

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Forma silenciosa: Keats e a ode

Maria Madalena Aleixo Malfeito Ferreira

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João R. Figueiredo, especialmente
elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2025

Índice

Resumo.....	3
Palavras-chave	3
Abstract.....	4
Keywords	4
Introdução.....	6
Capítulo I - Écfrase	9
Capítulo II - A urna fala	46
Capítulo III - A pretensão epistémica da forma.....	73
Conclusão.....	106
Bibliografia	110

Agradecimentos

Agradeço profundamente ao Professor João Figueiredo pela sua orientação, por, desde o início, considerar as minhas ideias sobre literatura dignas de atenção e de trabalho, e por me ter dado a oportunidade de as aprofundar e de as colocar em causa com os alunos de Textos Fundamentais. Agradeço a confiança firme no meu trabalho, ao longo do mestrado e da elaboração da tese, e enquanto monitora.

Estou grata também a todos os professores do Programa de Teoria da Literatura, por construírem um lugar em que encontro resposta a muito do que procuro na universidade.

Aos meus colegas e amigos de Teoria da Literatura, agradeço terem-me acompanhado e ajudado na minha pretensão de aprender a ler e a pensar, e a escrever sobre o que leio e o que penso.

Ao Colégio São João de Brito, a educação para pensar e para servir.

Aos meus queridos amigos, agradeço a companhia de vida. Obrigada por me apoiarem durante tantos anos, na exigência e na leniência, e pelas conversas partilhadas na sede de ser, de conhecer e de fazer.

Por fim, agradeço à minha família. À Avó as noites de leitura de quando eu ainda não sabia ler. Aos meus irmãos, Rosarinho e Zé, a companhia e por nunca me deixarem ter razão nas discussões à mesa.

À minha mãe, Mafalda, e ao meu pai, Manel, agradeço todos os sacrifícios em favor da minha educação, feitos sempre com alegria e com a confiança de que todos eles valem a pena. Espero que a minha tese sirva como mais uma confirmação disso. Obrigada por muito mais do que consigo dizer; aliás, até mais do que eu, os Pais saberão. Acima de tudo, agradeço aos Pais terem-me dado crescer num mundo em que habitou o verbo encarnado.

Agradeço, em suma, todos os encontros, reconhecidos ou não reconhecidos, ao longo do meu caminho educativo e académico. De forma silenciosa, estão presentes na minha tese.

Em tudo, sempre agradecida e para sempre em dívida.

Resumo

Na minha dissertação defendo que, em «Ode on a Grecian Urn», Keats reivindica a validade epistémica da poesia e apresenta a concepção de que um poema é uma «silent form».

No primeiro capítulo, através da leitura das quatro primeiras estrofes, demonstro que a tentativa por parte do poeta de conhecer a urna é dramatizada por um projecto ecfrástico, que fracassa no final da quarta estrofe. Isto marca o conflito e, em última análise, a distância entre as suas naturezas antitéticas: a urna como escultural, pastoril e objectiva, e o poeta, como poético, romântico e subjectivo. No segundo capítulo, mostro que a quinta e última estrofe se separa do movimento anterior da ode e, assim, surge como a renovação e redenção da éfrase, que tem a sua concretização total na fala da urna enquanto sustentada pela voz poética. Por fim, no último capítulo, considero o que a urna diz – a identificação da beleza e da verdade – e como isso resulta na validade epistémica da poesia, mas apenas quando um poema é, à semelhança de uma urna grega, uma forma silenciosa.

Palavras-chave

John Keats – éfrase – capacidade negativa – pastoril – beleza-verdade

Abstract

In my dissertation, I argue that, in «Ode on a Grecian Urn», Keats claims the epistemic validity of poetry and presents the notion that a poem is a «silent form».

In the first chapter, through a reading of the first four stanzas, I demonstrate that the poet's attempt to know the urn is dramatised by an ekphrastic project, which fails at the end of the fourth stanza. This marks the conflict and, ultimately, the distance between their two antithetical natures: the urn as sculptural, pastoral, and objective, and the poet as poetic, romantic, and subjective. In the second chapter, I argue that the fifth and final stanza is separated from the previous movement of the ode and, thus, appears as the renewal and redemption of the ekphrasis, which has its complete actualisation in the urn's speech as sustained by the poetic voice. Finally, in the last chapter, I consider what the urn says – the identification of beauty and truth – and how it results in the epistemic validity of poetry, but only when a poem is, like a Grecian urn, a «silent form».

Keywords

John Keats – ekphrasis – negative capability – pastoral – beauty-truth

There's Ransom in a Voice—

— Emily Dickinson

Introdução

Na carta de 22 de Novembro de 1817, John Keats partilha com Benjamin Bailey que a questão da natureza da imaginação é a sua «favourite speculation», nomeadamente a certeza, mesmo que injustificada, de que «What the Imagination seizes as Beauty must be truth» (Keats 1979, 37). A obra de Keats há-de ser assombrada pela especulação, que terá a sua expressão poética mais declarada em «Ode on a Grecian Urn». Da mesma maneira que se tornou a favorita de Keats, também parte dos versos finais da ode sobre a urna grega – «Beauty is truth, truth beauty» (v. 49) – se tornaram uma das questões favoritas dos críticos de Keats. De igual modo, não escapando às preferências do poeta e dos seus críticos que escolho tratar na minha dissertação, apresento uma leitura de «Ode on a Grecian Urn» e, naturalmente, procuro formar também uma consideração sobre a identificação da beleza com a verdade e o que isso implica na obra poética de Keats e na sua concepção do que é a poesia. Deste modo, como Cleanth Brooks afirma em «Keats's Sylvan Historian», de *The Well Wrought Urn*, é necessário ler o poema por ordem, para que a máxima seja considerada no seu contexto, ao invés de se lhe impor um estatuto autónomo e isolado da própria ode que conclui, algo que Brooks reconhece ser uma tendência das leituras da ode (Brooks 1947, 142). Assim, a minha dissertação está dividida em três partes: no primeiro capítulo trato as primeiras quatro estrofes, no segundo a quinta e última estrofe, em particular a relevância do acto discursivo da urna, e, no terceiro capítulo, considero, finalmente, o que a urna diz, isto é, a identificação da beleza e da verdade e a redução de todo o conhecimento possível a isso.

Contudo, da mesma forma que Keats reivindica a validade epistémica da arte, ou mais especificamente da poesia, ao unir a beleza e a verdade tanto na ode como em inúmeros passos das cartas, noutras momentos também oscila no sentido oposto. Por exemplo, a «Ode to a Nightingale» termina nos versos «the fancy cannot cheat so well/ As she is fam'd to do, deceiving elf.» (vv. 73-74) e «Was it a vision, or a waking dream?» (v. 79). Keats tinha, um ano antes, partilhado já a sua dúvida quanto à validade da poesia numa carta a Bailey, em que afirma: «I am sometimes so very sceptical as to think Poetry itself a mere Jack o' Lantern to amuse whoever may chance to be struck with its brilliance.» (Keats 1979, 73). A possibilidade de a poesia ser ilusória e enganadora baseia-se em duas das suas características. Em primeiro lugar, como Engell descreve em «Goethe and Keats», de *The Creative Imagination*:

A central theme in both poets is the individual imagination caught in the intractable conditions of a fallen world, a theme that includes the involvement of the poet in his art and the struggle of his self-conscious imagination to escape its own subjectivity (...) and to attain some sort of objectivity or truth. (Engell 1981, 278)

«Ode on a Grecian Urn» dramatiza este mesmo tema. Como obra de arte antiga e pastoril, a urna é para o poeta o paradigma de um estado anterior ao «fallen world». Além disso, quando falamos de validade epistémica da poesia pressupõe-se que um poema sobre, por exemplo, um rouxinol consegue dar a conhecer esse mesmo pássaro. Um dos problemas dos poetas românticos é de que os seus poemas sobre rouxinóis são menos sobre rouxinóis e mais sobre eles mesmos, em particular o seu acto de conhecer e de compor poemas. Keats, em «Ode on a Grecian Urn», sofre do mesmo e, mais do que sobre uma urna grega, a ode é sobre a experiência de a conhecer (ou de tentar fazê-lo). Este tipo de poesia é, na ode, oposto ao tipo de obra de arte que a urna grega é: uma obra de arte pastoril. Assim, no

primeiro capítulo, considero como Keats representa as duas questões nas quatro primeiras estrofes da ode e de que forma estão interligadas, tal como Engell o reconhece. Para esse propósito, pretendo demonstrar a centralidade de a ode ser a éfrase de uma urna grega e o modo como, pela concretização deste projecto, Keats tenta fugir à influência do «egotistical Sublime»¹ de Wordsworth e regressar a uma poesia e a uma existência pastoril.

No capítulo II, considero a quinta e última estrofe da ode, em que procuro demonstrar que a éfrase é concretizada, uma vez que o poeta esgota, nas estrofes anteriores, a convenção romântica do sublime egocêntrico e, assim, consegue dar à sua voz poética o que Keats denomina de «negative capability»². Isso é representado no momento em que a urna fala. É também neste capítulo que mostro como na quinta estrofe, Keats reconhece a outra característica da obra de arte que coloca em causa a sua validade epistémica: a sua natureza artificial. Contudo, na ode, esta consciência não impossibilita que a urna fale e diga «Beauty is truth, truth beauty – that is all/ ye know on earth and all ye need to know.» (vv. 49-50). Desta forma, no último capítulo, considero a questão da artificialidade da poesia e defendo que é esta mesma característica que valida a afirmação da urna.

¹ Uso a denominação da carta de 27 de Outubro de 1818, «As to the poetical Character itself (I mean that sort, of which, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the Wordsworthian, or egotistical Sublime; which is a thing per se, and stands alone» (Keats 1979, 157).

² Da carta de 22 de Dezembro de 1817 (ibid., 43).

I. Écfrase

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,

Na «Ode on a Grecian Urn», o momento inicial do encontro entre o poeta e a urna é retratado por um primeiro acto de nomeação. Através deste acto, o poeta torna a coisa com que se depara num objecto ao marcar a clara separação entre o «Thou» («tu»), a que se dirige e que procura conhecer, e ele mesmo, como sujeito. A ode desenvolve-se neste constante esforço de dar nome a um outro, ou seja, de cristalizar a sua identidade num único enunciado. Por isso, vemos a repetição do uso de vocativos, fazendo a urna emergir pelas palavras do poeta como algo conhecido, com a solidez, a síntese e o carácter imediato de um epíteto. Para além dos dois epítetos iniciais, o poeta denomina, ao longo do poema e por esta ordem, a urna de «Sylvan historian» (v. 3), «Attic shape» (v. 41), «Fair attitude» (v. 41), «Silent form» (v. 44), «Cold pastoral» (v. 45), «a friend to man» (v. 48).

Por este trabalho contínuo e em constante alteração, a ode mostra o modo como a visão que o poeta tem da urna se altera ao longo do processo de a conhecer. Além disso, é apenas quando concretiza as nomeações na voz poética que o poeta consegue perceber se representam a natureza do artefacto. Os epítetos, limitados à primeira e última estrofes, circunscrevem o poema por este projecto de nomeação e de conhecimento. Na primeira, temos o vislumbre inicial do poeta e na última, como conclusão do encontro, temos a fixação final da sua visão. De forma a mostrar mais claramente o caminho percorrido pelo poeta na experiência de conhecer a urna, que é o poema, apresento já a resolução final: a urna fala e nomeia-se através da voz do poeta.

O título «Ode on a Grecian Urn» é igualmente um processo de nomeação, por um lado do poema, salientando também o seu carácter laudatório, por outro lado, do artefacto, oferecendo mais um nome que fixa a identidade, «Grecian Urn», e que expressa esta primeira percepção do observador. Desde o início, através do título, Keats faz o leitor ter a consciência de que o tema é uma urna grega, do mesmo modo que um observador, ao se deparar com esse artefacto, também o reconheceria logo e superficialmente como tal, despertando na mente de um e de outro uma série de ideias pré-concebidas ou lugares-comuns em relação a tudo o que é uma urna e grego. Noto que este é o único momento em que a urna é nomeada como tal, em nenhum dos versos é apresentada como uma urna, a sua forma é referida, mas não descrita. Do mesmo modo, o seu carácter grego é mencionado implicitamente através de descrições de motivos pastoris e das figuras nela representadas, nomeadamente a procissão religiosa da quarta estrofe.

Deste modo, o formato epítetico é relevante, não apenas pela sua capacidade concisa e fixante da natureza da coisa nomeada, mas também por a urna ser grega. O epíteto é tipicamente associado à poesia grega, sendo os epítetos homéricos o exemplo paradigmático. Há diversas teorias sobre a sua função nos poemas homéricos, mas, para a leitura da ode, apresento a de William Whallon, segundo a qual os epítetos descrevem «the essential and unchanging character of the men whose names they augment» (Whallon 1969, 2). Passo a citar um exemplo da *Iliada*:

Porém na sua ira estava sentado junto às rápidas naus
o filho de Peleu criado por Zeus, Aquiles de pés velozes.
Recusava-se a partir para a assembleia, ou a partir
para a guerra, mas gastava o próprio coração ali
permanecendo (...). (I, 488-492)

Nesta passagem, vemos vários exemplos dos epítetos que qualificam o nome «Aquiles». O primeiro é a fórmula do patronímico, Aquiles é qualificado pela sua ascendência paterna. De seguida, como exemplo do epíteto que associa à coisa nomeada as suas qualidades essenciais, Aquiles é identificado como sendo «de pés velozes». Aqui o uso é particularmente interessante e problemático porque surge num contexto em que Aquiles está sentado, e mais, é descrito por permanecer num estado que se opõe ao movimento, ao acto de correr e guerrear. Aliás, a própria narrativa da *Iliada* desenvolve-se porque Aquiles recusa combater, ou seja, desenvolve-se pela sua oposição às qualidades fixas com as quais é recorrentemente identificado, não apenas pelo narrador, mas também pelas personagens.

Isto parece corroborar as teorias que defendem que o uso do epíteto tem origem em conveniências métricas e na ornamentação. No entanto, é possível explicá-lo de outra forma. Como Whallon argumenta, o seu sentido não é circunstancial, ou seja, reduzido à acção particular da personagem nomeada, mas está ligado à tradição épica mais alargada. Acrescento também a possibilidade de, por serem utilizados nos discursos das próprias personagens, se relacionarem com a sua identidade dentro do seu grupo social, no qual Aquiles é reconhecido e qualificado pela ideia essencial de ser veloz, ou com ânimo de leão, ou filho de Peleu.

Deste modo, mesmo em momentos de aparente contradição, a ligação entre aquilo que é nomeado e a fórmula fixa e imutável não é quebrada. No texto homérico os epítetos não variam porque o que foi utilizado anteriormente se tornou desajustado ou incompatível, isto é, não há a necessidade de tentar captar melhor a identidade do seu referente com um outro enunciado. Como qualidade essencial e não circunstancial, o epíteto homérico nunca se torna obsoleto, mesmo nos momentos em que entra em aparente contradição com a acção ou o estado da personagem ou coisa descrita. Em suma,

os epítetos qualificam e fixam o ser da coisa nomeada. No seguimento do meu trabalho irei utilizar o conceito «ser» para denotar a natureza essencial e inalterável das coisas.

É esta capacidade homérica que relaciono com a ode de Keats, mas por oposição. Os epítetos da ode alteram-se consoante o ritmo do acto de conhecimento e estão dependentes do estado da experiência do poeta, ou seja, têm a capacidade de fixar o devir. Assim, por «devir» denoto o movimento de mudança entre estados circunstanciais das coisas, por exemplo, a urna quando num primeiro momento é uma «still unravish'd bride of quietness» e noutro momento é uma «Attic shape». Estabeleço a relação entre ser e devir com base na seguinte afirmação de M. H. Abrams: «Much that has hitherto been conceived as Being [ser] is now seen as itself a Becoming [devir] – the universe is itself a process (...)» (Abrams 1953, 219), e procuro mostrar de que modo a ode é sustentada por esta concepção romântica, ao mesmo tempo que a problematiza.

Assim, por meio do epíteto, Keats apropria-se de elementos associados à estética grega, de maneira a que a descrição da urna coincida com a sua natureza. Por esta tentativa de coincidência entre poema e urna, a «Ode on a Grecian Urn» insere-se inevitavelmente numa tradição literária também grega: a écfrase.

Em «*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoön revisited*», Murray Krieger descreve a écfrase como uma imitação em literatura de uma obra de arte plástica (Krieger 1967, 5), concluindo o ensaio com a concepção de que a poesia, por reter «its essential nature as a time-art even as its words, by reaching the stillness by way of pattern», procura apropriar «sculpture's plasticity as well», ao produzir a ilusão de simultaneidade organizada, à semelhança da escultura ou pintura (*ibid.*, 23). Desde logo, vemos como a écfrase manifesta a tensão entre ser, permanente e imutável, e devir, em constante alteração.

Nos primeiros versos da ode de Keats, a procura pela quietude da arte pictórica é concretizada através, não da estrutura do padrão, mas do epíteto.

Assim, o epíteto é a forma predilecta para a concretização da éfrase uma vez que, por um lado, permite, nas palavras de W. J. Bate, «a union of process and stasis (or what Keats had called stationing)» (Bate 2009, 582), e, por outro lado, tem um carácter marcadamente grego na tradição poética. Por este formato poético, é unida a natureza do objecto a conhecer enquanto grego, apropriando elementos da estética grega, e enquanto urna. Keats procura fixar a essência da urna num enunciado conciso e sólido, conferindo ao seu poema um carácter escultural, com a capacidade de ser percebida num único olhar (a simultaneidade organizada de Krieger) e produzida na concretude da cerâmica.

Vemos, então, como o projecto de éfrase do poeta não pode ser separado do propósito de conhecer a urna. Como Coleridge o descreve na *Biographia Literaria*, «All knowledge rests on the coincidence of an object with the subject» (Coleridge 1984, 252; vol. 1), e a éfrase é exactamente essa coincidência entre o sujeito-poeta e o objecto-urna. Assim, o conhecimento vai para além de uma percepção difusa, em que a mente constrói uma imagem incompleta ou distorcida do objecto. Para passar de vislumbre a conhecimento verdadeiro, Coleridge afirma que é necessária a coalescência entre o sujeito e o objecto, cujo produto é um terceiro-algo («tertium aliquid»): a interpenetração dos dois poderes antitéticos e contra-actantes, e no qual os dois participam. Isto é, uma união da forma de ser objectiva e subjectiva.

Assim, conhecer e ser são idênticos³. Por isso, através do processo de conhecimento, o poeta tem a possibilidade de partilhar do modo de ser da urna, e simultaneamente a urna

³ Quando falo da identificação de «ser» e «conhecer» (e mais tarde «fazer»), uso «ser», não apenas no sentido que apresentei acima e que se constrói em oposição a *devoir*, mas no seu sentido mais lato enquanto a natureza

do modo de ser subjectivo do poeta. O sujeito projecta a sua própria natureza no objecto, num movimento empático, e absorve as qualidades do objecto para si mesmo, num movimento simpático. A «Ode on a Grecian Urn» desdobra-se numa procura, não apenas pela verdade da urna a ser conhecida, mas pela possibilidade de o poeta adquirir as suas qualidades, de partilhar do seu ser. No entanto, vemos desde o início falhas nesta tentativa, como a cisão entre o epíteto homérico e os da ode. As dificuldades que o poeta encontra resultam no conflito essencial ao poema e compõem o que W. J. Bate reconhece ser o seu carácter dramático (Bate 2009, 500). O drama é sustentado na cisão entre sujeito e objecto, poeta (ou poema) e urna, poesia e artes plásticas, estética romântica e estética grega.

