálogo do leilão, o que denuncia a sua importância e mérito, cujo valor estimado era entre 1 milhão e 1,5 milhão de libras esterlinas. O valor atingido foi maior do que o dobro: 3,835,800 libras (mais de 4 milhões e 345 mil euros). No mesmo

⁶⁰⁶ Disponível em <https://www.theguardian.com/world/2017/dec/16/ovidis-exile-to-the-remotest-margins-of-the-roman-empire-revoked> (consultado a 16.12.2017).

⁶⁰⁷ Cf. Ziolkowski (2005).

⁶⁰⁸ *Vd.* Pena (2017) ou Pimentel (2012).

⁶⁰⁹ *Vd.* Nascimento e Pimentel (2007).

leilão, com o lote 36, surgiu também um estudo a óleo para a obra *Phyllis* (c. 1907; 81 x 54cm), que cumpriu a estimativa da *Sotheby's* (100 a 150 mil libras esterlinas) com 112 500 libras esterlinas (cerca de 127 mil euros).

Um outro exemplo que mostra como Waterhouse é cobiçado no mercado de arte é o facto de *Thisbe* (1909), que esteve em coleções privadas durante vários anos e não integrou a retrospectiva *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, participar no leilão *European Art I*, a 31 de outubro de 2018, em Nova Iorque: o anúncio consta nos catálogos da leiloeira *Christie's* desde julho e o valor estimado é de 1,8 a 2,5 milhões de dólares americanos⁶¹⁰.

A relação entre as *Metamorphoses* e as artes plásticas nunca cessará. No entanto, é necessário começar a ver essa leitura não só a partir das fontes literárias diretas, mas também das indiretas, para as quais o Renascimento e o Neoclassicismo são momentos fundamentais da história. Nós atualizamos diariamente os mitos quando deles fazemos uso, é por isso que “a literatura, além de divulgar o mito, é o elemento principal que possibilita a sua permanência, o seu desenvolvimento e a sua actualização”⁶¹¹, e, a partir da literatura, nesta era multimédia e digital, a imagem é a outra face desta moeda.

⁶¹⁰ O quadro atingiu o valor de 3,732,500 dólares americanos, de acordo com os registos da leiloeira, disponíveis em <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/john-william-waterhouse-ra-british-1849-1917-thisbe-6166389-details.aspx> (consultado a 05.01.2019).

⁶¹¹ Jabouille (1993: 21).

BIBLIOGRAFIA

Textos

- Achilles Tatius (1947). *Leucippe and Clitophon* (translation by S. Gaselee). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Alberti, L. B. (2011). *Da Arte Edificatória* (tradução de Arnaldo Espírito Santo; introdução, notas e revisão disciplinar de Mário J. T. Krüger). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Allott, M. (ed.) (1970). *Keats, the complete poems*. London: Longman.
- Apollonius Rhodius (1967). *The Argonautica* (translation by R. C. Seaton). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Aristóteles (2016). *Poética* (tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), 9.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Aristóteles (2016¹). *Política* (tradução e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes). Lisboa: Vega.
- Camões, L. (2000). *Os Lusíadas* (leitura, prefácio e notas de A. J. Costa Pimpão). 4.^a edição. Lisboa: Instituto Camões.
- Claudian (1991). *O Rapto de Prosérpina* (introdução, tradução e notas de Luís Cerqueira). Lisboa: Editorial Inquérito.
- Edmonds, G. M. (1919). *The Greek Bucolic Poets*. Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Frazer, J. (1894). *The Golden Bough*. New York; London: MacMillan and Co.
- Homero (2005). *Ilíada* (tradução de Frederico Lourenço). Lisboa: Livros Cotovia.
- Homero (2018). *Odisseia* (tradução, notas e comentários de Frederico Lourenço). Lisboa: Quetzal Editores.
- Horácio (2012). *Arte Poética* (introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes), 4.^a edição revista e aumentada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lucian (1961). *Lucian IV (Imagines)* (translation by A. M. Harmon). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Luciano (2013). *Luciano [VII] (Imagens)* (tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Morris, W. (1867). *The Life and Death of Jason*. Boston: Robert Brothers.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses* (tradução de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia.
- Platão (2017). *A República* (introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), 15.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Platão (1992). *Íon* (introdução, tradução e notas de Victor Jabouille), 2.^a edição. Lisboa: Editorial Inquérito.
- Pliny (1962). *Natural History X* (translation by D. E. Eichholz). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Plutarch (1936). *Moralia IV (De Gloria Atheniensium)* (translation by Frank Cole Babbitt). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- [Ps.-Cicero] (1954). *Rhetorica ad Herennium* (translation by Harry Kaplan). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Riley, H. T. (1851). *The Metamorphoses of Ovid. Literally Translated into English Prose, with Copious Notes and Explanations*. London: H. G. Bohn, York Street, Covent Garden.
- Shelley, P. B. (1879). *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (edited, with an introductory memoir by William B. Scott). London; New York: George Routledge and Sons. Disponível em <https://archive.org/details/poeticalworksofp1934shel>
- Shelley, P. B. (1914). *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley* (edited by Thomas Hutchinson). London: Oxford University Press. Disponível em <http://www.archive.org/details/completepoeticalshel>
- Tarrant, R. J. (ed.) (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.