De modo a assinalar a origem da cisão que é basilar à ode e como se relaciona com a forma epitética, apresento de novo os primeiros versos:

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,

A urna está ainda parada, imperturbada e remota, é um artefacto exterior ao poeta, o tu ou o outro, que primeiro capta a sua atenção. Estes primeiros epítetos definem a natureza da urna através de relações adoptadas e intermédias com a quietude, o silêncio e o tempo lento. O noivado é em si mesmo um estatuto intermédio, de promessa e potencialidade, entre estar-se solteiro e estar-se casado. «Unravish'd» intensifica a descrição deste estado, é um casamento com a quietude e, por isso, está ainda por ser consumado.

das coisas, ou seja, o que faz uma coisa ser o que é e não outra coisa qualquer; por exemplo, o poeta tem uma forma de ser subjectiva e a urna uma forma de ser objectiva. Não posso, no entanto, deixar de notar que é possível argumentar que os conceitos de «objectivo» e «subjectivo» não captam o ser, mas o devir, uma vez que surgem como produto de um contexto e perspectiva conceptual, aqui o do séc. XIX, que é circunstancial e não denota, nem alcança o ser quer do poeta, quer da urna.

Por sua vez, «still», uma das palavras mais ricas do poema, desdobra-se em quatro dimensões. Krieger associa-o ao conceito de «still-life», em português naturezas-mortas, isto é, à representação pictórica de coisas inanimadas, apontando para a sua natureza simultaneamente objectiva e pictórica. Além disso, «still» qualifica a urna como estando parada, sem movimento, e se não tem movimento não se manifesta também pelo processo. É estática a nível espacial e temporal. E, ainda, «still» pode caracterizar um estado silencioso. Por este adjectivo, Keats marca a natureza objectiva da urna, como Coleridge descreve «for every object is, as an object, dead, fixed, incapable in itself of any action, and necessarily finite» (Coleridge 1984, 279; vol. 1), assim, também a urna é fixa e passiva, na sua quietude, aproximada da morte pela sua imobilidade, o silêncio e a existência fora da temporalidade.

Por fim, «still» desdobra-se também num advérbio, que qualifica simultaneamente a duração deste estado inviolado e quieto da urna e a sua transitoriedade. Traduzindo para português, «ainda» aponta para a possibilidade de alteração que permite a concretização necessária ao casamento. Aqui é sugerido o momento futuro em que o poeta consegue resgatar a urna deste estado objectivo através do acto de conhecimento, que é o encontro e síntese entre sujeito e objecto, num terceiro-algo, uma vez que, como Coleridge descreve, o sujeito é, em oposição ao objecto, activo, representativo e consciente. Ao ser conhecida, isto é, ao ser construída como éfrase, a urna pode partilhar de uma natureza poética, temporal e verbal. É também, pelo uso de «still», anulada a natureza essencial e imutável do epíteto homérico, já que na própria nomeação o poeta insinua a anulação das propriedades que identifica com a urna. «[S]till» anuncia o processo.

Estes quatro sentidos são indissociáveis e simultâneos no poema. A quietude do objecto inanimado é unida à quietude da obra escultural, a nível espacial e temporal, e

ainda do seu silêncio, e, por fim, o «still» adverbial que pressupõe a possibilidade de anulação de todos estes estados.

A poesia pela sua natureza narrativa, que pressupõe o processo e uma voz, é na ode associada à subjectividade (o ser do poeta), contrariamente às artes plásticas, que pressupõem a imobilidade e o silêncio, e que são associadas à objectividade (o ser da urna grega). A éfrase surge, deste modo, como uma representação do processo sintético do conhecimento, em que a coincidência entre objecto-urna/objectivo-escultural e sujeito-poeta/subjectivo-poético resulta num terceiro-algo: a éfrase. Neste momento inicial do encontro, a expressão predilecta deste terceiro-algo é o epíteto.

O segundo verso recupera as mesmas qualidades do silêncio e da não-temporalidade e acrescenta-lhes uma nova dimensão. A referência ao «tempo lento» («slow time») não se limita à natureza estática da arte escultórica, mas também à capacidade de a arte ter permanência. A urna, produzida durante a antiguidade grega, tem duração até ao tempo de Keats, imperturbada e imutável na sua quietude material. Em relação ao silêncio, no segundo verso, pode ser também considerado literalmente. A urna é um objecto feito de pedra esculpida ou barro pintado, e as coisas materiais e objectivas, como as urnas, não falam e por isso são silenciosas. Do mesmo modo, enquanto obra de arte visual e não literária com suporte linguístico, ou musical com suporte sonoro, é razoável que a urna não fale ou produza sons. Este é o silêncio da urna enquanto coisa material e cuja materialidade é percebida pela visão.

No entanto, a urna é uma «foster-child» (este epíteto é simultaneamente um patronímico e descreve as qualidades próprias à urna), não é gerada pelo silêncio e tempo lento, mas adoptada e cuidada por eles. Como Bate nota, o seu verdadeiro progenitor é o

artista humano esquecido (Bate 2009, 511), submetido à temporalidade. Este estado intermédio, à semelhança do noivado, reflecte-se mais tarde no modo como o poeta se relaciona com ela, nomeadamente a possibilidade de a urna assumir simultaneamente uma natureza semelhante a quem a produziu de facto e ao seu parentesco adoptado. Isto é, a possibilidade da produção de um terceiro-algo, que partilha da forma de ser da urna e da forma de ser do poeta.

O epíteto «foster-child» é a única alusão, no poema, ao artista e, mesmo assim, é feita de modo velado. O que importa na urna não é ter sido produzida por um autor humano, mas a sua capacidade de ter existência completamente independente deste. O que importa na urna é a ausência do seu artista.

Assim, Keats opõe-se à perspectiva de Coleridge, em que o artista é o elemento central da poesia, afirmando: «What is poetry? Is so nearly the same question with, what is a poet? That the answer to the one is involved in the solution of the other». (Coleridge 1984, 15; vol 2). Por isso, na *Biographia Literaria*, Coleridge transpõe o sistema do conhecimento para a criação poética. No entanto, em «Ode on a Grecian Urn», Keats não coloca o artista como o centro genético da obra de arte, algo que é marcado logo nos primeiros dois versos⁴. A presença do artista é eludida por completo, e, assim, retira-o de uma reflexão sobre a natureza da obra de arte. A identidade da urna grega, captada por estes epítetos, é independente de quem a produziu, a urna é auto-suficiente. Para a conhecer não é relevante questionarmo-nos sobre o seu processo de criação.

⁴ Demarco a particularidade de «Ode on Grecian Urn», uma vez que, nas suas cartas Keats mostra uma preocupação profunda com o seu trabalho e papel enquanto poeta, apontando para a sua centralidade na estrutura artística. Do mesmo modo, em *The Fall of Hyperion*, a figura principal da questão da natureza da poesia é o poeta, enquanto herói marcadamente individual.

Seria possível defender que este lapso no poema aparece porque algumas urnas gregas não são associadas a um autor, uma vez que frequentemente o tempo o torna desconhecido. Contudo, as perguntas que o poeta faz ao longo da ode incidem sobre informação perdida por esta mesma distância histórica ou cultural, e, no entanto, das dez⁵ perguntas (num poema de 50 versos) nenhuma se relaciona com o autor ou a génese da urna.

Na carta de 27 de Outubro de 1818, a Richard Woodhouse, Keats escreve:

As to the poetical Character itself (I mean that sort, of which, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the Wordsworthian, or egotistical Sublime; which is a thing per se, and stands alone,) it is not itself—it has no self—It is everything and nothing—It has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated—It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet. (...) A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no Identity—he is continually in for and filling some other body. (Keats 1979, 157)

O carácter poético que descreve, e a que Keats chama «poeta camaleão» pela sua capacidade de transformar a sua natureza, é qualificado por uma presença enquanto ausência. O poeta serve de veículo para uma infinidade e contrariedade de corpos e, porque não tem uma identidade, um *self*, que lhe é próprio, tem a capacidade de moldá-lo consoante o que produz. É o paradoxo: uma potencialidade sem limites, não concretizada e por isso nada («nothing»), e, no entanto, com a possibilidade de conceber e dar forma a tudo («everything»), marcada pela enumeração de opostos. Os próprios limites entre poeta e poema esbatem-se. De novo, está aqui subjacente a concepção de Coleridge do

⁵ Se contarmos apenas as frases terminadas com um ponto de interrogação. Em certos casos, estas desdobram-se em mais do que uma questão, como «What leaf-fring'd legend haunts about thy shape/ Of deities or mortals, or of both,/In Tempe or the dales of Arcady?»

conhecimento como identidade: conhecer é ser, e ainda, como desenvolverei mais adiante, fazer.

Do mesmo modo, na ode, a presença do artista da urna é ausência. A sua identidade objectiva e auto-suficiente vêm por meio deste carácter poético, com a capacidade de se tornar receptáculo fluido e incorporar a sua forma, desaparecendo por detrás dela. Keats contrasta o acto de metamorfose poética com o «egotistical Sublime» de Wordsworth, «a thing per se, and stands alone». O sublime egocêntrico tem um *self*, um ego, com existência concretizada, é uma coisa em si mesma. Logo, as suas fronteiras estão definidas, não se confundem com outros corpos aos quais se contrapõe, por isso ergue-se só, próprio, distinto e auto-suficiente, e a sua poesia pode apenas ser um reflexo de si mesmo. Assim, para Keats, a obra de arte não deve ser uma expressão do artista, mas de outra coisa.

No caso da urna grega, a própria ode define-a como expressão de um «flowery tale». Antes de considerar isso, noto que, apesar de o poeta da ode tentar ser um poeta-camaleão, estes dois versos são já o processo de «ravishing» da urna por parte do poeta. O uso de relações humanas, «bride» e «foster-child», para descrever um objecto claramente não-humano aponta para uma tentativa de lhe conferir características externas ao seu modo particular de ser. De facto, o movimento do poema dá-se nesta constante tensão entre a subjectividade do poeta e a objectividade da urna, com o propósito último de ser poeta-camaleão. Além disso, um dos modos como a tensão se manifesta é no uso de novos epítetos que, por serem um reflexo da experiência do poeta, mudam consoante a sua concepção da urna. Apesar de a urna ser parada e imutável, o poeta consegue apenas conhecê-la no processo, consegue apenas conhecer o seu devir.

Vemo-lo acontecer logo na passagem dos dois primeiros versos para os que se lhe seguem. O poeta prolongou a sua atenção sobre a urna, desenvolveu a percepção que tem desta, por isso, experimenta um novo epíteto que capte essa nova qualidade agora revelada:

Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:

«Sylvan» relaciona-se com a sua dimensão artística, o poeta associa-a ao género pastoril, ao mesmo tempo que faz notar os pormenores florais que adornam os rebordos das urnas e vasos gregos. «[H]istorian» caracteriza a urna pela sua dimensão histórica, a urna é grega e a sua natureza é marcada pela historicidade e particularidade desse contexto cultural. Mas ser historiadora implica mais do que isso, o poeta nomeia acima de tudo a sua capacidade de produzir, organizar e conservar conhecimento sobre este tempo antigo. A urna fá-lo através de um suporte estético, daí o adjectivo «sylvan».

Por esta união entre o histórico e o pastoril a expressão do conteúdo da urna é mais doce do que «our rhyme». Pela primeira vez, é marcada explicitamente a dificuldade da éctrase, ao referir a distância entre a rima do poeta e a urna escultural, antes apenas insinuada. No entanto, ao mesmo tempo que é assinalada, é também eludida, uma vez que a própria expressão da historiadora silvestre é narrativa («legend», «tale»), aproximando-a da rima do poeta. Por um lado, à semelhança da humanização dos primeiros epítetos, o poeta projecta as suas próprias características no objecto, e a associação com o narrativo é resultado disso. Por outro lado, Keats encaixa-se na tradição que equipara as artes literárias às artes plásticas.

Plutarco, citando Simónides, afirma que a «pintura é poesia silenciosa, poesia é pintura que fala»⁶ (Plutarco 1889, 346f). O excerto é particularmente relevante para a éfrase de Keats, uma vez que tem como propósito fazer a urna falar (o que acontece nos versos finais do poema), ou seja, transpô-la da sua natureza muda e pictórica para uma natureza poética, sem, no entanto, perder esta doçura que lhe é característica. Doçura que vem também da relação de parentesco adoptada pelo tempo lento, afastando-se da efemeridade, marcadamente angustiante na poesia de Keats. Nestes primeiros versos e na totalidade da obra, é retratado o encontro e a procura pelo ser de alguém que está condenado ao devir. No mesmo parágrafo, Plutarco afirma que Tucídides está sempre a tentar fazer do leitor um espectador. O poeta procura o mesmo, através do poder cristizador do epíteto que fixa a natureza da coisa nomeada num enunciado breve e, assim, adopta a qualidade do tempo lento, mas perde a do silêncio. No entanto, os epítetos de Keats nunca chegam a concretizar esta coalescência de naturezas. Contrariamente ao epíteto homérico, como visto anteriormente, que tem a capacidade de fixar a essência da coisa – o ser – e que é apropriado mesmo em momentos circunstanciais que parecem anulá-lo, os epítetos concedidos à urna estão em constante mudança e, assim, expressam o desenvolvimento e alteração da própria visão do poeta, que nunca consegue perscrutar o ser da urna.

Mas, acima de tudo, a doçura da urna está associada ao epíteto «Sylvan historian», é por («thus») esta natureza que expressa um conto mais docemente. Ao fundir o histórico com o estético, a urna é memória de um tempo passado e dá-lo a conhecer a quem a observa.

⁶ «πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.» (Plutarco, De gloria Atheniensium, 346f).

O pronome que Keats utiliza em oposição ao «Thou» inicial não é o «I», «eu», mas sim o «nós». Ao longo da ode não existe referência a um «eu» individual, apenas colectivo, primeiro neste verso, e no final em «other woes than ours» (vv.47-48), o que é interessante quando a voz do poeta é marcadamente individual e particular, mesmo que fragmentada. Por um lado, é oferecida à experiência do poeta um carácter partilhado (o que será mais relevante na leitura da última estrofe), por outro lado, e o que assinalo agora, é retratada uma cisão histórica e geracional entre a urna, enquanto artefacto grego, e o poeta, enquanto restringido ao contexto cultural do séc. XIX.

Assim, estes dois versos retratam o drama romântico da perda do paraíso pastoril. Na poesia romântica, o género pastoril surge como uma tentativa de retorno a um modo de percepção antigo ou rústico, participando de uma existência simples e em comunhão com a natureza. O conto é «flowery» do mesmo modo que a urna é uma historiadora silvestre. O floral e o silvestre não descrevem apenas ornamentos estéticos, mas são parte constitutiva deste artefacto. A urna e aquilo que está nela representado estão em comunhão com a natureza, é um pastoril em que a obra de arte partilha dessa mesma substância natural, por isso não a representa, mas expressa-a, num fluir espontâneo e orgânico, que manifesta a sua identidade.

Helen Vendler, em *The Odes of John Keats*, chama a atenção para o advérbio escolhido, «more sweetly»: esta é uma arte sem as discordâncias características da poesia romântica ou keatsiana (Vendler 2003, 120). O conto silencioso da urna é grego, é o canto das musas de voz doce como mel e da lira de Apolo, que deleita e consola pela sua harmonia, e oferece permanência e descanso ao herói. Já em *Endymion*, uma existência em comunhão com a natureza é caracterizada pelo descanso e a quietude da beleza doce da natureza e da poesia, sendo que nos versos seguintes as duas se confundem:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.
Therefore, on every morrow, are we wreathing
A flowery band to bind us to the earth, (I, vv. 1-7)

Esta alegria eterna da beleza existe na natureza e em «All lovely tales that we have heard or read:/ An endless fountain of immortal drink» (vv. 22-23). Por essa razão, Keats decide contar a história de Endymion («Therefore, 'tis with full happiness that I/Will trace the story of Endymion» vv. 34-35), um pastor da mitologia clássica. Keats associa o pastoril grego a este modo de ser harmonioso e à capacidade de eternizar algo aparentemente efémero.

Para além disso, o pastoril não é apenas um género literário, mas manifesta também um modo de percepção, uma vez que surge como a expressão artística de uma forma de vida simples e escultural. É uma existência com a claridade da luz grega que define os contornos e limites das formas, escultural ao expressar o ser, e, ainda, objectiva, enquanto voltada para o exterior e a superfície. É o modo de ser da urna. Por sua vez, a rima de Keats e dos românticos é poética, expressa o devir, marcadamente subjectiva e individualizada, que dá sublimidade ao ego e, ao invés de separar as coisas para as clarificar e dar a conhecer, confunde-as.

Em *The Fall of Hyperion*, Moneta, a sacerdotisa que testa severamente a vocação poética de Keats, repreende-o deste modo:

Thou art a dreaming thing,
A fever of thyself. Think of the earth;
What bliss even in hope is there for thee?

What haven? Every creature hath its home;
Every sole man hath days of joy and pain,
the pain alone; the joy alone; distinct: (vv. 168-174)

Em Keats, o sentimento do exílio vem, não apenas pela perda do paraíso pastoril enquanto comunhão com a natureza, mas também por uma existência no estado do oxímoro, na indistinção entre as coisas e dentro de si mesmo. Como nota Stuart Curran, em *Poetic Form and British Romanticism*, «Keats invests his odes with a fundamental dialectic, but they discover synthesis almost by default, even against the poet's will. (...) Looking for distinctions and divorces, he instead confronts enigmatic sameness» (Curran 1986, 81).

«Think of the earth», Moneta urge, lembrando o verso «a flowery band to bind us to the earth». O poder do pastoril é no poema contraposto à mortalidade humana: «we die», se a nossa existência não estiver sustentada numa poesia pastoril. Esta é «a flowery band» que se tece e serve de vínculo à natureza, resgatando o ser humano da «morte-em-vida» («death-in-life», como a designa Harold Bloom (Bloom 1971, 411)), ao oferecer-lhe um modo orgânico e vivo de existir. Da mesma forma, a urna expressa um «flowery tale», igualmente quieta, doce e repousada.

Is there so small a range
In the present strength of manhood, that the high
Imagination cannot freely fly
As she was wont of old? (vv. 163-166)

Em «Sleep and Poetry», de 1816, o sentimento de perda é já fortemente marcado, e a permanência oferecida pela arte não parece suficiente perante o poder destruidor do decurso histórico. Como Bate afirma, «Keats began to think of history as a process in which the changes that take place are fundamental. Men and their achievements must be seen in relation to the age in which they live» (Bate 2009, 322).

«Ode on a Grecian Urn» retrata esta cisão geracional entre «our rhyme» e a estética grega, entre o modo de existência e de percepção românticos e os antigos. Apesar da sua admiração pela poesia homérica, de Shakespeare e Milton, em contrapartida com o «egotistical Sublime» de Wordsworth, Keats «saw, in effect, that he was and could only be a modern poet» (*ibid.*). O poeta está condenado à sua existência histórica e moderna e, conseqüentemente, a produzir poesia também moderna. Limitada pela agudeza da autoconsciência e da subjectividade, esta forma de percepção menos imaginativa condena o sujeito a uma existência isolada da natureza e das coisas, ou seja, oposta ao do poeta camaleão.

Assim, o projecto da éfrase desdobra-se nesta procura do retorno ao paraíso pastoril. O conflito entre a estética grega-escultural e a romântica-poética, como produtos de um contexto histórico, tem como finalidade a transposição entre dois meios artísticos, entre dois modos de conhecer e, em última instância, de ser.

No entanto, a ode, no seu género elogioso perante o espanto da antiguidade grega, não termina com a insinuação desta consciência. Permanece ainda a incerteza quanto à irrecoverabilidade do passado, ou seja, a urna é ainda «historian». Do mesmo modo, em «Sleep and Poetry», o formato interrogativo abre a possibilidade de recuperar esse paraíso pastoril, e, em *Endymion*, Keats vê na arte grega uma possibilidade de retorno e de cristalização eterna. Assim, o poeta continua a tentativa de conhecer a urna, de concretizar a éfrase em que a sua poesia venha a partilhar da natureza escultural. Aliás, é o sentimento de perda que sustenta toda a obra de Keats e incita a sua voz poética. A perda perante a efemeridade da vida humana, da beleza e do prazer, («beauty- beauty that must die» v. 21 de «Ode on Melancholy»), a perda da grandiosidade poética que lhe é anterior, a perda de

uma existência simples e repousada. Por isso, a voz poética perdura em «Ode on a Grecian Urn»:

What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Contudo, por tomar consciência da cisão entre ele mesmo e a urna, e começar a duvidar da validade da sua visão, o poeta altera a sua abordagem. Pergunta «What leaf-fring'd legend haunts about thy shape». O silêncio do material e do escultural – de «shape» – desdobra-se no silêncio da forma estética, como aquilo que é veículo de um conteúdo desconhecido, ou seja, veículo do sentido da urna – a «leaf-fring'd legend» –, aqui associado simultaneamente ao literário e ao visual. O sentido imaterial não está inscrito na superfície da urna nem encerrado dentro dela, mas assombra à sua volta. Como reforça a preposição «about» pela sua dimensão não-fixa e indeterminada, a lenda está apenas vagamente ligada à forma física da urna. Aqui, o silêncio marca, então, esta separação entre a forma e o sentido, e em que a urna é concebida como um objecto material assombrado por um sentido desconhecido que vai para além dessa materialidade. É um silêncio que é mistério.

Em suma, conhecer a urna, antes identificada como um artefacto na sua inteireza, passa a ser conhecer o sentido do que está nela representado.

No capítulo 12 da *Biographia Literaria*, Coleridge designa o modo de conhecer interrogativo como conhecimento discursivo, ao qual opõe o conhecimento intuitivo, ligado à imaginação filosófica. Coleridge começa por citar Plotino⁷:

‘Should any one interrogate her [nature], how she works, if graciously she vouchsafe to listen and speak, she will reply, it behoves thee not to disquiet me with interrogatories, but to understand in silence, even as I am silent, and work without words.’

Likewise in the fifth book of the fifth Ennead, speaking of the highest and intuitive knowledge as distinguished from the discursive (...). (Coleridge 1984, 241; vol. 1)

São claras as semelhanças entre a natureza tal como descrita no excerto e a urna de Keats, esta última por ser silvestre, floral e debruada de folhas, e ainda pelo seu silêncio e quietude. Plotino marca a incompatibilidade entre a tentativa de dar voz à natureza, fazendo-a responder a perguntas, e o silêncio que lhe é próprio. De forma a conhecê-la é necessário fazê-lo respeitando o seu repouso e, desta forma, sem alterar a sua maneira de ser.

Apesar de estar consciente do silêncio da urna, o poeta decide, mesmo assim, perguntar-lhe directamente qual a identidade das figuras nela representadas. O acto de conhecimento intuitivo e imediato da nomeação é substituído pelo discursivo. Esta mudança na experiência, com origem na separação entre a expressão artística da urna e do poeta, apenas serve para aprofundar a distância entre os dois e quebrar a união necessária ao conhecimento. Os epítetos, a primeira abordagem da éfrase que permitia unir a poesia e a escultura num terceiro-algo, são substituídos por perguntas, que na ode surgem sempre nos momentos em que o poeta está menos seguro do seu próprio conhecimento.

⁷ George Watson nota que a passagem que Coleridge cita está corrompida (Coleridge 1962, 138), no entanto, para a minha leitura, o relevante não é a validade da citação enquanto citação, mas o que mostra sobre o sistema conceptual que Coleridge descreve nos capítulos 12 e 13 da *Biographia Literaria*.

Aprofunda-se o sentimento de exílio do paraíso pastoril, onde todas as coisas são «conhecid[al]s pelos nomes que o homem lhes [dá]» (Gn 2, 19), ou seja, onde o acto de conhecer é nomear, tornar presente o ser da coisa na palavra. Nestes versos, perde-se a ligação imediata entre a urna e a concepção daquilo que ela é, e o poeta ganha consciência de que o que está a fazer é uma interpretação, em que o sentido e a forma existem separados. Por isso, a confiança anterior é substituída pela incerteza que vem da cisão e da consciência aguda do seu acto de conhecimento, que é de natureza não-pastoril.

Assim, o poeta, ao tentar que a urna lhe fale, inquieta-a (torna a «unravish'd bride» em algo possuído, violado), retira-a do seu estado mudo e estático, e fá-la imergir no modo de ser próprio ao poeta, afastando-a de si mesma. O conflito dramático do poema é impulsionado pelo facto de o conhecimento ser, como Coleridge afirma, um acto, isto é, um processo que se transforma e desenvolve no tempo, e, por isso, condicionado à temporalidade. Recupero aqui a afirmação de M. H. Abrams: «Much that has hitherto been conceived as Being is now seen as itself a Becoming - the universe is itself a process» (Abrams 1953, 219). O único modo de o poeta conhecer a urna é através da écfrase, é através da modernização do grego e da poetização do escultural, ou seja, é ao tornar o que é objectivo em subjectivo, o que é estático em processo. O problema de natureza formal, o que Murray Krieger expõe na questão de «how to make it hold still when the poem must move» (Krieger 1967, 23), na ode não é separado do problema ontológico de como se alcança o ser quando a própria existência do poeta está condenada ao devir. Por isso, a urna, no seu repouso e quietude, escapa-lhe pelos dedos.

Em suma, a experiência do encontro entre o poeta, como sujeito, e a urna, como objecto, desenrola-se no conflito entre as suas naturezas diferentes e a tentativa de as reconciliar. É este carácter dramático que permite problematizar o acto de conhecimento

com todos os seus elementos discordantes, instáveis e em constante metamorfose. Coleridge centra-se na questão de como é possível que algo exterior a nós mesmos – a realidade material – se torne uma modificação do nosso ser – a percepção. Keats, pelo contrário, preocupa-se, não com a possibilidade de existirem modificações mentais, mas com o grau de transformação e envolvimento do sujeito nestas, isto é, com a possibilidade de a imaginação criar, não visões verdadeiras, mas ilusões. A éfrase tem como propósito a representação da urna como «still unravish'd» e «Grecian», em toda a sua objectividade pura e pastoril, e, no entanto, não é isso que acontece. O conteúdo das perguntas do poeta opõe-se completamente às descrições iniciais da urna, mais um sinal deste progressivo distanciamento. Ele vê nas figuras não a quietude e a doçura anterior, mas o frenesim, o movimento, o som do êxtase, da procura e da fuga. Mais do que a identidade das figuras, os versos expressam o que o poeta procura nelas. Inicia-se aqui o processo de auto-representação do poeta na urna que se prolonga até à última estrofe. Neste momento, a urna deixa de ser ela mesma e passa a ser uma projecção do poeta e dos seus devaneios imaginativos que não estão fundados no objecto em si.

Na passagem para a segunda estrofe, vemos que a urna não responde a perguntas, como Plotino anuncia. O poema está estruturado nesta tentativa de diálogo que, na verdade, é um monólogo. Contudo, isso não leva o poeta a deixar de procurar o encontro, pelo contrário, é o silêncio, tal como o sentimento de perda, que o motiva, o alicia.

Mas apesar disso, perante a quietude escultural da urna, o carácter dramático da ode aprofunda-se. Como Bate descreve, o poema é «a form of lyric debate that moves actively towards drama» (Bate 2009, 500): quanto mais marcado é o repouso da urna mais intensificada é a natureza da experiência artística enquanto processo.

Na segunda estrofe, insatisfeito com as nomeações que não foram suficientes para dar voz à urna, o poeta muda de perspectiva. O que tinha sido já iniciado pelo formato interrogativo é desenvolvido nesta estrofe: conhecer a urna passa a ser conhecer o seu sentido como algo dissociado da forma, algo que a assombra. Porque o acto de conhecimento se baseia agora na cisão entre a «shape» e a «leaf-frindg'd legend», como representação deste processo, a éfrase - a urna feita poema - muda também.

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:

Com a renovação do esforço interpretativo, a incerteza das frases interrogativas da primeira estrofe é substituída por uma declaração, o poeta volta a embrenhar-se na experiência artística. No entanto, o epíteto, antes preferido para unir a matéria fixa da urna à forma poética, deixa de sustentar a voz poética. O formato predilecto é agora a meditação-descritiva, não da urna na sua totalidade, como artefacto escultural, mas das figuras pictóricas nela representadas. Noto, no entanto, que o impulso meditativo estava já presente nas nomeações iniciais, que, como Vendler afirma, são bastante mais intelectualizada do que nos outros poemas de Keats (Vendler 2003, 140).

Agora, o elemento introdutório e impulsionador da éfrase é uma meditação: «Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter». A prioridade no acto de conhecimento é do sujeito e não do objecto. «For sensation itself is but vision nascent, not the cause of intelligence but intelligence itself revealed as an earlier power in the process of self-construction» (Coleridge 1984, 286; vol. 1), refere Coleridge. Apenas através da autoconsciência basilar é possível conhecer o outro, o sujeito-poeta existe antes das suas percepções da urna (antes do «thou»). Assim, é a reflexão do poeta sobre o valor de dois

tipos de melodias que forma a sua percepção daquilo que está a ser representado, o uso de «therefore» mostra como o contínuo tocar da flauta surge como consequência. Do mesmo modo, o imperativo («play on»), juntamente com «do not grieve» no verso 18 da mesma estrofe, indica como o processo mental do poeta molda a imagem. É a sua ordem e vontade que permitem trazer à existência o sentido destas figuras. Vemos, mais do que o movimento de sensação para meditação, um movimento dos preconceitos do poeta para uma interpretação do sentido das representações na urna. Contudo, a própria meditação do poeta só surgiu porque este viu o desenho de um flautista a tocar. O sujeito é anterior à sensação, esta é moldada por ele e ao mesmo tempo ele é moldado por aquilo que percebe, num constante processo de se conhecer no objecto e conhecer o objecto em si mesmo.

Outra dimensão do processo de conhecimento é retratada nos mesmos versos, a percepção visual que o poeta tem da imagem de facto retratada – o flautista a tocar – estende-se para uma percepção auditiva, que não é material, mas espiritual. O poeta imagina a melodia tocada. E aqui o verbo «imaginar» é fundamental, uma vez que é a imaginação que tem a capacidade de construir sentido para além e a partir do material concretizado.

Coleridge, na *Biographia Literaria*, define a imaginação como:

The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. (Coleridge 1984, 304; vol. 1)

A imaginação é a faculdade em que o acto de conhecimento se concretiza. A sua acção «form[s] in the mind the various images of nature», (Engell 1981, 345). Assim, a percepção humana é o resultado da união de diversas sensações (neste excerto da natureza)

numa unidade coesa e compreensível. Em virtude deste poder unificador, Coleridge denomina-a de «esemplastic power», o que inclui também a coincidência entre o sujeito e o objecto, no terceiro-algo. A imaginação secundária varia apenas em grau e coexiste com a vontade consciente de modo a dissolver e dissipar com o propósito de recrear. É um processo vital, contrário à natureza fixa e morta dos objectos, enquanto objectos, mas que permite resgatá-los deste estado ao serem recriados como o terceiro-algo na mente do poeta.

No entanto, Coleridge faz da percepção uma modificação mental não de algo de natureza objectiva, mas do subjectivo absoluto, o «infinite I AM». Por isso, Paul de Man nota que Coleridge altera a questão do conhecimento e da imaginação para uma relação entre sujeitos (de Man 1989, 196). Isso é possível porque a natureza material é o resultado do processo de auto-consciência do «I AM», em que se torna objecto para se conhecer, algo que, contrariamente ao ser humano, não se restringe a um movimento mental, mas implica uma contínua auto-duplicação entre o espírito e a matéria que constitui tudo aquilo que existe.

Por um lado, ao deslocar os termos da relação, Coleridge consegue dar uma resposta à questão: «how that, which ex hypothesi is and continues to be extrinsic and alien to our being, should become a modification of our being» (Coleridge 1984, 259; vol. 1). Espírito e natureza são consubstanciais, por isso, a imaginação tem o poder de perceber o que é material, ou seja, tornar coisas que lhe são exteriores numa imagem mental. Em «Ode to Psyche», Keats aponta para isso ao descrever o seu processo mental como «branched thoughts», ou «With the wreath'd trellis of a working brain», num formato semelhante a «Sylvan historian», «leaf-fring'd legend», e «flowery tale», ilustrando que a «percepção material e a imaginação simbólica são contínuas» (de Man 1989, 222), como Paul de Man

afirma sobre o sistema de Coleridge. O artefacto, por ser resultado do trabalho da imaginação primária e secundária, partilha da mesma substância que o mundo natural.

Por outro lado, ao identificar o acto de conhecimento eterno com o de criação, Coleridge mostra como, na imaginação (a repetição finita de «I AM»), conhecer é criar. Em *Coleridge on Imagination*, I. A. Richards descreve o conhecimento para Coleridge como um tipo de fazer («making»), que traz à existência aquilo que é conhecido («bring into being») (Richards 1968, 49). É pela dimensão criativa do conhecimento imaginativo que, na ode, o sujeito que se relaciona com a urna é poeta.

No entanto, este fazer do conhecimento está restrito à ordem do mental, contrariamente ao poder criador do *fiat* divino. Nestes versos, Keats louva-o, é por ser de natureza não-concretizada e potencial na sua mente que a melodia imaginada a partir da materialidade da urna é mais doce. O silêncio da urna como imagem pictórica desenvolve-se aqui como potencialidade, já insinuada em «still», no primeiro verso. A figura representada é, por um lado, concretizada na materialidade da urna, por outro lado e simultaneamente, é potencial por apenas ser trazida à existência como imagem mental com sentido na imaginação do poeta, do mesmo modo que as melodias são «soft» e «unhear'd».

Keats tinha já partilhado este sentimento com George e Georgina Keats na carta de 31 de Dezembro de 1818. Sobre um álbum de gravuras a partir dos frescos de uma igreja em Milão, escreve que, apesar de existir neles um elemento grotesco, as figuras «still mak[e] up a fine whole—even finer to me than more accomplish'd works—as there was left so much room for Imagination.» (Keats 1979, 188). «Accomplish'd», como qualificador da qualidade estética de uma obra de arte, pode relacionar-se com as «ditties» da urna que, apesar da sua simplicidade pastoril, não perdem efeito estético. A beleza, do mesmo modo que o sentido

de uma obra de arte, não é algo que lhe é próprio, mas envolve também o trabalho imaginativo de quem a observa. Por outro lado, «accomplish'd» aponta, por comparação, para o aspecto não finalizado desses frescos, do mesmo modo a melodia imaginada é mais doce do que a real porque nunca chega a ter a sua concretização, esta permanece sempre como potencial e, por isso, pode assumir qualquer feitio, incluindo a perfeição.

A respeito da imaginação, Coleridge afirma: «[T]he *potential* works in them, even as the *actual* works on them!» (Coleridge 1984, 242; vol. 1). O real (actual) da urna é o delinear das tintas na sua superfície, e a sensação que o poeta tem delas – o real a trabalhar nele. Por sua vez, a sensação não é separada da imagem cheia de sentido que a transcende. A sensação da pintura do flautista é contínua e inseparável da construção mental das melodias, não concretizadas materialmente, mas como potencial na imaginação do poeta, que lhe é interior.

Assim, o formato poético da meditação-descritiva torna-se expressão desta continuidade entre a percepção material e a imaginação simbólica, ao produzir, como de Man nota, uma transição fluida do que é descrito para passagens meditativas (de Man 1989, 193).

O mesmo poder potencial trabalha quando o poeta urge o flautista, «play on». A preposição marca o carácter contínuo da acção e repete-se a ideia já latente na primeira estrofe. A doçura das melodias, à semelhança da doçura da expressão artística da urna, vem da sua natureza pictórica. Esta desdobra-se num primeiro sentido: a capacidade cristalizante da pintura, que, apesar de muda, existe numa dimensão atemporal. Um instante é fixo na materialidade silenciosa da tinta e ganha permanência, não apenas pela sua imutabilidade, mas acima de tudo pela capacidade da imaginação de interpretar na fixidez o potencial de

mudança, o processo. A permanência do instante contínuo não lhe é intrínseca, mas é concedida pelo próprio poeta.

Estes primeiros versos da segunda estrofe tornam-no mais claro. É apenas a capacidade espiritual («Pipe to the spirit»), ou seja, da imaginação do poeta, que permite ver numa representação pictórica a ideia de continuidade. Como Engell afirma, na secção «Organic Sensibility» de *The Creative Imagination*, a imaginação é a capacidade que permite antecipar e construir possibilidades futuras (Engell 1981, 199). Por ela, enquanto poder potencial, o sujeito consegue projectar as figuras para o futuro e, assim, fazê-las imergir na temporalidade. O poeta vê insinuada na árvore cheia de folhas uma árvore desnuda no inverno, e nos amantes o beijo quando a representação real (actual) é a sua distância. Esta capacidade, segundo Engell, subjaz ao mesmo acto empático da imaginação em que o sujeito se projecta e identifica com uma outra coisa. Engell reconhece também que «empatia» «is a word never used in the English Enlightenment or Romantic period» (*ibid.*, 157), no entanto, para a leitura da ode, aproprio-me da distinção que Bate faz entre as propriedades simpáticas e empáticas da imaginação:

The theory of sympathetic identification, in which the poet takes on, through participation, the qualities and character of his object, and the more recent theory of *Einfühlung* (or empathy), with its suggestion that many of these qualities are merely the subjective creation of the poet or observer, and are bestowed upon the object rather than described in it. (Bate 1960, 344)

Já nos epítetos iniciais víamos o trabalho das duas, a simpatia, na apropriação da qualidade escultural para a forma poética, e a empatia, na descrição da urna como «bride» e «foster-child», estatutos especificamente humanos. Perante a estranheza completa da quietude e do silêncio, traços do objectivo, o poeta humaniza a urna, tentando compreendê-la através do que lhe é familiar e próprio. Do mesmo modo, o poeta anima as figuras

representadas na urna. A animação (outro desdobrar da humanização e empatia, mas que realça uma dimensão específica: o conceder vida humana a algo não vivo) é para Coleridge um dos processos fundamentais do acto de conhecimento. Por ser a coincidência entre sujeito e objecto que produz um terceiro-algo do qual os dois partilham, o objecto conhecido participa das qualidades do sujeito. O poeta, de modo a conhecer as figuras, a interpretar o seu sentido, dá-lhes movimento, emoção e temporalidade, ao passo que, sendo meramente objectivas, estão mortas, fixas e incapazes de acção. Por isso, o flautista, os amantes e a comunidade religiosa da quarta estrofe são apresentados no poema como pessoas vivas e reais. No entanto, a animação nunca é concretizada (actualised) e tem existência apenas no estado intermédio e potencial da mente do poeta.