Estudos

- Allen, C. (2002), “Ovid and Art”, in Hardie, Ph. (ed.) (2002) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 336-367).
- Amaral, Cl. (2005). *John Ruskin e o desenho no Brasil* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-11092006-121554/pt-br.php>. (consultada a 04.07.2018)
- Avelar, M. (2006). *EKPHRASIS – O poeta no atelier do artista*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Avelar, M. (coord.) (2010). *Literatura e Artes – Percursos de um diálogo*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Baker, J. (1986). *John Keats and Symbolism*. Sussex; NY: The Harvester Press, St. Martin’s Press.
- Baldry, A. L. (1895) “J. W. Waterhouse and his Work”, in *The Studio* (January 1895) (pp. 108-112).
- Baldry, A. L. (1896). “The Work of Solomon J. Solomon.” in *The Studio* (June 1896) (pp. 1-11).
- Baldry, A. L. (1917). “The Late J. W. Waterhouse” in *The Studio* (June 1917) (pp. 2-15).
- Barchiesi, A., Hardie, Ph. (2010), “The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio” in Hardie, Ph., Moore, H. (ed.). *Classical Literary Careers and their*

- Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 59-88).
- Barkan, L. (1986). *The Gods Made Flesh*. New Haven; London: Yale University Press.
- Barolsky, P. (2014). *Ovid and the Metamorphoses of modern art from Botticelli to Picasso*. New Haven; London: Yale University Press.
- Barrow, R. J. (2007). *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860-1912: Creating Continuity With the Traditions of High Art*. New York; Ontario; Wales: The Edwin Mellen Press.
- Bills, M. (1998). *Edwin Longsdon Long RA*. London: Cygnus Arts.
- Brunel, P. (2003) “Orphée” in Brunel, P. (dir.) (2003). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 1129-1139).
- Buckle, S. T. (2005). “A Waterhouse Sketch Discovered”. (Web log post) Disponível em <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/the-models/a-waterhouse-sketch-discovered.html> (consultado em 25.02.2005).
- Cavallaro, D. (2017). *J. W. Waterhouse and the Magic of Color*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Edição do Kindle.
- Ceia, C. (2010) “Mimesis ou Mimese” in Ceia, C. (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*, FCSH-UNL. Disponível em <http://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/> (consultada a 04.07.2018).
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra). Lisboa: Teorema.
- Chevrel, Y. (2004). “Literaturas e artes” in Brunel, P., Chevrel, Y. (org.). *Compêndio de literatura comparada* (tradução de Maria do Rosário Monteiro). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (pp. 185-228).
- Christian, J. (ed.) (1989). *The Last Romantics – The Romantic Tradition in British Art: Burne-Jones to Stanley Spencer*. London: Lund Humphries, Barbican Art Gallery.
- Clüver, Cl. (1996). “Estudos interartes: orientação crítica” in Losa, M. L., Sousa, I., (org.). *Literatura comparada: os novos paradigmas*. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada. (pp. 631-640).
- Curtis, S. J. (1971). *History of Education in Great Britain*. Westport: Greenwood.
- D’Alleva, A. (2014). *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Darembert, Ch., Saglio, Ed. (ed.) (1962). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris: Librairie Hachette.
- Due, O. S. (1974). *Changing Forms – Studies in the Metamorphoses of Ovid*. Copenhagen: Gyldendal.