De novo surge a questão do envolvimento do subjectivo – o poético de natureza narrativa – no objectivo – o escultural da urna. O grau de acção da capacidade empática intensifica-se. A segunda e a terceira estrofes são o momento de maior humanização, em que a capacidade empática da imaginação assume predominância no processo. Por isso, estas são também as estrofes com mais elementos auto-representativos:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Sobre a segunda estrofe, Bate afirma:

a second voice interplays with that of the odal hymn, questioning, reluctantly qualifying, and joining in a form of lyric debate that moves actively towards drama. Divisions are forced upon the heart by the inevitable nature of things; the drama

emerges through the actual experience that the “greeting of the Spirit” and its object can never be complete or lasting. (Bate 2009, 500)

A voz dos versos anteriores, una e não discordante, que celebra a imaginação enquanto lugar em que se dá a relação da natureza pictórica da urna com a dimensão não-concretizada da mente, fragmenta-se numa outra que se lhe opõe. O conflito, aqui com origem na interioridade do poeta, problematiza de novo o acto de conhecimento. Nas palavras de Bate, o formato elogioso permanece, mas é invadido por «qualificações relutantes», mais fortemente marcadas na repetição de advérbios de negação, «canst not», «nor ever», «cannot», «hast not», «do not». A capacidade potencial, quase ilimitada, da imaginação, com o poder de dar movimento, constância e de produzir melodias através de imagens visuais, é refreada pela impotência das figuras representadas.

James Heffernan, em «Ekphrasis and Representation», argumenta que a linguagem, no seu impulso narrativo, liberta e estimula a natureza estática da pintura, assim, a éfrase não procura congelar o tempo no espaço, contrariamente ao que Murray Krieger defende, mas tornar explícito o processo narrativo que é implícito à representação estática, isto é, o que vai acontecer a seguir (Heffernan 1991, 301). Na ode, vemos o conflito das duas concepções de éfrase. Uma das fontes de tensão entre as duas vozes do poeta está na constante tentativa de conter esse impulso narrativo da poesia. Os versos em que o poeta torna narrativamente explícito o desenrolar da representação pictórica são expressos num formato negativo: «nor ever can those trees be bare», «never, never canst thou kiss». O propósito da éfrase é a coincidência necessária ao conhecimento, é fazer uma poesia escultural, como Krieger descreve, mas Keats mostra, através do constante vacilar entre os dois, de que forma a natureza temporal da poesia o dificulta.

Por causa da sua natureza, a urna responde a uma das maiores angústias na poesia de Keats: a condenação ao devir, que implica a perda necessária à forma de ser temporal, logo efémera e mortal. O poeta procura conhecer a urna porque deseja partilhar do seu modo de ser. O desejo ardente por permanência é respondido, mas isso implica sacrificar a concretização associada à existência e a liberdade do processo. A permanência é sustentada pela imutabilidade que, por sua vez, implica estar preso a um momento fixo, por isso, os amantes estão presos no momento mesmo antes do beijo, o cume de intensidade, potencial e antecipação antes da concretização.

Assim, como Bate nota, as limitações não são apenas do poeta, mas também do próprio símbolo, a urna (Bate 2009, 500). As qualidades louvadas nos epítetos iniciais – a urna como distante e silenciosa, fixa e potencial («still unravish'd»), como quietude imperscrutável – tornam-se nesta segunda estrofe conflituosas, incompatíveis e trágicas.

Segundo Harold Bloom, a concretização é, para Keats, a traição do potencial. O ideal existe antes da experiência, na antecipação, no poder imaginativo de construir o potencial (Bloom 1971, 417). No entanto, os versos apontam mais para a tentativa falhada de alcançar o ideal neste estado intermédio da potencialidade. À semelhança do amante, o poeta está nesta condição de «winning near thy goal», em que o prazer associado à experiência artística existe entrelaçado com a melancolia da perda e da efemeridade e, ainda, com o anseio por um ideal próximo, mas nunca alcançado. Ideal este que apenas existe na imaterialidade da sua imaginação, à semelhança do futuro potencial das figuras, ou seja, é silencioso tal como as «unhear'd melodies», e é, nas palavras de Cleanth Brooks, sugerido pela urna (Brooks 1947, 147). O ideal de perfeição das melodias existe enquanto ausência, o ideal do amor existe em nunca chegar a ser concretizado, o da natureza

exuberante, o da originalidade e perfeição artísticas, todos existem neste estado intermédio entre o ser e o não-ser.

Para além disso, o imperativo mostra de que forma a animação das figuras nunca é concretizada, as emoções do amante são uma projecção da imaginação empática, à semelhança do seu movimento. O modo de ser destas figuras é acima da «breathing human passion», os amantes e o flautista não são bem humanos, as melodias não são bem ouvidas, a árvore não é bem orgânica.

«[D]o not grieve» urge o poeta ao amante, e, no entanto, é apenas um momento empático de auto-representação e auto-consolo, em que projecta a sua própria dor para a figura da urna e se identifica com ela. A estrofe seguinte, além de intensificar a auto-consolação, marca a consciência da impossibilidade de alcançar o ideal:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

Nestes versos compreendemos que aqueles retratos iniciais descritos nas perguntas da primeira estrofe não correspondem ao que está representado na urna. A «wild ecstasy» é substituída pelo amor morno e nunca concretizado, «still to be enjoy'd», neste constante e angustiante processo de antecipação e potencialidade. A procura louca («mad pursuit») pertence apenas ao poeta, uma procura pelo ideal paradoxal da permanência dentro do

processo, da perfeição dentro da concretização real, da intensidade e humanidade da carne na frieza artificial do mármore. Do mesmo modo pertence-lhe o esforço em fugir («struggle to escape») da sua própria condição humana e mortal.

Ao tomar consciência da impossibilidade da concretização do ideal, o poeta tenta contentar-se com a natureza da urna enquanto «still unravish'd bride of quietness» e tenta partilhar da sua permanência cristalizada. Mas o sentimento idílico do pastoril foi dissipado pelas discordâncias da sua própria voz, as melodias da urna já não são doces, harmoniosas e simples. Logo, nunca deixa de subsistir o sentimento de que esse modo de ser nunca é suficiente, por causa da sua incompletude. A imaginação potencial na relação com a arte existe nesta constante sede e impulso para a concretização, para ser mais do que uma repetição finita do poder criativo do Eu-sou eterno, uma sede de tomar posse do *fiat* divino, sem separação entre o dizer e o fazer, o dizer e o ser.

Cleanth Brooks descreve esta terceira estrofe como «falling off from the delicate but firm precision» do poema, ao permanecer na cena sentimentalmente (Brooks 1947, 145). Mas este louvor sentimentalista e frenético é a expressão do conflito interno do poeta e do fracasso da identificação com a urna, o fracasso da éfrase. Ao ver a sua ode – a sua voz poética – fragmentar-se, procura reuni-la num último grito de exaltação e intensidade, cruelmente longe da doçura suave da urna, um grito que suplante os versos anteriores. O poeta tenta que o êxtase forçado de «happy, happy» substitua a incerteza e angústia de «never, never», e reclama o que lhe foi negado no verso 19, «hast not thy bliss». Aqui torna-se claro como a ode faz coincidir a descrição e a visão da urna com a experiência artística do poeta e, quando esta decai, decai também a sua voz poética. A urna confunde-se com a experiência, mas em vez da síntese pretendida, o objecto perde-se no subjectivo.

O drama da ode que se foi desenvolvendo na tensão entre celebração e desilusão (oposta à urna imutável), culmina neste êxtase («burning passion») que, quando terminado, deixa «a heart high-sorrowful». O próprio verso «All breathing human passion far above,» expressa o conflito no desejo pela união dos dois, através de uma ambiguidade sintática em que a superioridade pode qualificar tanto a urna, como a esfera do humano. A exaltação anterior, perdida na dimensão «far above» da urna, termina no retorno à dimensão humana, sujeita ao enfatiamento e à tristeza. Esgota-se, assim, a voz celebrativa cheia de paixão, ao contrário do «unwearied» melodista e do amor «forever warm».

A angústia do poeta vem do fim da experiência artística, paralelo ao fim do acto sexual, e que, no entanto, pressupõe o fracasso da sua identificação com a «bride of quietness», da assimilação da sua intemporalidade e do seu modo de ser estático. Por meio da vitalidade da imaginação, as figuras ganham vida e intensidade, porém, isso implica fazer a urna imergir na temporalidade, e, como consequência, submetê-la à finitude e perturbar o repouso do seu ser. Nas palavras de Stanley Fish, em *Is There a Text in This Class?*:

An observation about the sentence as an utterance (...) has been transformed into an account of its experience. (...) It is no longer an object, a thing-in-itself, but an event, something that happens to, and with the participation of, the reader. (Fish 1980, 25)

O «greeting of the Spirit» não tem permanência, a urna foi «ravisht'd». No final, existe apenas a condição subjectiva do poeta, condenada ao devir, que regressa com a consciência de uma incompatibilidade entre poeta e urna, poesia e escultura, vida e arte.

Mas o poeta é persistente. Ainda resta uma outra imagem com a qual pode tentar identificar-se e assim resgatar o seu acto de conhecimento, restaurando a doçura do pastoril.

No entanto, a desilusão do final da estrofe anterior permanece e invade toda a quarta estrofe:

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

O poeta é arrancado do processo imaginativo e, por isso, as perguntas sem resposta que assinalam o mistério da urna retornam. Regressa o poeta incerto, agudamente consciente do seu próprio acto de conhecimento.

A cena representada é aquela que mais se associa ao epíteto da primeira estrofe «Sylvan historian», o cenário pastoril de um sacrifício fortemente marcado pela sua historicidade. É a particularidade histórica da representação (divergindo dos amantes, do flautista e da flora anteriores, que facilmente podem assumir um sentido generalizado, como o amor, a arte e a natureza), tão afastada do contexto do próprio poeta, que completa a cisão entre urna e poeta.

A natureza estranha e distante, mais do que a fragmentação interior do poeta, torna-se o centro do conflito dramático. Novamente o poeta questiona a identidade das figuras para que, conhecendo-as, possa participar da sua forma de ser. Quando o sacerdote misterioso, a bezerra decorada com os mesmos ornamentos pastoris que a própria urna e a multidão que compõe a procissão, se mantêm silenciosos sobre o seu significado religioso,

cultural e histórico, o poeta volta-se para longe deles. Perante o mistério e silêncio completo, renuncia à sua tentativa de identificação com as figuras que estão de facto representadas na urna e volta-se para uma criação exclusiva à sua própria imaginação, ao inventar a vila de onde partiu a procissão de facto retratada.

Bloom afirma que, aqui, Keats assinala a «dialectic dependent on the simultaneous existence and non-existence of what is presented by art» (Bloom 1971, 418), algo já presente nas estrofes anteriores. O poeta vê a procissão e o resto são conjecturas, a vila de onde partiram e o altar que é o seu propósito, do mesmo modo que via os amantes e conjecturava o beijo que nunca é concretizado. Para que haja efeito artístico é necessária a implicação da sua existência apesar de não estarem lá representadas, tal como na relação entre o real (actual) e o potencial que Coleridge descreve.

Contudo, o processo empático anterior, apesar do seu fracasso final, permitiu ao poeta construir sentido e interpretar o que observava, expresso através do formato das meditações-descritivas, porque a base das suas meditações restringia-se ao mundo da urna, o momento permanente e estático da pré-concretização. Nesta estrofe, o poder potencial da imaginação atinge o seu extremo, afasta-se por completo do carácter fixo da pintura, e refugia-se no nada que é só possibilidades: a vila pode existir junto ao rio, ao mar, ou à montanha. Sem a urna, enquanto objecto material e base sensorial que suscita e fundamenta o trabalho da imaginação, o encontro entre o silêncio e a imaginação é estéril. Nas palavras de Brooks, é uma indulgência da fantasia («fancy») (Brooks 1947, 148). Brooks aponta ainda para o paralelismo que existe entre a vila inventada pelo poeta e a procissão representada na urna, com as «unheard melodies» e as flautas e o flautista. Aqui vemos o apogeu da ideia da obra de arte como «legend that haunts about [a] shape» da primeira estrofe. Esta lenda que o poeta constrói tem apenas uma relação difusa e distante com a

forma da urna. E, pela separação entre forma e sentido, é impossível quebrar este silêncio, contrariamente às estrofes anteriores.

Com o desenvolvimento do processo interpretativo, o poeta, enquanto anteriormente reconhecia nas melodias espirituais apenas doçura, nesta estrofe reconhece apenas o carácter ilusório da relação da imaginação com arte. A imaginação pode dizer tudo sobre a cidade, logo não pode dizer nada, e não é possível obter conhecimento. Como Keats refere em «Ode to Psyche», «all the gardener Fancy e'er could feign», ou ainda em «Ode to a Nightingale»:

Was it a vision, or a waking dream?

Fled is that music:—Do I wake or sleep? (vv.79-80)

Na quarta estrofe da «Ode on a Grecian Urn», a incerteza desaparece e a consciência da ilusão inunda o sentido do poema. O silêncio é aqui associado, não à capacidade produtiva da imaginação, mas à morte. Na sua procura louca pelo ideal e na tentativa de fugir à sua condição efémera, o poeta acaba apenas por confrontar a sua própria mortalidade. Foi esta atitude de escapismo, no esforço interessado e frenético de apropriar e possuir a urna, que, desde o início, condenou a identificação. A imaginação e a arte não têm a possibilidade de conferir vida real às figuras que representam, de as resgatar do passado para o presente. A sua existência é sustentada por este estado estático e silencioso, isto é, estético, a que Bloom chama «vida-em-morte».

A urna é histórica e por isso mesmo não tem a capacidade de proporcionar conhecimento histórico ao poeta. Condicionado pelo contexto moderno, o poeta não se consegue identificar com o seu modo de ser pastoril, na não-consciência do processo de conhecimento, em que a nomeação traz as coisas à existência enquanto objectos em repouso. Recuperando a citação de Plotino em *Biographia Literaria*, a urna foi perturbada,

ou, na linguagem da ode, «ravish'd». O modo como o poeta tentou conhecê-la, fortemente empático e discursivo, conjecturando uma voz para algo que é silencioso, procurando o ideal no real, apenas desfez o seu ser objectivo, logo a urna permanece no seu mistério («evermore will silent be»).

Assim, a identificação do poeta com a urna falha em todas as dimensões. A urna e o seu sentido continuam desconhecidos – conhecer –, o poeta não consegue, através da imaginação, partilhar da simplicidade pastoril, pois fá-la imergir na sua rima moderna, – ser –, a éfrase fracassa, uma vez que, no formato baseado em meditações-descritivas, o subjectivo e o poético dominam o objectivo e o escultural, e as interrogações afastam-se da concretude da urna – fazer. Não há a coalescência necessária ao conhecimento.

A estrofe termina com a consciência da impossibilidade de retorno. O poeta está condenado ao seu estado caído, ao exílio do paraíso arcádico.

II. A urna fala

No capítulo anterior, tracei o modo como o desenvolvimento dramático da relação entre o poeta e a urna é sustentado por um projecto efrástico, que se desdobra em três propósitos interdependentes e indissociáveis. Em primeiro lugar, como o próprio conceito indica, o poeta procura transpor uma obra de arte pictórica para o formato poético. Em segundo lugar, a éfrase tem como finalidade a concretização do acto de conhecimento, como Coleridge o descreve, que consiste na coalescência do sujeito e do objecto, cujo resultado é um «terceiro-algo» («tertium aliquid»). Assim, identifiquei a dimensão escultural, imóvel e silenciosa da urna com o modo de ser objectivo, e a poética, narrativa e linguística do poeta com o subjectivo. O «terceiro-algo» é a éfrase concretizada. Por fim, o poeta procura retornar a um modo de ser e de percepção grego e pastoril, na comunhão com a natureza. Pelo acto de conhecimento, em que conhecer é ser e fazer, o poeta moderno partilha do modo de ser da obra de arte grega e pastoril, possibilitando o retorno a este estado de existência passado, que, deste modo, é concretizado dramaticamente na éfrase.

No entanto, na terceira e na quarta estrofe a identificação do poeta com a urna falha. Apesar de ser um momento climático no drama, na terceira estrofe, dá-se a queda da voz poética, em que a subjectividade desenfreada do poeta domina e se opõe à urna parada e inviolada. O fracasso da éfrase resulta, na quarta estrofe, num poeta agudamente consciente do seu exílio do paraíso pastoril e da sua condenação à modernidade que lhe é própria, ao deparar-se com a representação de um ritual religioso marcadamente histórico.

And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

É com estes versos que termina a quarta estrofe. A imaginação não consegue, então, quebrar a distância entre o poeta e a urna, e dissolve-se a possibilidade de identificação e retorno ao paraíso pastoril. Assim, seria de esperar que o poema terminasse neste momento, coincidindo com o final da «Ode to a Nightingale», aquela que é mais recorrentemente identificada com a «Ode on a Grecian Urn». Na anterior, a identificação com o canto do rouxinol, necessária ao conhecimento, fracassa e é colocada em questão a capacidade da imaginação de alcançar conhecimento verdadeiro. No entanto, na ode sobre a urna, contrariamente ao que se espera no seguimento do drama, a quinta estrofe afasta-se completamente do tom melancólico anterior e parece resolver milagrosamente os conflitos que compunham a ode. A transição entre estas duas estrofes afasta-se também do movimento dramático que tinha vindo a caracterizar a sua estrutura, em que as diferentes perspectivas e as disposições interpretativas do poeta seguem uma ordem consecutiva. A passagem da primeira para a segunda estrofe é motivada pela falta de resposta por parte da urna às questões que o poeta levanta, por isso, este escolhe informar a sua interpretação das figuras com a ideia de que «*Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter*». Da segunda para a terceira estrofe, o poeta celebra aquilo que tinha compreendido ao observar as figuras: que a doçura da representação pictórica implica o sacrifício do processo e da concretização, de modo a ganhar permanência; ao mesmo tempo, o poeta toma consciência de que nunca chegou a partilhar dessa natureza da urna, nem, conseqüentemente, a transcender a efemeridade necessária à temporalidade da existência humana. Na quarta estrofe, a melancolia do reconhecimento anterior permanece, e aprofunda-se, não só a cisão entre urna e poeta, mas também a consciência do sacrifício inerente à urna: é necessária uma morte natural para a permanência na artificialidade do

mármore. Cada mudança ou novo passo no desenvolvimento dramático do poema é explicado por aquele que o precedeu.

Por isso, é um movimento que concretiza a cada passo o princípio de propriedade dramática que Cleanth Brooks, em «Keats's Sylvan Historian», considera ser o critério fundamental para justificar a fala da urna como conclusão à estrutura da ode. Perante os juízos negativos de diversos críticos, como T. S. Eliot, Middleton Murry e Garrod⁸, Brooks procura demonstrar que «the speech was “in character”, was dramatically appropriate, was properly prepared for» e, por isso, «the lines have all the justification of “Ripeness is all”» (Brooks 1947, 154). Porém, na estrofe que introduz e contém a fala, a melancolia que antes moldava a disposição do poeta desvanece abruptamente e é substituída por um novo fôlego laudatório, que entra em cisão não só com o tom emocional anterior, mas também com a linguagem.

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!

Pouco do que encontramos nos versos anteriores do poema parece preparar dramaticamente esta renovação, à excepção da atenção do poeta, que se alarga dos pormenores das figuras representadas na urna para a considerar na sua totalidade. Assim, a quinta estrofe surge como o momento final da apreciação artística, em que primeiro é observada a urna como um todo, depois as suas partes são examinadas e, por fim, se volta à consideração da obra na sua totalidade de modo a construir uma conclusão unificada, tendo em consideração o que se conheceu de todos os seus elementos. Contudo, qualquer

⁸ Para uma síntese dos seus argumentos, ler Brooks 1947, 140-41.

observador criterioso, como é o poeta, deseja que o olhar que conclui a sua apreciação se distinga do primeiro, sempre provisório e experimental por ser inevitavelmente menos informado. Mas não é isso que Keats escolhe fazer ao, na última estrofe, recuperar a forma epítética dos três primeiros versos:

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express

Ao espelhar o início da ode, a última estrofe surge como o recomeçar da experiência estética. «Keats», afirma Engell, «trusted the imagination as the only way out of its own labyrinth; his suspicions are therefore not rationalistic but spring from an imaginative stance that struggles to be self-corrective.» (Engell 1981, 293). É este processo de auto-correcção que se realiza aqui. Enquanto, nas primeiras quatro estrofes do poema, é a capacidade empática da imaginação que domina a interpretação do poeta, por um processo de projecção de si mesmo nas figuras, nesta estrofe vemos o movimento contrário, um movimento simpático.

No entanto, que o poeta tenha auto-corrigido a sua imaginação não explica porque Keats escolhe desconsiderar a propriedade dramática construída anteriormente de modo meticuloso. Por a quinta estrofe não ser dramaticamente preparada, a ode insinua mais do que a renovação da voz e do olhar do poeta: Keats dá à visão conclusiva e verdadeira da urna a mesma natureza imediata, intuitiva e inaugural do primeiro vislumbre. Apenas assim pode a presença do poeta apagar-se da sua voz poética e permitir que ela absorva a natureza objectiva, escultural e grega da urna. Ou seja, apenas assim é um poeta com «negative capability».

Passo a citar a carta de 22 de Dezembro de 1817, em que Keats apresenta o conceito:

several things dove-tailed in my mind, and at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakspeare possessed so enormously—I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half-knowledge. This pursued through volumes would perhaps take us no further than this, that with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration. (Keats 1979, 43)

Desde o início, Keats associa a capacidade negativa à produção poética, nomeadamente ao tipo de poesia que Shakespeare compõe. Numa outra carta, Keats descreve novamente Shakespeare como um paradigma poético, neste caso do poeta camaleão, que «has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen» (Keats 1979, 157). A dupla referência a Shakespeare como «Man of Achievement» e «chameleon poet» demonstra a relação íntima na mente de Keats entre a capacidade negativa e a sua concepção do carácter poético ideal. O poeta camaleão, como o descrevi no capítulo I, é aquele que, pela ausência de uma identidade própria, formada e opressiva, tem a capacidade de se identificar simpaticamente com os objectos ou pessoas com que se depara. A sua subjectividade individual não contamina aquilo ou aquele que procura conhecer, mas recebe-o em toda a sua natureza particular e estrangeira e, por isso, tem, na sua poesia, a capacidade de lhes dar voz poética: nas palavras de Bate, «For the poet is the object, endowed with a means of expressing itself.» (Bate 1976, 46). Por sua vez, a capacidade negativa consiste num tipo particular de conhecimento, como se torna claro quando Keats a descreve em oposição ao processo de Coleridge, cuja procura irritável por facto e razão o leva a ser incapaz de se satisfazer com «half-knowledge». Isso não implica a aniquilação total de si mesmo, mas apenas a

capacidade de não distorcer a recepção do objecto com os seus desejos, os seus preconceitos e as suas ansiedades, isto é, a sua própria subjectividade.

Keats conclui a reflexão a afirmar de que forma a capacidade negativa se manifesta num grande poeta: a beleza domina e destrói qualquer consideração. Esta é ainda outra diferença entre o poeta com capacidade negativa e o poeta camaleão. O deleite e composição indiscriminada do poeta camaleão tem como finalidade a especulação⁹, enquanto a capacidade negativa leva à destruição de todas as considerações pela beleza. Uma forma possível de as conciliar é ver insinuado no conceito de especulação um processo mental que está fundado e que prospera em «uncertainties, mysteries, doubts», e, por sua vez, associar a consideração à dedução que procura o facto. A especulação, como disposição mental contemplativa, pode, desta forma, substituir a consideração enquanto processo mental que produz conhecimento.

Assim, à semelhança da relação que Coleridge estabelece entre a imaginação primária e a secundária, é possível descrever a diferença entre a capacidade negativa e o poeta camaleão como uma diferença de grau (e não de tipo)¹⁰, sendo este último uma manifestação extrema da capacidade negativa num poeta.

Acima de tudo, o que importa marcar, e por isso falo de produção de conhecimento, é que, quando Keats concede o domínio à beleza, não renuncia ao conhecimento perante a sensação. Pelo contrário, na sua concepção do mundo, o conhecimento não pode ser separado da beleza. É esta ideia que introduz a carta («The excellence of every art is its intensity, capable of making all disagreeables evaporate from their being in close

⁹ «It does no harm from its relish of the dark side of things, any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation.» (Keats 1979, 153).

¹⁰ «The secondary I consider (...) as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation.» (Coleridge 1984, 304; vol. 1).

relationship with Beauty and Truth» (Keats 1979, 42)) e modela todas as observações que se lhe seguem. A capacidade negativa produz um tipo particular de conhecimento e Keats privilegia-o, afirmando, em Novembro do mesmo ano, «I have never yet been able to perceive how anything can be known for truth by consecutive reasoning» (*ibid.*, 37). «[C]onsecutive reasoning» aponta para a crítica, no contexto da capacidade negativa, a «reaching after fact and reason»: é o tipo de conhecimento obtido através de um raciocínio que precisa de ser a cada passo justificado racionalmente e enquadrado numa teoria prévia e coerente. Este é o modo de conhecer basilar ao trabalho da filosofia; por sua vez, a capacidade negativa deve sustentar a poesia. Recuperando a linguagem de Coleridge que utilizei no primeiro capítulo, ao primeiro associo o «Conhecimento Descritivo» (cuja expressão paradigmática na ode é a forma interrogativa) e à segunda o «Conhecimento Intuitivo» (cuja expressão paradigmática tem sido a forma epítética).

É a capacidade negativa que diferencia o poeta de «Ode to a Nightingale» e «Ode on a Grecian Urn», e, por isso, apesar das semelhanças entre as duas odes – como a dramatização da mesma tentativa de conhecer um objecto, uma urna ou um rouxinol, que tem a sua origem no mesmo desejo de fuga perante a angústia, a efemeridade e o caos da condição humana («leave the world unseen,/ And with thee fade away into the forest dim», vv. 19-20 de «Ode to a Nightingale») –, uma termina em dúvida e fracasso e a outra em certeza e triunfo.

Assim, na comparação das duas odes à luz do conceito de capacidade negativa, pretendo tornar mais claro o que a sua presença em «Ode on a Grecian Urn» implica.

Volto-me, em primeiro lugar, para «Ode to a Nightingale». A distância física ou geográfica entre o rouxinol e o poeta, representada pelo facto de o poeta não ver o pássaro

e apenas ouvir a sua canção, é a manifestação de uma distância de ser. Por sua vez, a urna pode ser conhecida na natureza imediata da visão e, no entanto, mesmo confrontado com a clareza absoluta da urna num único olhar, o poeta apenas consegue, durante as primeiras quatro estrofes, ter vislumbres da sua natureza. Nas duas odes, o objecto e o sujeito existem em dois planos de existência diferentes e, por isso, todos os possíveis contactos acontecem através de um espelho difuso. Além disso, também em «Ode to a Nightingale», imergir no plano do rouxinol possibilita um retorno ao modo de ser do paraíso pastoril, simples na comunhão com a natureza objectiva. O poeta concebe-o primeiro como mediado pelo consumo literal de um vinho imerso na terra e que, por isso, partilha da sua natureza («cool'd a long age in the deep-delved earth,/ Tasting of Flora and the country green,/Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!/ O for a beaker (...) full of the true, the blushful Hippocrene» vv. 12-16). Os elementos históricos da descrição mostram que, como na ode sobre a urna, o retorno a um modo de ser e a uma percepção primordial tem também de ser de natureza histórica e temporal. No entanto, depois de apresentar esta possibilidade, na quarta estrofe, o poeta afirma que o mediador não será «Bacchus and his bards», isto é, o vinho, mas as «viewless wings of Poesy». Para Keats, a arte é a mediadora predilecta entre poeta e natureza, união que é sempre fundada no pastoril. O mesmo é marcado em «Ode on a Grecian Urn»: «That is all/ Ye know *on earth*, and all ye need to know» (itálico meu).

Perante estas semelhanças seria de esperar que as duas odes terminassem de forma semelhante também. É exactamente isso que W. J. Bate considera acontecer, afirmando que «the drama emerges through the actual experience that the “greeting of the Spirit” and its object – however eager the spirit – can never be complete or lasting» (Bate 2009, 500). E, no entanto, «Ode to a Nightingale» termina com o desaparecimento do rouxinol e com

o poeta a questionar a realidade da sua identificação, ou seja, tal como é descrito por Bate, com a consciência de que a identificação nunca pode ser duradoura nem completa. «Ode on a Grecian Urn» incorpora essa experiência, tanto no final da terceira estrofe, como na quarta, e, porém, o poeta consegue superá-la pela capacidade negativa. Por isso, a urna silenciosa fala e a sua voz tem duração, não apenas ao longo de diferentes gerações («Thou shalt remain, in the midst of other woe/ Than ours, (...) to whom thou say'st»). Por oposição a «Ode to a Nightingale», que termina na ausência do rouxinol, a ode sobre a urna conclui com a sua fala triunfante e, por isso, ganha a mesma dimensão duradoura das figuras cristalizadas na superfície do mármore, em que existe como «For ever (...) still to be enjoy'd».

Para compreender esta divergência, convém, então, ver de que forma, apesar das suas semelhanças, as duas odes são também diferentes. Em «Ode to a Nightingale», a presença do poeta nunca perde a sua força dominadora. Aliás, o poeta é a presença central: «My heart aches» é a declaração que introduz o poema. Keats cai no mesmo tipo de carácter poético que critica em Wordsworth, o «egotistical sublime». Logo na primeira estrofe, mesmo quando partilha já do estado de espírito do rouxinol – «being too happy in thine happiness» (v. 6) –, o poeta deturpa-o, por isso a felicidade não é simples, mas dolorosa. Por sua vez, em «Ode on a Grecian Urn», como descrito nos capítulos anteriores, a presença do poeta é subentendida e sugerida. Mesmo os vislumbres mais claros da sua subjectividade, restritos à segunda e quarta estrofe, manifestam-se apenas por meio de descrições da urna que resultam da projecção empática.

Além disso, em «Ode to a Nightingale», a procura irritável por uma fuga à condição humana modela sempre a percepção do rouxinol construída pelo poeta («Fade far away, dissolve, and quite Forget/ What thou among the leaves hast never known/The weariness, the fever, and the fret», vv.21-23). Por nunca aceitar a sua natureza humana, o poeta não

consegue receber e conceber o rouxinol com capacidade negativa. A consciência da mortalidade assombra por completo o poeta, e, conseqüentemente, a realidade da morte está sempre presente na ode («embalmed darkness», «fast fading violets»). Ao ponto de, no expoente máximo da sua experiência de identificação, o poeta começa a desejá-la. Na morte, vê a possibilidade de cristalizar o seu voo, ao fazer dele a consumação da sua vida, em que no êxtase encobre a dor. Apenas desta forma vê uma possibilidade de alcançar a mesma duração do encontro de «Ode on a Grecian Urn». Assim, porque é resultado de um movimento empático, e, por isso, espelha o poeta que se imagina morto, a canção do rouxinol transforma-se num réquiem.

«Thou wast not born for death, immortal Bird!» (v. 61), exclama o poeta. Neste verso concretiza-se o que já era preparado nas estrofes anteriores. O desejo de fuga e permanência contamina tão completamente a relação do poeta com o rouxinol que o caracteriza, animal concreto e finito, como não tocado pela decadência e morte necessárias à existência física e natural.

O poeta nunca permite ao pássaro o seu repouso, nunca lhe permite uma existência por si mesma e não em função do seu próprio desejo de fuga. O ser concreto do rouxinol perde-se numa abstracção da Natureza enquanto eterno movimento de decadência e renovação. «If the particular is lost in the universal,», descreve Bate, «the life and force which the artist seeks to recapture will melt in his grasp», (Bate 1976, 49). É o que vemos acontecer no seguimento do poema. Depois da exortação à imortalidade do pássaro, o exílio e a alienação ganham força e tornam-se a imagem central da estrofe. O poeta identifica-se com Ruth, enquanto «sick for home/ She stood in tears amid the alien corn» (vv. 66-67). São os dois ouvintes do mesmo canto do rouxinol («self-same song») por partilharem do mesmo sentimento de desterro. É uma comunhão solitária.

Assim, o voo empático finda-se e o poeta regressa à sua solidão subjectiva, a imaginação sem capacidade negativa é ilusória («the fancy cannot cheat so well/ As she is fam'd to do, deceiving elf», vv.73-74) e não consegue produzir conhecimento. Dissipa-se a «verisimilitude caught from the Penetralium of mystery», ou, na linguagem do poema, «thy plaintive anthem fades» (vv.75-76), porque o poeta sofre da mesma incapacidade que Keats critica em Coleridge: não permanecer satisfeito com «half-knowledge». Assim, o louvor poético é impossível de renovar e o poema termina com a expressão e a cristalização da dúvida do poeta: «Was it a vision, or a waking dream?/ Fled is that music: —Do I wake or sleep?» (vv. 79-80).

De igual modo, a quarta estrofe de «Ode on a Grecian Urn» termina na mesma desilusão do fracasso. Aliás, mais do que a dúvida, a impossibilidade de as figuras da urna voltarem do seu passado irrecuperável é tida como uma certeza. No entanto, porque o poeta corrige a sua imaginação, a ode continua, e a tentativa de conhecer a urna é renovada e insuflada por um novo ímpeto poético.

Agora que me volto de novo para a «Ode on a Grecian Urn», relembro as questões iniciais que me levaram a considerar o conceito de capacidade negativa: a propriedade dramática da transição da quarta para a última estrofe e, ainda, a re-aparição do formato epitético dos primeiros versos.

É na total discrepância entre o movimento anterior do poema e a quinta estrofe, formalmente próxima dos primeiros versos, que a ode sugere a capacidade negativa do poeta. Logo, como afirmei anteriormente, ao não a preparar dramaticamente, Keats dá à visão conclusiva e verdadeira da urna a mesma natureza imediata, intuitiva e inaugural do primeiro vislumbre. A resolução não gradual e não incitada das tensões dramáticas opõe-se

às estrofes anteriores, em que o projecto de éfrase é caracterizado pelo trabalho incessante. Aí, quanto mais consciente o poeta está das «uncertainties, mysteries, doubts», mais irritável e frenético está na sua procura pelo facto, como é representado nas perguntas relativas à identidade histórica e geográfica dos cenários representados na urna. Na quarta estrofe, a voz moderna e o impulso interpretativo do poeta esgotam-se. Assim, por um lado, resta-lhe apenas permanecer na dimensão material da forma, e, por outro lado, abre-se a um modo de percepção pastoril – a capacidade negativa –, que permite a absorção desinteressada do ser completo da urna. Para Keats, a validade epistémica da capacidade negativa está em não deformar ou oprimir o objecto a ser conhecido com a vontade própria ao poeta e com uma irritabilidade que procure satisfazer os seus próprios interesses, o que é possível por um conhecimento que é «accomplished (...) immediately and intuitively.» (Bate 1976, 32).

Logo, ao não seguir o princípio da preparação dramática, Keats constrói um processo semelhante à linguagem sentimental e desenfreada dos versos 21 a 25 da terceira estrofe e que Brooks critica. A aparente falha na qualidade poética da ode serve exactamente para melhor representar a experiência do poeta. Na terceira estrofe, expressa o fracasso da éfrase através da queda da voz poética; na transição da quarta para a última estrofe, expressa a capacidade negativa do poeta através da sua natureza imediata e impreparada dentro do desenvolvimento dramático da ode.

Por sua vez, a re-aparição do formato epítetico dos primeiros versos é a expressão linguística da capacidade negativa. Mais uma vez Keats marca o modo como a percepção do poeta da urna é inseparável da expressão formal do poema. Relembro, tal como o poeta o faz neste momento da ode, que o epíteto é o formato predilecto da éfrase, por concretizar melhor o propósito de cristalizar o ser da urna num enunciado que possa ser lido num único relance, espelhando a percepção imediata e completa que é característica de uma

obra pictórica, e, ainda, pelo seu carácter marcadamente grego na tradição poética, que capta o ser das coisas nomeadas.

Mas o formato epítético não é apenas repetido, é aperfeiçoado. «O Attic shape», «Fair attitude», «silent form» e «Cold Pastoral» são mais próximos da arte pictórica que «still unravish'd bride of quietness». Em primeiro lugar, na sua concisão, uma tentativa de lhes arrancar a prolongação temporal necessária à leitura. Em segundo lugar, por ter esgotado o seu impulso interpretativo, o poeta regressa às evidências básicas sobre a urna, mais básicas até do que o olhar inicial. É um artefacto ático com uma forma definida, bela e física, no qual estão representadas figuras humanas e naturais. A este junta-se a estrutura sintática da enumeração. Contrariamente ao conhecimento descritivo e lógico que necessita de ser enquadrado e representado numa estrutura argumentativa e sintaticamente complexa, o conhecimento da capacidade negativa, intuitivo, imediato e passivo, é sustentado pela nomeação.

«Attic shape» e «Fair attitude» colocam em realce a forma da urna. «Attitude» aqui, como é definido no dicionário de Samuel Johnson de 1773, descreve «[t]he posture or action in which a statue or painted figure is placed»¹¹, logo, à semelhança de «shape», incide sobre o recorte físico da urna. A postura, anteriormente ligada aos amantes e ao flautista, é transposta para o artefacto. Antes centrais para conhecer a urna, as figuras são agora subordinadas à sua forma, como o denota o uso da preposição «with». Aqui, o ser da urna já não é identificado com as «deities or mortals, or of both» nela representadas. O poeta já não se dirige também aos amantes e elementos naturais, que deixam de ter uma existência própria e independente da urna. Agora, as figuras são descritas como sendo «overwrought»

¹¹ <https://johnsonsdictionaryonline.com/views/search.php?term=attitude>

e de mármore, ou seja, perdem o seu estatuto animado e humano. O poeta está plenamente consciente de que a humanização das personagens, que resultou do processo empático da animação, é uma ilusão característica da experiência artística. «Marble» realça a sua natureza totalmente objectiva, feitas de pedra insensível e não de carne, e «overwrought» a artificialidade. O excesso de trabalho e ornamentação é colocado em evidência, a naturalidade da expressão («thou canst thus express a flowery tale»), e a emoção carnal de «more happy, happy love!/ For ever warm and still to be enjoy'd, For ever panting» são substituídas pela artificialidade produzida, no cuidado e na minúcia, do artefacto artístico. No entanto, contrariamente às estrofes anteriores, o poeta não se deixa angustiar pela artificialidade das figuras da urna que têm uma existência fora de «breathing human passion».

Aquilo que faltava ao poeta de «Ode to a Nightingale», Keats oferece ao de «Ode on a Grecian Urn». Na «aceitação naturalista da tragédia da existência humana» (Bloom 1971, 432), o objecto deixa de ser um meio para a fuga, mas, pelo contrário, existe imerso no sofrimento («in the midst of other woes than ours»). Aliás, a mortalidade própria ao poeta e a toda a humanidade é marcada e inserida no louvor à urna: «When old age shall this generation waste». O poeta aceita a sua condição humana e subjectiva, que existe imersa na efemeridade e no processo naturais à temporalidade, na insatisfação da concretização e na ausência do poder do *fiat* divino, que poderia animar por inteiro a frieza parada da urna. Assim, a urna deixa de ser concebida enquanto antídoto para a tragédia humana e, num movimento reflexivo, o poeta aceita também «as limitações do símbolo» (Bate 2009, 500). É esta auto-correcção que permite ver no artefacto frio e silencioso uma fonte de consolo, «a friend to man», e permite fazer da sua voz poética expressão do ser da urna. A capacidade negativa implica a aceitação desinteressada da natureza e do ser de todas as coisas. Por meio

desta, os interesses próprios do sujeito apagam-se e, assim, este consegue confrontar a «art as it is in itself, in its ultimate formal anonymity and otherness» (Vendler 2003, 123). Na última estrofe, já não é necessário que a urna partilhe da sua própria natureza subjectiva e poética, que, por ter uma existência temporal, consegue agir e concretizar acções. A urna é louvada pela sua condenação objectiva e artificial e não apesar dela, como em «She cannot fade, though thou hast not thy bliss,/ For ever wilt thou love, and she be fair!». E, desta vez, acreditamos na autenticidade do louvor ao invés das exclamações desenfreadas da terceira estrofe que procuram apenas anular a angústia do poeta perante as limitações do artefacto.