- Elder, E. (1850) “Mariamne” in Smith, W. (ed.) (1850). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (vol. II). London: Taylor, Walton, and Maberly. (pp. 949-950).
- Escarducha, C. (2009) “Ut pictura poesis” in Ceia, C. (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*, FCSH-UNL. Disponível em <http://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/> (consultada a 04.07.2018).
- Favre, Y.-A. (2003) “Narcisse” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 1071-1075).
- Feldherr, A. (2002), “Ovid and Art” in Hardie, Ph. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 163-179).
- Gaborit, L., Guesdon, Y., Boutrolle-Caporal, M. (2003) “Les Sorcières” in Brunel, P. (dir.) (2003). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 1306-1326).
- Gaillard, J. (1994). *Introdução à Literatura Latina, das Origens a Apuleio* (tradução de Maria Cristina Pimentel). Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Galinsky, G. K (1975). *Ovid’s Metamorphoses, An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford: Basil Blackwell.
- Giraud, Y. (2003) “Daphné” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 387-399).
- Gittings, R. (1971). *John Keats: the living year*. London: Heinemann.
- Gliksohn, J.-M. (2004). “Literaturas e artes” in Brunel, P., Chevrel, Yves (ed.) (2004) *Compêndio de literatura comparada* (tradução de Maria do Rosário Monteiro). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (pp. 263-282).
- Goldhill, S. (2011). *Victorian Culture and Classical Antiquity*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Gombrich, E. H. (2006). *A História da Arte* (tradução de António Sabler). Lisboa: Público.
- Gombrich, E. H. (2007). “A Teoria da Arte no Renascimento e a elevação da Paisagem” (tradução de Alexandra Lopes e Helena Buescu) in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 261-291).
- Guerreiro, F. (2007). “O monstro na paisagem – Diderot e a natureza do Sublime” in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 313-335).
- Graf, Fr. (2002). “Myht in Ovid” in Hardie, Ph. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 102-121).
- Grafton, A., Most, G., Settis, S. (ed.) (2013). *The Classical Tradition*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- Graziani, Fr. (2003) “Pyrame et Thisbé” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 1210-1215).

- Graziani, Fr. (2003¹) “Apollon, le soleil mythique” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 128-136).
- Graziani, Fr. (2003²) “Echo” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 533-538).
- Grimal, P. (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (coordenação de Vítor Jabouille), 3.^a edição. Lisboa: Difel.
- Hagstrum, J. H. (1958). *The Sister Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hardie, Ph. (2002). *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, J. E. (1903). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hays, Gr. (2014). “The Mythographic Tradition after Ovid” in Miller, John F., Newlands, C. E. (ed.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. West Sussex: John Wiley & Sons. (pp. 129-143).
- Hinds, St. E. (2003). “Ovid” in Hornblower, S., Spawforth, A. (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. 3.^a edição. Oxford: Oxford University Press. (pp. 1084-1086).
- Hobson, A. (1980). *The Art and Life of J W Waterhouse RA 1849-1917*. Sydney: Studio Vista/Christie's.
- Hobson, A. (1989). *J W Waterhouse*. London: Phaidon Press Limited.
- Hooley, D. (2014). “Early Modern Versions of the *Metamorphoses*” in Miller, J. F., Newlands, C. E. (ed.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. West Sussex: Willey-Blackwell. (pp. 339-354).
- Hutchison, S. C. (1986). *The History of the Royal Academy 1768-1986*. 2.^a edição. Londres: Robert Royce Limited.
- Jabouille, V. (1993). “Mito e Literatura: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na Literatura Ocidental” in Jabouille, V. (coord.). *Mito e Literatura*. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- Keith, A. (2002). “Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5” in Boyd, B. W. (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill. (pp. 235-269).
- Kenney, E. J. (2002). “Ovid's Language and Style” in Boyd, B. W. (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill. (pp. 27-89).
- Kirkby, M. (2011). *A Victorian Flower Dictionary*. New York: Ballantine Books.
- Krieger, M. (2007). “Imagem e palavra, espaço e tempo: exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto” (tradução de Ângela Fernandes) in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 133-163).
- Lambourne, L. (1999). *Victorian Painting*. London: Phaedon Press.
- Landow, G. P. (2005). “Ruskin's Theories of the Sublime” in “The Victorian Web”. Disponível