A mesma transformação acontece em «forest branches» e «trodden weed», também introduzidas pela preposição «with», ao substituírem os enunciados «leaf-fring'd legend» e «flowery tale». Nestes, através da formulação adjectival, é dado aos elementos naturais da urna um estatuto consubstancial à natureza, e não ornamental ou representativo. Por oposição, o epíteto «Cold pastoral» condensa a nova visão de «O Attic shape! Fair attitude! with brede/ Of marble men and maidens overwrought,/ With forest branches and the trodden weed». «Cold» nomeia a frieza do mármore e, no enunciado que mais facilmente se associaria a uma possível dimensão orgânica da urna - «pastoral» -, o que está em evidência é a sua identidade enquanto obra do género artístico pastoril, e não elemento natural. A urna é um objecto produzido e artificial, não mais natural do que a própria poesia romântica de Keats.

Coloca-se, então, a questão: se a urna é tão artificial quanto o poema romântico de Keats, como é que possibilita o retorno ao paraíso pastoril, na comunhão com a natureza? Isto mostra-nos que o ponto central ao exílio não está na falta de consubstancialidade da arte moderna com a natureza, mas num outro elemento dessa condição.

Além disso, os epítetos iniciais «Thou still unravish'd bride of quietness,/ Thou foster-child of silence and slow time» mais facilmente lembram algo que «haunts about» e é apenas porque o título da ode os une à urna grega que é possível reconhecer neles aspectos de uma natureza pictórica e material. Assim, a associação ao tempo lento e ao silêncio aponta para a dimensão imaterial da urna e do próprio suporte linguístico do epíteto. Aqui, a linguagem do poeta afasta-se do propósito que é aproximar a poesia à escultura. Por sua vez, os epítetos da última estrofe, tanto pela forma como pelo conteúdo (que incide sobre as características básicas e materiais da urna), convertem a transparência do médium verbal para a solidez física do médium das artes espaciais (Krieger 1967, 6), necessária à concretização da éfrase.

Assim, a urna é uma «silent form». A sua aparência física não representa, nem expressa o seu modo de ser, mas é-o totalmente. O modo como a urna se apresenta, enquanto «still unravish'd» e silenciosa na sua natureza escultural, é idêntico à sua essência. Por isso, conhecer a urna, aqui, é conhecer a sua forma. Este novo olhar opõe-se ao da primeira estrofe que separa a «shape» da «leaf-fring'd legend», ou seja, aquele em que conhecer a urna é conhecer o seu sentido. Tudo o que a urna é está concretizado na sua forma – a sua brutalidade não-linguística¹² – e o seu ser não existe na potencialidade das lendas que a assombram, à espera de serem interpretadas pelo poeta, o seu sentido não se separa, nem transcende o seu molde material. Logo, o poeta afasta-se da doçura que tinha associado a «unhear'd melodies», cuja existência é sustentada apenas na imaterialidade do espírito («pipe to the spirit ditties of no tone»). A faculdade necessária ao conhecimento é o olhar

¹² Aproprío a designação de Richard Rorty em «Texts and Lumps», p. 81, «He agrees that there is such a thing as brute physical resistance – the pressure of light waves on Galileo's eyeball, or of the stone on Dr. Johnson's boot. But he sees no way of transferring this nonlinguistic brutality to facts, to the truth of the sentences», para denotar esta pressão de ondas de luz nos olhos do poeta que é a materialidade e definição física da forma da urna.

sensorial, em oposição à recusa de «sensual ear», uma vez que, na intuição imediata da capacidade negativa, basta ver para conhecer.

Para além de expressar a natureza pictórica e objectiva da urna, «silent» denota também o seu mistério. No entanto, a consciência do poeta da sua distância perante um objecto que lhe é totalmente estrangeiro e externo deixa de ser acompanhada pelo desejo de o querer conhecer, de o querer fazer imergir no seu próprio modo de existência ou de partilhar do seu ser. É um poeta que consegue permanecer em incertezas, mistérios e dúvidas, ao aceitar o «Burden of the Mystery» (Keats 1979, 92). Aliás, o mesmo mistério da urna que era anteriormente o centro e a causa do conflito dramático do poema torna-se, na última estrofe, o que possibilita alcançar a capacidade negativa. Ao provocar o esvaziamento da sua voz poética, a natureza racionalmente imperscrutável da urna, à semelhança da eternidade, arranca o poeta da procura irritável por facto e razão, ou, na linguagem do poema, «tease us out of thought». Contrariamente, em «Ode to a Nightingale», o poeta, mesmo no vislumbre de uma identificação com o rouxinol, nunca se liberta da sua influência: «Though the dull brain perplexes and retards:/ Already with thee!» (vv.34-35).

O epíteto é o lugar de concretização deste movimento. Em relação ao uso que Keats faz deles, Bate afirma:

those [epithets] of Keats are essentially stationary; that they determine rather than suggest and characterize objects in repose rather than in motion. (Bate 1976, 61)

Na renovação da fórmula epitética está implicada a natureza inaugural da urna, a sua objectividade pura enquanto «still unravish'd» ou «silent form», mas também a natureza imediata e intuitiva de um primeiro olhar. A voz poética deixa de ser um meio para fazer a urna falar ao colocar-lhe questões ou descrevê-la narrativamente, e permite-lhe uma existência em repouso. A marca da humanidade do poeta ausenta-se da nomeação do ser

da urna, contrariamente aos epítetos iniciais - «bride», «foster-child» e «historian» - e também a sua natureza poética e narrativa. Ao passo que em «Ode to a Nightingale», o murmúrio da dor humana nunca se dissolve da canção do rouxinol.

Assim, não é apenas a urna que precisa de estar em repouso para falar, mas o próprio poeta. Como descreve a citação que Coleridge faz de Plotino:

but it either appears to us or it does not appear. So that we ought not to pursue it with a view of detecting its secret source, but to watch in quiet til it suddenly shines upon us; preparing ourselves for the blessed spectacle as the eye waits patiently for the rising sun. (Coleridge 1984, 241; vol. 1)

Keats descrevia já esta quietude necessária em *Endymion*, em «the Cave of Quietude», «[w]here silence dreariest/Is most articulate». Nos epítetos da quinta estrofe da ode, temos um poeta ausente, cuja presença apenas regressa no verso «dost tease us out of thought», ao reconhecer a própria mudança do seu acto de conhecimento. Deste momento, segue-se a aceitação da sua condição humana e mortal («When old age shall this generation waste») e da total separação entre o seu ser mortal e efémero e o da urna, com a capacidade de permanência ao longo de gerações («Thou shalt remain»). Isso implica a auto-consciência do poeta, mas esta não é já limitadora, pelo contrário, apenas por ela é possível aceitar a sua condição. É esta aceitação que permite a relação desinteressada com a objectividade da urna, e apenas por ela pode a urna falar através da voz do poeta. Como Coleridge a descreve e como o projecto de éfrase do poeta implica, a relação entre o sujeito e o objecto que constitui o acto de conhecimento significa a síntese dos dois num «terceiro-algo». Sem a presença do carácter poético e subjectivo, a urna não poderia falar.

Assim, é porque o poeta permite que a urna exista como forma silenciosa que pode ela ganhar uma voz que lhe é própria. E é porque a última estrofe surge dramaticamente isolada

daquela que a antecede, restaurando o formato epitético inaugural, que se abre caminho para a concretização total do projecto da écfrase: o momento em que a urna fala «in character» (Brooks 1947, 154).

Ao descrever o acto discursivo da urna deste modo, Cleanth Brooks pretende defender a validade do que a urna diz enquanto expressão do seu carácter, tal como a fala de uma personagem dentro de uma obra dramática. Deste modo, Brooks opõe-se a leituras que fazem da fala uma proposição filosófica isolada a ser refutada ou comprovada, em que a realidade, e não a ode, é tomada como o seu critério. Isto porque a dificuldade na recepção não vem tanto do estatuto textual da fala, ou seja, que um artefacto tenha a capacidade de dizer coisas dentro de um poema, mas vem sobretudo do tipo de coisas que a urna diz. A grandeza ou o absurdo que é a identificação entre a beleza e a verdade, e a redução de todo o conhecimento humano a isso, parece apagar a relevância de a ode concluir com o discurso da forma silenciosa. Na minha leitura, os dois elementos estão intimamente dependentes um do outro, assim, seguindo o próprio movimento do poema, demoro-me primeiro sobre o que implica, na ode, a urna falar, para de seguida sustentar ou não a validade de o que é dito por ela.

O estatuto textual implicado na expressão «in character» é que a fala da urna é o momento do poema em que a urna quebra o seu silêncio e ganha uma voz própria, transformando o solilóquio finalmente em diálogo. No entanto, lembrando o conflito fundamental da ode – o propósito do poeta de fazer a urna falar sem que seja contaminada pela sua poética subjectiva, e as vezes em que falha nessa tentativa – é igualmente possível considerar a fala da urna uma *performance* do poeta que empresta a sua própria voz à urna e, assim, consolida ilusoriamente o que ele pensa que a urna quer dizer. Esta última hipótese de leitura enquadra-se na primeira descrição da natureza da prosopopeia que

Michael Riffaterre apresenta em «Prosopopeia»: «Prosopopeia in most cases merely lends a voice to a voiceless always, or now silent, entity by a mere convention» (Riffaterre 1985, 108).

Como vimos até agora, a urna é um exemplo de uma «voiceless always entity», é uma obra de arte pictórica e, mesmo dentro das possibilidades não-naturais da poesia, nunca chega a responder às questões colocadas pelo poeta. Na quinta estrofe, o poeta finalmente aceita esse seu modo de ser mudo e dá-lhe, pelo epíteto «silent form», uma existência repousada em si mesma. Assim, quando, logo no momento seguinte, ouvimos a urna a falar, sempre através do suporte poético, não é difícil reconhecer na fala um empréstimo e não algo próprio à urna. Além disso, a dimensão convencional do acto de fala é igualmente reconhecível, as urnas são um dos artefactos gregos mais eloquentes. Muitas constituem objectos falantes, isto é, monumentos gregos com inscrições que falam sobre si na primeira pessoa, algo que Keats terá notado na visita ao British Museum que relata nas cartas, e que resultou no poema «On Seeing the Elgin Marbles».

No entanto, desde o início da ode que o poeta faz do silêncio da urna uma expressão do seu mistério, logo o momento em que a forma silenciosa fala pode igualmente ser coincidente com o momento em que o poeta conhece finalmente a urna. Riffaterre, na citação que apresentei, falava apenas de «most cases», abrindo a possibilidade para que a prosopopeia de «Ode on a Grecian Urn» seja o exemplo de um outro tipo de casos. Passo a citar:

De Man posits a corollary to prosopopeia: the address calls for a reply of the addressee, the gaze that perceives animation invites gazing back from the animated object to the subject day dreaming a Narcissistic reflection of itself in things. (...) Prosopopeia thus stakes out a figural space for the chiasmic interpretation: either

the subject will take over the object, or it will be penetrated by the object. (Riffaterre 1985, 112)

O movimento entrecruzado lembra de imediato a descrição do acto de conhecimento. Nas estrofes anteriores da ode é representado o que de Man descreve: um reflexo narcisístico de si mesmo na coisa, «the subject will take over the object». Do mesmo modo, a «Ode to a Nightingale» é a representação paradigmática dentro das odes de um quiasmo incompleto, em que o monólogo lírico nunca se transforma em diálogo e o poeta nunca partilha completamente da natureza do rouxinol. De novo, a quinta estrofe diferencia a «Ode on a Grecian Urn». O processo simpático do epíteto que descrevi anteriormente é a concretização do movimento do quiasmo em que o sujeito é penetrado pelo objecto. Relembro novamente o modo como na ode a linguagem poética é a expressão da percepção e do ser do poeta, assim, os epítetos expressam não só a aproximação da linguagem à escultura, mas também do próprio poeta à urna, que absorve a sua quietude. Assim, a inquietação e a subjectividade que formavam antes a sua voz são substituídas pelo repouso do epíteto, que partilha da mesma natureza que o repouso da urna. Desta forma, a ode prepara dramaticamente o que Riffaterre diz sustentar a prosopopeia: «the transfer or crisscrossing exchange between subject and object» (*ibid.*).

Mas uma fala da urna na voz do poeta não seria suficiente para ser considerada o «terceiro-algo». Na segunda e terceira estrofes vemos a tentativa do poeta de dizer a urna através de meditações-descritivas, mas estas não são o «terceiro-algo» que resulta da síntese poeta-urna. Assim, se a forma da fala recuperasse as descrições-meditativas das estrofes anteriores, construídas através da imaginação empática do poeta, em que a sua subjectividade domina e a capacidade negativa falha, Keats estaria de novo na mesma posição de «Ode to a Nightingale».

Para tal, a prosopopeia precisa de ser sustentada no entrecruzar entre sujeito e objecto, em que a urna partilha da natureza poética de Keats e, por sua vez, o poeta e a sua poesia partilham da natureza pictórica da urna. Assim, demonstrar de que modo a prosopopeia, dentro do movimento do poema, é, de facto, o «terceiro-algo», resultante do acto de conhecimento, é indissociável de a demonstrar como a concretização total da éfrase.

Olhemos então para a forma da fala:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know."¹³

O epíteto, que associei à concretização da éfrase, é aqui substituído pelo aforismo grego: «Beauty is truth, truth beauty», mas o poder cristalizante, em que o enunciado fixo é lido com a brevidade de quem vê uma obra pictórica, não é perdido. Do mesmo modo, a estrutura do quiasmo oferece a ilusão de simultaneidade organizada, essencial, segundo Krieger, para a éfrase. Por fim, a formulação aforística, apesar de se desviar do epíteto homérico, aproxima-se da convenção das inscrições epigráficas, algo que Leo Spitzer considera, em «The “Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar», ao associar a fala da urna à convenção clássica de inscrever monumentos fúnebres com palavras consoladoras, tal como «a friend to man», ou ainda «gnome» como «Beauty is truth, truth

¹³ Escolho seguir a edição da ode em que a fala da urna se estende pelos dois últimos versos e não apenas «Beauty is truth, truth beauty». Em primeiro lugar porque, como Bate o descreve, «The texts of the transcripts make it plain that the entire two lines are meant as the message or reassurance to man from the urn, without intrusion by the poet», já discutido, como nota, por A. Whitley, *KSMB*, No. 5 (1954), 1-3, e J.C. Stillinger, *PMLA*, LXXII (1967), 447-448. (Bate 2009, 516) Em segundo lugar, «ye» – o «tu» plural – é o modo como a urna se dirige ao «eu» plural a que o poeta pertence, implicado em «our rhyme» e «other woe than ours». É, claro, possível argumentar que, após a visão final, o poeta ultrapassa e, por isso, se distancia do «nós» inadequado, e, à semelhança da urna, decide partilhar com eles a boa nova, ou simplesmente deixar o seu comentário pessoal perante o aforismo, algo que desconsidero nesta minha leitura, tal como Bate o faz (*ibid.*).

beauty— that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.» (Spitzer 1955, 220). A fala, separada por aspas do resto do poema, lembra o momento em que um observador lê a inscrição esculpida na urna, algo que lhe é tão próprio quanto as figuras nela gravadas. Se o pensarmos desta forma, a fala da urna surge como a transposição de uma inscrição para o formato poético, ou seja, um outro elemento da écfrase.

No entanto, dentro da discussão de que tipo de inscrições devem ser consideradas objectos falantes, a delimitação da categoria é geralmente a do objecto falante como «inscriptions in which the object speaks of itself in the first person.» (Watcher 2010, 251). Assim, há algo que se perde na transcrição do poeta, o que aponta para a possibilidade de o seu discurso ser apenas um empréstimo. No entanto, tendo em consideração o momento anterior da ode, Keats tem um propósito com a ausência de uma primeira pessoa explícita na fala da urna. Como argumentei anteriormente, os epítetos que inauguram a última estrofe abrem caminho para a concretização total do projecto da écfrase: a fala da urna pela voz do poeta. Por eles, Keats recupera a objectividade pura da urna e devolve-lhe uma existência no repouso de si mesma. Enquanto a convenção grega é sustentada exactamente pelo paradoxo de um objecto que não só fala, como se conhece e nomeia a si mesmo, isto é, um objecto que é tornado sujeito, aquilo que Keats pretende é o oposto. Como Coleridge refere, «I am», pela auto-consciência implicada e manifestada na construção sintática, é o que faz do sujeito um sujeito. A urna, como objecto, nunca poderia falar por estes termos e, se o fizesse, seria apenas uma projecção falaciosa da subjectividade do poeta, apagando o trabalho de auto-correcção da imaginação que caracteriza a última estrofe. Logo, dentro da estrutura do poema, a urna apresentar-se na primeira pessoa seria desmentir o estatuto da fala como algo que lhe é próprio e não um empréstimo do poeta. Assim, a fala não só

partilha da natureza histórica grega, como também a aproxima da natureza objectiva da urna.

Deste modo, resta apenas que a fala da urna concretize o único ponto da écfrase que os epítetos não conseguiram ainda realizar: a fixação do ser e não do devir. Ao longo da ode, os epítetos que são usados para nomear a urna alteram-se, por um lado, porque a perspectiva do poeta em relação à urna se altera, por outro lado, porque não consegue condensar o ser da urna num único enunciado, mas apenas nomear os seus aspectos ou estados circunstanciais, como nos primeiros versos da quinta estrofe. Ao conhecê-la na experiência temporal, o poeta faz a urna imergir no processo.

Em «Ekphrasis and Representation», James Heffernan afirma:

the reality of what can be experienced in a single instant, or what might be experienced forever if, as Kenneth Burke suggests, we could move beyond the process of becoming into the eternal present of pure being. But Keats's own language defines the being of the figures on the urn as process. (Heffernan 1991, 307)

Como mostrei no primeiro capítulo, as meditações-descritivas definem o ser das figuras como processo. No entanto, Heffernan, do mesmo modo que não reconhece a construção negativa dos versos da segunda estrofe como a tentativa do poeta de arrancar o impulso narrativo do seu projecto ecfástico, também não reconhece a diferença formal entre a última estrofe e o momento anterior do poema. Contrariamente à descrição das figuras da urna, a fala final constitui exactamente este movimento de ir para além do devir (becoming) e entrar no presente eterno do ser puro. A forma da máxima transporta o peso universal e imutável do ser. Os epítetos fixam o devir da urna nomeada, o princípio «Beauty is truth, truth beauty» fixa o ser da urna, não circunstancial, mas essencial. Utilizo essencial não na medida em que se relaciona com uma natureza interior e mais profunda da urna, escondida

por de trás da sua superfície, mas a essência da urna é a sua superfície, é a sua forma. Como Harold Bloom afirma, Keats toma a aparência como realidade, aceita fenómenos naturais como presenças e beleza como verdade (Bloom 1971, 387). Por isso, apenas quando se deixa repousar na contemplação da «Attic shape» é que o poeta a consegue conhecer.