- em <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/3.1.html> (consultada a 03.02.2018).
- Llewellyn, N. (1988). “Illustrating Ovid” in Martindale, Ch. (ed.). *Ovid renewed*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 151-166).
- Lyne, R. (2002). “Ovid in English translation” in Hardie, Ph. (ed.). *The Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 249-263).
- Machado, M. J. (2001) “Lótus” in Araújo, L. M. (dir.). *Dicionário do Egipto Antigo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Mackenzie, J. (1995). *Orientalism – History, theory and the arts*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Magueijo, C. (2013). “Introdução” in Luciano. *Luciano [VII] (Imagens)* (tradução, introdução e notas de Custódio Magueijo). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. (pp. 137-38).
- Marsh, J. (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Martindale, Ch. (ed.) (1988). *Ovid renewed*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayhead, R. (1980). *John Keats*. Cambridge: Cambridge University Press
- Medina, S. P. (2010) “Ecphrasis ou Ekphrasis” in Ceia, C. (coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*, FCSH-UNL. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/> (consultada a 04.07.2018).
- Mimoso-Ruiz, D. (2003) “Médée” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 1008-1017).
- Mitchell, W. J. T. (2007). “*Ut pictura theoria*: pintura abstracta e linguagem” (tradução de Alexandre Dias Pinto) in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 383-410).
- Monkhouse, W. C. (1901). “Edward Armitage” in Lee, Sidney. *Dictionary of National Biography*, supplement (vol. I). Londres: Smith, Elder, & Co. (pp. 60-61). Disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Armitage,_Edward_\(DNB01\)](https://en.wikisource.org/wiki/Armitage,_Edward_(DNB01)) (consultado a 03.12.2017).
- Morais, R. (2002). “A taça romana de prata de Bracara Augusta” in *Conimbriga*, N.º 41. Coimbra: Instituto de Arqueologia; Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. (pp. 160-170). Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/37669> (consultado a 05.05.2018).
- Muela, J. C. (2013). *Iconografía Clásica: Guía Básica para Estudiantes*. Madrid: Akal.
- Nascimento, A. A., Pimentel, M. C. (2007). *Ovídio: exílio e poesia. Leituras ovidianas no bimilenário da “relegatio”*. Lisboa: Centro de Estudos clássicos, 2007 (183 pp)
- Noakes, A. (2004). *Waterhouse, John William Waterhouse*. London: Chaucer Press.