Assim, vemos todas as dimensões do projecto ecrástico a ser concretizadas pela forma poética: a partilha da natureza da urna, enquanto obra grega e pastoril, e enquanto obra pictórica, ou seja, objectiva e imutável, em que se cristaliza o ser e não o devir das coisas. Na prosopopeia, a urna ganha natureza e existência poética e a voz do poeta partilha da sua natureza escultural e grega, por isso é o momento em que se concretiza o acto de conhecimento e o poeta conhece o ser da urna, «Beauty is truth, truth beauty».

Além disso, o quiasmo não sustenta apenas este instante de identificação, mas sustenta a ode por inteiro. Da segunda parte da primeira estrofe ao final da quarta, é representado o movimento do sujeito a possuir a urna. Por sua vez, a quinta estrofe dá-nos um poeta ausente, no repouso da capacidade negativa, receptivo à identificação ou a fazer-se receptivo aquando do processo de identificação: é a urna a possuir o poeta. A prosopopeia é a coalescência dos dois.

Nas palavras de Engell,

an imaginative identification so intense that the essence or being of a thing comes upon us with wonder, as if we were seeing it for the first time and beholding its multiple relations to the universe at large all compacted and implied almost instantaneously. (Engell 1981, 285)

A prosopopeia imprevista da urna, na concisão da forma aforística e no carácter afirmativo da fala, dá expressão a este instante de maravilhamento perante a urna finalmente conhecida e perante o próprio acto de conhecimento, imediato e intuitivo. Em

«Ode to a Nightingale», o poeta necessita de descrever o momento desse encontro, «Already with thee!» (v. 35), porque o processo não é de natureza imediata e intuitiva, mas é sustentado pelo conhecimento descritivo, aquele em que «the dull brain perplexes and retards» (v. 34).

É também por isso que Keats se desvia da tradição grega dos objectos falantes. A urna não afirma «I am "beauty is truth, truth beauty"», porque a necessidade de se apresentar ou apontar para si mesma destruiria a imediatez do acto de conhecimento. Tal seria um processo semelhante ao uso do deíctico em duas passagens da *Iliada*. Aqui, à semelhança do que disse acontecer na ode, vemos uma representação poética da dinâmica própria aos epigramas gregos:

E alguém assim falará, ao ver as tuas lágrimas:
‘Esta é a mulher de Heitor, que dos Troianos domadores de cavalos
Era o melhor guerreiro, quando se combatia em torno de Ílion.’ (*Iliada* 2015, VI,
459-61)

E ainda,

Amontoar-lhe-ão um túmulo junto do Helesponto;
E de futuro assim dirá um dos homens ainda por nascer,
Ao navegar com muitos remos no mar cor de vinho:
‘de um homem há muito falecido o túmulo é este,
A quem outrora em nobre gesta matou o glorioso Heitor’.
Assim alguém dirá; e a minha glória nunca mais perecerá. (*ibid.*, VII, 86-91)

A estrutura dos excertos e da ode é paralela. Em Keats, o poeta diz «thou shalt remain» e «to whom thou sayst» e segue-se uma fala da urna introduzida por aspas. Na *Iliada*, Heitor diz «alguém assim falará, ao ver as tuas lágrimas», «assim dirá um dos homens ainda por nascer», e segue-se uma *performance* do que será a fala dessa pessoa futura, introduzida

também por aspas. As lágrimas de Andrómaca e o túmulo de um guerreiro morto por Heitor são veículos da sua memória. Ao reconhecer esse vislumbre do passado, o observador futuro fá-lo-á de novo presente através da sua fala, mas é apenas pela *performance* de Heitor que esse momento é sustentado no futuro. No entanto, há uma diferença evidente entre o que se passa nos dois casos: a pessoa ou coisa a quem a fala, dita por Heitor e pelo poeta, é emprestada. No primeiro caso, Heitor empresta a sua voz, não ao objecto observado – o túmulo ou as lágrimas de Andrómaca –, mas à pessoa que o observa.

Além disso, os deícticos em «Esta é a mulher de Heitor» e «o túmulo é este» apenas afastam a descrição do observador que fala do objecto que descreve, em vez de os aproximar. Ao marcar, e necessitar de o fazer, a identificação da coisa com o seu enunciado sobre a coisa, os dois são separados. O túmulo transporta consigo conhecimento passado, mas não lhe é dada a capacidade de falar. As duas diferenças mostram o modo como na *Iliada* a relação do observador com o túmulo ou Andrómaca é de natureza interpretativa, por isso, há a separação entre a fala do observador futuro e o objecto que observa. O gesto de apontar assegura a ilusão da identidade entre a nomeação e a coisa nomeada, num processo semelhante a «Already with thee!» de «Ode to a Nightingale».

Por sua vez, em «Ode on a Grecian Urn», não vemos essa separação, a fala é da urna, e, por isso, ela não se identifica («Eu sou»), não aponta para si mesma. O conhecimento da capacidade negativa é imediato, o princípio beleza-verdade não é reconhecido explicitamente como o ser da urna, mas surge ao poeta enquanto presença concreta e tocável, na brutalidade dos sentidos ao olhar para a forma da urna. Isto apenas é possível no paraíso pastoril, em que a beleza e a verdade são idênticas.

III. A pretensão epistémica da forma

Após considerar o movimento dramático do projecto efrástico, desde os epítetos iniciais, às meditações-descritivas em que a voz do poeta se fragmenta em duas que se opõem, à consciência completa do exílio do paraíso pastoril, até à renovação da voz poética no epíteto e na prosopopeia, chego, por fim, ao auge enigmático da ode. Que a urna una a beleza à verdade, e a verdade à beleza, continua a ser a grande dificuldade que tem chocado críticos virtuosos¹⁴ e provocado o que Keats, na carta sobre o carácter poético, considera ser o propósito de uma obra de arte, a especulação. O enigma da identificação tem origem, por um lado, em questões internas ao poema, como a difícil conciliação entre o louvor anterior à forma estética da urna com a dicção filosófica, e, por outro lado, em questões externas, como a ainda mais difícil conciliação com os preconceitos dos leitores sobre o que é a verdade e a beleza, e o que deve ou não constituir tudo o que conhecemos na terra.

Em primeiro lugar, de modo a entrar também na consideração (mais do que especulação) sobre a fala, confirmo primeiro que o que ela faz é identificar a beleza e a verdade.

“Beauty is truth, truth beauty – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.”

O movimento do quiasmo, que estrutura a prosopopeia e também o desenvolvimento dramático da ode, está igualmente presente na fala¹⁵, e, também aqui, sustenta um movimento de identificação. Uma das formas como a crítica tem tratado a fala consiste na

¹⁴ Na carta do poeta camaleão, de 27 de Outubro de 1818: «What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet.» (Keats 1979, 157)

¹⁵ Quando utilizo o conceito «prosopopeia» refiro-me ao que está implicado no acto de discurso da urna pela voz do poeta, por sua vez, com o uso de «fala» refiro-me ao seu conteúdo, a identificação da beleza e da verdade e a afirmação de que é todo o conhecimento que é possível e necessário obter.

dissolução do quiasmo, em que apenas a primeira proposição, «Beauty is truth», é considerada. Por esta, constrói-se a leitura de que Keats assume uma posição extrema em que abdica de considerações epistémicas, ao defender a supremacia da beleza como sensação de prazer perante coisas belas. Não só o movimento do quiasmo torna impossível ignorar que a verdade é beleza, como também o faz a formulação da segunda parte da proposição. Do mesmo modo que «I am» é obsoleto para introduzir a fala, uma vez que a prosopopeia pode apenas ser a expressão do «terceiro-algo» e revelação do ser da urna, também o verbo copulativo se torna obsoleto no entrecruzar da beleza e da verdade. Não há a subordinação da verdade à beleza, nem da beleza à verdade. As duas são completamente identificadas e feitas uma só, «truth beauty».

Assim, em «Ode on a Grecian Urn», Keats une totalmente o que vinha já a conciliar. Em Novembro de 1817, dois anos antes da composição das odes, escreve:

I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections, and the truth of Imagination. What the Imagination seizes as Beauty must be truth—whether it existed before or not, (Keats 1979, 36, 37)

A imaginação é aqui, e em toda a correspondência e poesia de Keats, a faculdade privilegiada para alcançar conhecimento verdadeiro. Não é qualquer modo de percepção ou conceptualização que consegue conhecer as coisas na conciliação entre a beleza e a verdade. Numa outra carta, Keats comenta:

I never can feel certain of any truth but from a clear perception of its Beauty—and I find myself very young minded even in that perceptive power—which I hope will increase. (*ibid.*, 187)

Keats marca mais acentuadamente a necessidade de um tipo específico de «perceptive power» - a imaginação nunca separada da capacidade negativa - e reconhece a sua imaturidade em relação a este modo de percepção. Vemos, então, como não se baseia na

aceitação sem critério da validade de qualquer vislumbre de beleza. Em «Ode on a Grecian Urn», mesmo os momentos de intensidade estética não são reconhecidos pelo poeta como a concretização do acto de conhecimento, já que nestes a urna continua ainda silenciosa. A ode é a dramatização do processo de amadurecimento do poeta e da sua capacidade imaginativa, por isso, entre a quarta e a quinta estrofe, a imaginação auto-corrige-se e a visão final cristalizada na fala diverge dos vislumbres anteriores, não servindo de resposta a nenhuma das perguntas colocadas pelo poeta. Seria fácil ver nisto uma falha na propriedade dramática, no entanto, considerando a globalidade do poema, uma resposta certa e afirmativa às perguntas seria o verdadeiramente inadequado, já que, como demonstrei no capítulo anterior, são a expressão da procura irritável por facto e razão. Ao responder a «What leaf-fring'd legend haunts about thy shape?» ou «Who are these coming to the sacrifice?», a fala da urna entraria em contradição com o seu modo de ser enquanto forma silenciosa. Nos momentos em que o poeta tenta conhecê-la com base no conhecimento discursivo ou consecutivo, a urna fecha-se no seu silêncio e mistério. Como resposta a essas perguntas, a fala deixaria de ser o «terceiro-algo», fruto do acto de conhecimento de Keats, e passaria a ser uma prosopopeia que transporta apenas a própria voz exilada do poeta. Aliás, que a fala seja a identificação entre a beleza e a verdade entra em total oposição com os moldes da primeira pergunta do poeta. Num modo de percepção em que «beauty is truth, truth beauty», a forma e o conteúdo não existem separados, mas em identidade também. Quando o poeta permite o repouso da urna na sua natureza parada e formal, abre caminho à compreensão final de que a beleza e a verdade, a forma estética e o sentido, são idênticos. A beleza é a manifestação material, formal e concreta da verdade e, para Keats, sem esta manifestação não existe verdade. Separar o sentido da forma do objecto é falhar no acto de o conhecer. E separar a beleza da verdade é o mesmo que conceber uma «leaf-

fring'd legend» que tem uma existência separada e independente (que assombra em volta) da forma do artefacto que a concretiza.

No princípio beleza-verdade, é a percepção da beleza que oferece a certeza e a confirmação de que se está perante a verdade do objecto. Como Keats descreve na carta da capacidade negativa: «with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration», enquanto, na falta de capacidade negativa a certeza é procurada em «irritable reaching after fact and reason». (Keats 1979, 43). Aqui, as objecções lógicas são desapropriadas e, por isso, é concedido ao paradoxo, como é o exemplo da urna, uma existência repousada e inteira, sem a necessidade de ser decomposto e examinado para que se explique e enquadre num sistema lógico e racional de sentido. Ao não reduzir a verdade a um axioma que precisa de ser obtido e provado consecutivamente, mas concebendo-a como manifestada no belo, a capacidade negativa ganha validade epistémica. Isto é, no princípio beleza-verdade é possível obter conhecimento imediato na experiência ou contemplação das coisas, uma vez que a percepção da beleza é o necessário à recepção da verdade. Assim, a verdade não está baseada na descrição linguística de um dado fenómeno do qual está separado, mas é uma «apprehendable form» (Kaufman 2001, 371).

Logo, para Keats, o raciocínio consecutivo falha, não apenas na incapacidade de se sustentar na incerteza e objecção, mas acima de tudo porque se baseia na cisão entre verdade e beleza. O artefacto estético, mais do que o axioma filosófico, é aquele que sustenta e produz conhecimento sem que seja perdida a dimensão do belo, sem que a lenda se imponha e faça desvanecer a forma.

Noto aqui uma diferença entre conhecer o princípio beleza-verdade e conhecer dentro deste princípio. A arte é o modo privilegiado para a experiência imediata e concreta da identificação da beleza e da verdade por ser a concretização num objecto concreto desse ideal, por isso é ao conhecer a urna que o poeta reconhece como o princípio baseia e sustenta todo o conhecimento. Por sua vez, conhecer dentro deste princípio é aquilo que está implicado na capacidade negativa em oposição ao raciocínio consecutivo. Por isso, a urna como artefacto estético tem a autoridade de afirmar que «that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.». Aliás, este seguimento não é mais do que um pleonasma do que estava já implicado na máxima. Por ele, Keats pretende reforçar a autoridade epistémica da urna e a certeza que tem da validade da sua experiência, algo de que a prosopopeia é já expressão.

Mas, então, se no princípio beleza-verdade, o axioma filosófico como receptáculo de conhecimento é insuficiente perante o artefacto estético, a fala, enquanto máxima de carácter filosófico e abstracto, não se invalida a si mesma? Especialmente dentro de um poema que procura resgatar o estatuto epistémico da arte e o conhecimento com base na capacidade negativa. Mesmo a leitura que apresentei no capítulo anterior em que o formato conceptual exprime o momento em que o poeta consegue alcançar o ser – associado à escultura e ao pastoril –, ao invés do devir – da linguagem e da modernidade –, é contraditória, quando a própria linguagem utilizada é caracteristicamente filosófica e não pastoril. Assim, a sua apropriação por parte de Keats parece apontar para uma insuficiência da linguagem poética e privilegiar a dimensão abstracta do conceito, ou seja, a insuficiência da obra de arte pastoril, perante a dicção filosófica moderna.

Uma forma de tentar resolver esta contradição é pensá-la do mesmo modo que o fizemos quanto à prosopopeia da forma silenciosa. A capacidade negativa que sustenta o

acto de conhecimento não implica a aniquilação do sujeito, logo na expressão da sua concretização é necessária a união das duas naturezas opostas. Para além de profundamente consciente de si mesmo e da sua subjectividade, o poeta está, desde o quarto verso da ode, profundamente consciente da separação histórica entre a urna, mais doce, e a sua poesia exilada. É o mesmo Keats que, na carta de 3 de Maio de 1818, afirma:

[Milton] did not think into the human heart as Wordsworth has done—Yet Milton as a Philosopher had sure as great powers as Wordsworth—What is then to be inferred? O many things—It proves there is really a grand march of intellect,—It proves that a mighty providence subdues the mightiest Minds to the service of the time being. (Keats 1979, 96)

É nesta consciência da sua historicidade e incapacidade de transcender o domínio do seu contexto que Keats compõe «Ode on a Grecian Urn». Por isso, é necessária a preparação dramática que constitui a estrutura da ode. Ao poeta exilado não seria possível a concretização do conhecimento imediato e intuitivo pressuposto no movimento último do quiasmo, um movimento simpático. Tanto a natureza circunstancial da sua percepção, oposta à essencial e homérica, e o carácter dramático do poema são expressões de um poeta que se concebe como sujeito e poético perante um objecto estático e pictórico. Foi necessário que a sua voz se esgotasse na terceira estrofe e que a urna se fechasse sobre si mesma, imperscrutável e silenciosa na quarta, para a identificação final. Sem o desenvolvimento dramático da mutabilidade e do fracasso da experiência estética nas primeiras quatro estrofes, sem o esvaziamento da voz poética e das convenções românticas de Keats, o olhar sobre a forma e o aspecto material da urna, com capacidade negativa, renovado e primordial, não se teria concretizado. Apenas assim pode a quinta estrofe ressurgir como movimento contrário do quiasmo e pode o poeta ressurgir como «out of thought». A urna, «Cold pastoral» e «silent form», é também «a friend to man», porque

responde ao poeta e a sua relação torna-se recíproca, assim, o olhar poetizado tem resposta na fala escultural da urna.

Em suma, porque o poeta existe num contexto moderno e o seu modo de ser é moldado por ele, o acto de conhecimento precisa de ser dramaticamente preparado. Apenas dentro do processo da sua experiência, apenas imerso no devir da urna que é a cada passo conhecido ou experimentado, pode o poeta conhecer o seu ser: a identificação da beleza e da verdade. Por meio da forma, a ode concilia, deste modo, a mudança necessária ao drama e a imutabilidade da máxima absoluta.

Assim, a concretização do acto de conhecimento, em que conhecer é ser, não significa o retorno ao paraíso pastoril da urna, e a renúncia da historicidade do poeta, mas sim o restauro no seu presente. A forma de «Beauty is truth, truth beauty» marca também a modernidade do poeta, imersa num modo de conhecimento conceptual, e une-a à solidez da escultura pela sua concisão e pela firmeza da asserção inalterável.

No entanto, a conciliação apenas é possível porque o formato abstracto não implica um movimento de transcendência da existência humana e concreta para uma imersão num ideal imaterial. Na literatura sobre o poema é dada pouca relevância à expressão «on earth» da fala final. Apesar do aparente carácter idealizado de «Beauty is truth, truth beauty», a urna não é um meio de fuga para o ideal espiritual das «ditties of no tone», mas, pelo contrário, é o que permite re-immergir na concretude da existência e da natureza. Por isso, o poema é vitorioso, em oposição a «Ode to a Nightingale» que sobrepõe ao pássaro particular, concreto e mortal, a idealidade e eternidade de um «imortal Bird». A própria urna nunca chega a ser identificada com a eternidade, «as doth eternity» é uma comparação entre o efeito que as duas provocam no poeta, a capacidade de «tease us out of thought». A

associação relaciona-se, por um lado, na aproximação entre o mistério associado à eternidade, imperscrutável para a razão, e ao da «silent form»; por outro lado, na existência temporalmente ambígua da urna, aspecto a que voltarei mais à frente. Já os epítetos iniciais o nomeavam, a urna é apenas «foster-child of silence and slow time», tem a capacidade de permanência fixa e imutável do artefacto escultural, desde a antiguidade à actualidade de Keats e a um futuro indefinido («shalt remain»), e, no entanto, a sua existência nunca transcende a manifestação temporal. A urna existe «in the midst» e é apenas por se entranhar na concretude do mundo humano, enquanto forma sólida, enquanto coisa, que sustenta a sua continuidade. Se a urna não falasse a quem a conhece, se não fosse «friend to man», não teria permanência.

Desta forma, que Keats o tenha exprimido num formato abstracto, não invalida que a beleza-verdade, a base de todo o conhecimento que é obtido na experiência de modo imediato e intuitivo, seja central para a reimersão na terra («on earth»). A proposição «on» desdobra-se em dois sentidos: «on» como expressão do restauro do paraíso pastoril, ou seja, uma forma de ser em comunhão e contacto com a natureza; e «on» que faz abranger todo o conhecimento possível sobre a terra (ou natureza) enquanto enquadrado no princípio beleza-verdade. Este desdobrar é assegurado pela identidade entre conhecer e ser, uma vez que conhecer a natureza é ter uma existência pastoril, e, por sua vez, conhecê-la implica partilhar do seu modo de ser pastoril. Num mundo caído, «truth is not identical with beauty» (Engell 1981, 357), por isso, no momento em que a urna fala, o poeta já não está exilado, conhece o artefacto pastoril, de forma pastoril e habita a terra de modo pastoril também. Assim, é a urna que permite reconciliar a relação entre o sujeito e a natureza, resgatando-o do seu estado exilado. Como Keats descrevia já em *Endymion*, «are we wreathing/ A flowery band to bind us to the earth,» (vv. 6-7).