- Norton, E. (2013). *Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Panofsky, E. (1989). *O Significado nas Artes Visuais* (tradução de Diogo Falcão). Lisboa: Editorial Presença.
- Pearse, H. W. (1901). "Gladstone, William Ewart" in Lee, S. *Dictionary of National Biography*, supplement (vol. I). Londres: Smith, Elder, & Co. (pp. 280-327). Disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Armitage,_Edward_\(DNB01\)](https://en.wikisource.org/wiki/Armitage,_Edward_(DNB01)) (consultado a 03.12.2017).
- Pena, A. N. (org.) (2017). *Eco e Narciso, leituras de um mito*. Lisboa: Edições Cotovia/ Centro de Estudos Clássicos.
- Pimentel, M. C. (org.) (2012). *Hero e Leandro, leituras de um mito*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Praz, M. (2007). "Ut pictura poesis" (tradução de Mário Jorge Torres e Pauly Ellen Bothe) in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 113-132).
- Prettejohn, E. (2008) "Waterhouse's Imagination" in Prettejohn, E., Trippi, P., Upstone, R., Wageman, P. J. W. *Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen: Groninger Museum. (pp. 22-35).
- Prettejohn, E. (2012) "The Pre-Raphaelite Legacy" in Barringer, T., Rosenfeld, J., Smith, A. (ed.). *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. London: Tate Publishing.
- Prettejohn, E., Trippi, P., Upstone, R., Wageman, P. (2008¹). *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen: Groninger Museum.
- Ricks, Ch. (1972). *Tennyson*. London: Macmillan.
- Rocha Pereira, M. H. (2002). *Estudos de História da Cultura Clássica II: Cultura Romana*. 3.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2006). *Estudos de História da Cultura Clássica I: Cultura Grega*. 10.^a edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rosati, G. (2002). "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*" in Boyd, B. W. (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill. (pp. 271-304).
- Rose, A. (2003). *The Pre-Raphaelites*. London: Phaedon Press.
- Sachs, J. (2010). *Romantic Antiquity: Rome in the British Imagination, 1789-1832*. New York: Oxford University Press.
- Seaton, B. (1995). *The Language of Flowers, a history*. Charlottesville; London: University Press of Virginia.
- Simões, A. (2012). *Santa Eulália*. Lisboa: Traduvárius editores.
- Sketchley, R. E. D. (1909). "The Art of J.W: Waterhouse. R.A." in *The Art Journal*, 1909 (Christmas Number). (pp. 21-23).
- Smith, W. (ed.) (1850). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London:

- Taylor, Walton, and Maberly.
- Smith, W. (ed.) (1860). *A New Classical Dictionary of Greek and Roman Biography, Mythology and Geography, partly based upon the dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. New York: Harper & Brothers, Publishers. Disponível em <http://www.archive.org/details/newclassicaldict00anthiala> (Consultado a 13.06.2017).
- Thomson, A. W. (1986). *The Poetry of Tennyson*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Toynbee, J. M. C. (1964). *Art in Britain under the Romans*. Oxford: Clarendon Press.
- Trippi, P. (2002). *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon Press Limited.
- Trippi, P. (2008). “John William Waterhouse: A Biographical Overview” in Prettejohn, E., Trippi, P., Upstone, R., Wageman, P. *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen: Groninger Museum. (pp. 14-21).
- Turner, S. V. (2018). “The Pre-Raphaelites arrives” in Hallett, M., Turner, S. V. *The Great Spectacle: 250 Years of the Summer Exhibition*. London: Royal Academy Publications. (pp. 79-91).
- Turner, S. V. (2018¹). “Victoria acclaim” in Hallett, M., Turner, S. V. *The Great Spectacle: 250 Years of the Summer Exhibition*. London: Royal Academy Publications. (pp. 92-111).
- Tuzet, H. (2003) “Adonis” in Brunel, P. (dir.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Lonrai: Éditions du Rocher. (pp. 25-42).
- Vance, N. (1997). *The Victorians and Ancient Rome*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Viñuales, J. (1986). *El comentario de la obra de arte (metodologías concretas)*. Madrid, U.N.E.D.
- Volk, K. (2010). *Ovid*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Vouilloux, B. (2007). “«Impressionismo literário» – revisão do conceito” (tradução de Maria de Lourdes Câncio Martins e Maria Helena Silva) in Basílio, K. (coord.). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras – editores. (pp. 339-379).
- Wageman, P. (2008). “Dream or Reality? Waterhouse’s Women and Symbolism” in Prettejohn, E., Trippi, P., Upstone, R., Wageman, P. *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen: Groninger Museum. (pp. 50-61).
- Walsh, W. (1981). *Introduction to Keats*. London; NY: Methuen.
- Yarnall, J. (1994). *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*. Chicago: University of Illinois Press.
- Ziolkowski, Th. (2005). *Ovid and the Moderns*. New York: Cornell University Press.