Porém, as considerações sobre a diferença entre retorno e restauro não me parecem ainda uma resposta suficiente perante o uso do conceito. Ao mesmo tempo que a urna afirma, a autoridade epistémica da estética está ainda em causa. Uma vez que, apesar de todas as justificações de que o aforismo é uma convenção grega e de que o acto de conhecimento não significa a recusa da modernidade do sujeito, é impossível escapar à evidência de que um conceito se sustenta no paradigma da primeira estrofe, em que «leaf-fring'd legend» existe separada de «shape», e que se opõe ao da beleza-verdade. O conceito tem uma existência referencial e descritiva, a sua função é apenas ser veículo de um sentido que assombra em volta da forma, logo, o tipo de conhecimento que constrói é mediado e não o imediato da capacidade negativa.

Consequentemente, a fala parece ser uma descrição da experiência do poeta ou da urna, conhecida através de um suporte linguístico que lhe é familiar e a partir do qual consegue tornar tanto a sua experiência como a urna inteligíveis, e, deste modo, explicitar o seu próprio acto de conhecimento intuído e imediato.

Como reconcílio, então, o que tenho dito até agora sobre o modo como a prosopopeia resulta da capacidade negativa e da obliteração de todas as considerações pela beleza-verdade, com o modo como o conceito expressa uma percepção filosófica e exilada? Com o uso de linguagem filosófica, Keats faz duas coisas: absorve a pretensão epistémica do raciocínio consecutivo e moderno que o domina e restaura os seus termos à materialidade da forma, isto é, reconcilia-os com a estética pastoril.

De modo a considerar a possibilidade de a fala não ser uma descrição linguística da brutalidade não-linguística da forma da urna, começo por olhar para a relação que Keats constrói entre a poesia e a filosofia, a linguagem poética e a linguagem filosófica.

Na mesma carta de 3 de Maio de 1818, Keats afirma:

for axioms in philosophy are not axioms until they are proved upon our pulses.
We read fine things, but never feel them to the full until we have gone the same
steps as the author. (Keats 1979, 93)

Aqui Keats descreve um elemento essencial na sua visão do estatuto epistémico da filosofia. Não é na capacidade de descrever fielmente um dado fenómeno real, nem por ter sido provado nos moldes do raciocínio consecutivo, mas na experiência concreta e vivida de um axioma que Keats encontra a prova da sua validade.

Ainda sobre a filosofia, mais tarde, na carta de 19 de Março de 1919, Keats afirma:

I repeat Milton's lines—

“How charming is divine Philosophy,
Not harsh and crabbed, as dull fools suppose,
But musical as is Apollo's lute.”

No—not for myself—feeling grateful as I do to have got into a state of mind to relish them properly. Nothing ever becomes real till it is experienced (*ibid.*, 230)

Contra-intuitivamente ao esperado num estado exilado, é ao reconhecer a beleza da filosofia que Keats reconhece também a sua validade. Assim, enquadra-a também no princípio beleza-verdade.

O excerto aponta ainda para outros elementos essenciais do modo como Keats concebe o acto de conhecimento dentro do princípio e a sua relação com as diferenças entre a poesia e a filosofia. Em primeiro lugar, sendo este a coalescência do sujeito e do objecto, é necessário que o primeiro esteja «into a state of mind to relish them properly». A escolha do verbo «relish» mostra como Keats não renuncia totalmente à sua dimensão intelectual, o estado da mente desejado não implica apenas a impressão do prazer, mais imediatamente associado à experiência estética, mas tem também valor intelectual e

epistémico. Keats afasta-se apenas do tipo de intelectualidade que necessita de enquadrar todos os passos do seu raciocínio numa sequência lógica e padrão pré-definido sobre o que é ou não válido. Talvez por isso, apenas quando permite que a sua certeza da inaptidão da filosofia se desfaça, ou seja, quando lê Milton com capacidade negativa, é que consiga receber a possibilidade apresentada nos versos. Já a descrição anterior o descrevia na expressão «feel them to the full», sendo «feel» da mesma natureza que «relish», um movimento completo da capacidade mental e sensorial do sujeito.

Em segundo lugar, não é apenas na recepção por parte do sujeito que está sustentada a validade do conhecimento, o modo como é formulado é essencial também. É porque a filosofia falha nesse ponto que Keats coloca em causa a sua validade epistémica. E falha quando não consegue oferecer a presença tocável do que enuncia.

De modo a explicar o que quero dizer com «presença tocável», considero o exemplo do axioma «O fogo queima». De modo a verificar a sua verdade, uma pessoa teria de tocar numa chama e queimar-se; ou, alterando a sequência da produção de conhecimento, primeiro tocar numa chama e depois consolidar essa experiência em conhecimento no axioma «O fogo queima». Esta relação entre prova e axioma é de natureza exilada, isto é, não se sustenta no princípio verdade-beleza, porque separa a experiência da sua descrição. Isto é, dizer «o fogo queima» é diferente da experiência – «upon our pulses» – de que o fogo queima. Para Keats, a obra de arte tem a capacidade de elidir a cisão entre a experiência e o conhecimento formulado a partir dela. Logo, em «Nothing ever becomes real till it is experienced», a experiência de que fala é a artística. O conhecimento precisa de ser experimentado e é a obra de arte que oferece o tipo de experiência que é necessária à prova «upon our pulses» e ao processo de tomar «the same steps as the author». Uma filosofia musical como a lira de Apolo é aquela que nos permite experienciar o axioma, tocá-lo de

forma concreta quando a beleza manifesta a sua verdade. Para a sua concretização, é necessário que a linguagem, a forma, não seja reduzida a uma mediação, mas composta para ser apreciada (*relished*) por si mesma. Ou, dito de outra maneira, é necessário que o axioma não exista na referência a algo fora de si, mas seja ele mesmo o lugar em que a sua verdade se funda. Para Keats, como Engell o descreve, «Art can secure immediately, in the living and concrete, what philosophy seeks» (Engell 1981, 320). A experiência que reconhece estar na base de todo o conhecimento é aquela em que a verdade do axioma ou da coisa lhe é dada pela percepção da beleza da sua forma. É esta a grande diferença entre um possível texto filosófico e o poema de Milton: no último a linguagem tem a materialidade de uma urna grega. Por isso, não é a leitura de um texto filosófico, isto é, a experiência empírica da filosofia, que convence Keats da validade da filosofia, mas os versos de Milton.

Na ode, «Beauty is truth, truth beauty» tem a validade epistémica salientada em «that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know» porque é provada «upon our pulses», do poeta e de todos o que vivem «in the midst of other woe», ou seja, aquando da experiência estética. Ao apropriar o formato axiomático da filosofia, Keats reivindica a superioridade epistémica da obra de arte, o que é já implicado no princípio beleza-verdade. A fala da urna mostra como é possível alcançar o mesmo conhecimento que o raciocínio consecutivo, fundamental à filosofia, na experiência artística. Mais, é uma obra de arte como a urna que sustenta todo o conhecimento possível na terra e sobre a terra.

Contudo, esta descrição que tenho feito das diferenças entre a linguagem da poesia e da filosofia não inviabiliza a leitura da fala da urna como uma descrição linguística da brutalidade não-linguística da sua forma, isto é, o retirar a «leaf-fring'd legend» da «shape». Para tal, é necessário compreender que para Keats o acto de conhecimento apenas se

concretiza por inteiro enquanto conhecer, ser e *fazer*. A experiência estética não basta. Divergindo de Coleridge que, mesmo na descrição que faz da Imaginação Secundária limita o acto produtivo ao «terceiro-algo» que se constrói dentro da mente do sujeito, para Keats a imaterialidade da mente humana é insuficiente e incompleta. Na sua correspondência, o mesmo é constantemente exemplificado: o que faz Keats a seguir a compreender a validade epistémica e estética da filosofia? Ou, do mesmo modo, a seguir à certeza fundada na capacidade negativa da carta seguinte: «the Morning said I was right—I had no idea but of the Morning, and the Thrush said I was right—»? (Keats 1979, 67). Compõe poemas. O conhecimento precisa de ser consolidado numa forma que o consiga sustentar e concretizar sem o reduzir. Do mesmo modo, não nos podemos esquecer de que a «Ode on a Grecian Urn» é um poema, um artefacto artístico.

Para além disso, a concretização na forma é essencial ao conhecimento por outra razão. O paroxismo da experiência que é a prosopopeia terminaria no mesmo «heart high-sorrowful and cloy'd,/ A burning forehead, and a parching tongue» da terceira estrofe sem o poder cristalizante da obra de arte que é a própria ode. A «Ode on Melancholy» tem como questão fundamental esta mesma efemeridade natural a qualquer instante ou experiência do belo e do prazer - «She dwells in beauty, beauty that must die» (v. 21). Mesmo no templo do Deleite quem reina é a Melancolia, a efemeridade é-lhe intrínseca e a melancolia indissociável. Longe desta ode está o poeta de *Endymion* que inicia o poema no consolo e na celebração da permanência da alegria e da beleza - «a thing of beauty is a joy forever» (v. 1). Longe não pelo aparente optimismo, mas porque considera a manifestação da beleza numa forma específica - uma *coisa* de beleza. Recuperando os termos de Stanley Fish que

utilizei no capítulo I¹⁶, para o poeta não é suficiente que este encontro exista apenas como evento – o que é representado no final da terceira estrofe de «Ode on a Grecian Urn»– mas é necessário que seja uma coisa em si mesma, um artefacto formado. «A thing of beauty» tem a possibilidade de ser para sempre uma alegria e nunca se deixar tocar pelo domínio da melancolia, que reina como sombra da temporalidade, porque não é um evento, mas um artefacto, espacial e escultural. Assim, a própria concretização do acto de conhecimento não se pode limitar apenas à produção mental do «terceiro-algo». Para que o conhecimento se entranhe no sujeito e ele coalesça com o objecto é necessário que lhe seja dado forma, partilhando da mesma natureza da urna. Por esta razão, como afirmei no capítulo I (p. 9), o poeta precisa de nomear os diferentes epítetos da urna, já que apenas ao concretizá-los poeticamente consegue confirmar ou não a sua validade. É esta a vocação do poeta – «Therefore, on every morrow, are we wreathing/ A flowery band to bind us to the earth, (...) Some shape of beauty» (vv. 6-7, 12) – materializar o que é contaminado pela temporalidade e pela inefabilidade num artefacto artístico com existência externa.

A «Ode on a Grecian Urn» é a aprendizagem que o poeta faz disso mesmo, em oposição à «Ode to Psyche», em que o louvor da capacidade imaginativa está circunscrito a um primeiro passo mental e, por isso, incompleto. Vemos a imaginação a decair para «fancy». Desde logo, o primeiro verso do poema «O Goddess! hear these tuneless numbers,» (v. 1) lembra-nos «Spirit ditties of no tone» e «unhear'd melodies» da urna grega. Nos dois poemas vemos um poeta que valoriza a natureza mental da imaginação. Em «Ode on a Grecian Urn», as canções imateriais são celebradas como mais doces pela sua constante

¹⁶ «An observation about the sentence as an utterance (...) has been transformed into an account of its experience. (...) It is no longer an object, a thing-in-itself, but an event, something that happens to, and with the participation of, the reader.» (Fish 1980, 25).

potencialidade que, ao nunca se concretizar, também nunca se submete à decadência da esfera concreta e temporal. Por sua vez, em «Ode to Psyche», os versos são «tuneless» por constrangimento, o poeta é condicionado pelo seu exílio moderno.

O latest born and loveliest vision far
Of all Olympus' faded hierarchy!
Fairer than Phoebe's sapphire-region'd star,
Or Vesper, amorous glow-worm of the sky;
Fairer than these, though temple thou hast none,
Nor altar heap'd with flowers;
(...)
O brightest! though too late for antique vows,
Too, too late for the fond believing lyre, (vv. 24-29, 36-37)

Aqui, a impossibilidade de retorno do paraíso pastoril detém-se na perda da dupla materialidade do culto; dupla porque o objecto de culto – os diferentes elementos naturais e externos ao devoto – e a sua concretização – o templo como exemplo paradigmático – são materiais e exteriores. Um sujeito moderno, na tentativa de encontro com a natureza, vê nela apenas o espelho de si mesmo a conhecê-la, isto é, a sua experiência subjectiva em vez da coisa objectiva, tal como Coleridge que vê na natureza o I AM, o espírito absoluto. Keats encontra nessa perda um triunfo, a possibilidade de culto à psique humana, com o qual se compromete. À semelhança do objecto de culto – a própria subjectividade e consciência dela –, o processo de culto é circunscrito à existência interior e mental do poeta.

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind, (vv. 50-51)

O uso da imagem de algo pisado ou não pisado é recorrente nas odes de Keats. Na quinta estrofe da ode sobre a urna grega, o poeta nomeia «the trodden weed» esculpida na superfície da urna, enquanto, em «Ode to a Nightingale», o rouxinol não é pisado por «hungry generations». A imagem de pisar representa a natureza convencional da arte. O

culto a Psique é construído a partir de um lugar «untrodden» porque ainda ninguém o concretizou, é uma invenção que surge pela historicidade de Keats (relembro a carta que citei anteriormente: «[Milton] did not think into the human heart as Wordsworth has done») e que ele próprio ainda não sondou.

No caso do rouxinol de «Ode to a Nightingale», é a sua natureza imortal que lhe permite existir acima do pisar das gerações esfomeadas, logo «The voice I hear this passing night was heard/ In ancient days» (vv. 62-63). O poeta atribui a essa imortalidade uma origem natural – diferentes rouxinóis por serem da mesma espécie partilham o mesmo canto – e não convencional – a figura poética do canto do rouxinol («the self-same song») que, de facto, lhe permite a identificação com Rute exilada. Assim, tanto o rouxinol, como as ervas da urna são pisados pelas gerações humanas.

O problema da «Ode to Psyche» é que a região mental do poeta há-de sempre permanecer «untrodden» pelo simples facto de o seu culto estar limitado à imaterialidade da mente.

A rosy sanctuary will I dress
With the wreath'd trellis of a working brain,
With buds, and bells, and stars without a name,
With all the gardener Fancy e'er could feign,
Who breeding flowers, will never breed the same:
And there shall be for thee all soft delight
That shadowy thought can win,
A bright torch, and a casement ope at night,
To let the warm Love in! (vv. 59-67)

Em comparação com as outras odes, Keats tece de forma mais subtil o sentimento de desolação dentro do louvor a Psique. No final triunfante de «A bright torch, and a casement

ope at night,/ To let the warm Love in» murmura também «Fancy e'er could feign/ who breeding flowers, will never breed the same» e «shadowy thought».

«Fancy» é o termo que Keats usa mais frequentemente na obra poética para descrever um processo semelhante ao que nomeia como «Imagination» nas suas cartas. A diferença pode ser explicada através de um critério estético, a palavra «fancy» e a sua sonoridade são mais facilmente enquadradas na métrica dos poemas do que «imagination». Para além disso, quando surge, «fancy», que passarei a traduzir por fantasia, tem o mesmo poder de produzir coisas novas, «will never breed the same». Logo Keats não faz a diferenciação que Coleridge faz na *Biographia Literaria*, em que «fancy» é um processo mental menor, baseado na associação de objectos e ideias fixas e não na capacidade esemplástica da imaginação, que, ao unir, implica transformação e recriação (Coleridge 1984, 304; vol. 1). No entanto, a afirmação de Keats de que «I am certain of nothing but (...) the truth of Imagination» (Keats 1979, 36, 37) contrapõe-se à descrição de fantasia em «Ode to a Nightingale» como «deceiving elf» e «cannot cheat so well as she is fam'd to do». Considerando o desencontro entre o tratamento da imaginação nas cartas e da fantasia nos poemas, é possível fazer uma leitura entre o que acontece na «Ode to a Nightingale» e «Ode to Psyche» em oposição à «Ode on a Grecian Urn». Na ode sobre a urna, nem a imaginação nem a fantasia são nomeadas, mas o trabalho de pelo menos uma das faculdades está implicado na relação entre poeta e urna enquanto éfrase e acto de conhecimento, como já descrevi no Capítulo I. Na «Ode to a Nightingale», a fantasia não tem a capacidade da imaginação de produzir conhecimento verdadeiro através da experiência. É este mesmo fracasso que baseia as descrições meditativas da «Ode on a Grecian Urn» e o devaneio fantasiado da quarta estrofe, afastado da materialidade concreta da urna, à semelhança da ruptura do rouxinol em «imortal Bird». Em «Ode to Psyche», o fracasso é mais subtil, talvez porque o próprio

poeta ainda não o reconheceu como fracasso, por isso «deceiving» e «cheat» são substituídos por «feign», e, assim, a dúvida nunca desaparece do poema. No entanto, a escolha do verbo «feign» é mais interessante do que uma tentativa de apontar para a incompletude do acto de conhecimento. O fingimento, para Keats, é a base da produção de obras de arte.

Num primeiro olhar, a ideia de fingimento parece colocar em causa a capacidade da poesia de subsistir à coalescência entre sujeito e objecto. Os artefactos da imaginação não têm uma relação verdadeira com a natureza, mas são a máscara ilusória de um artifício. Como realça a «Ode on a Grecian Urn», as representações da urna são «marble men and maidens overwrought». Assim, Keats parece afastar-se da tradição romântica de conceber a obra de arte como um artefacto simbólico, como Paul de Man o apresenta em «Rhetoric of Temporality», de *Blindness and Insight*:

in the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories.
(de Man 1989, 207)

É a relação metonímica entre a natureza do objecto a ser representado e a natureza da sua representação que sustenta a capacidade do símbolo de fazer o objecto e o sujeito coalescer. Como de Man nota, Coleridge torna a relação uma relação entre dois sujeitos, uma vez que a natureza é a materialização do infinito I AM, o espírito eterno e original. Paralelamente, a obra de arte, como produto da imaginação, é igualmente uma materialização da mente do sujeito-poeta. Os dois processos – o I AM a desdobrar-se em natureza, e o espírito do poeta em poemas – partilham da mesma natureza:

symbol is the product of the organic growth of form; in the world of symbol, life and form are identical (*ibid.*, 191)

Já na terceira estrofe, Keats marcava a separação entre a urna e «breathing human life» e não a abandona até ao fim da ode. Como afirma Vendler, «*The Ode on a Grecian Urn* squarely confronts the truth that art is not «natural, like leaves on a tree, but artificial» (Vendler 2003, 116). No entanto, a consciência de que a urna é algo não-consubstancial à natureza nunca afecta a sua validade epistémica. O seu carácter paradoxal está exactamente nessa capacidade de, pela sua artificialidade estética, conseguir fazer o poeta re-immergir na terra e conhecê-la.

Assim, divergindo mais uma vez de Coleridge, Keats procura a capacidade de fazer coalescer sujeito e objecto numa outra unidade de linguagem. Talvez a encontre na alegoria, que no mesmo texto de Man contrapõe ao símbolo, afirmando:

it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. (de Man 1989, 207)

Perante esta caracterização do alegórico, faz sentido recuperar a ideia de écfrase que tenho desenvolvido. O projecto ecfástico que constitui a ode é simultaneamente a tentativa de união entre obra de arte escultural e poema temporal, urna grega e poema moderno, e ainda poeta-sujeito com urna-objecto. Assim, «*Ode on a Grecian Urn*» é a representação do processo alegórico, na relação entre um signo posterior – a ode – que se constrói na referência a um signo que lhe é anterior – a urna. Por ela, Keats dramatiza o mesmo processo que atravessa a sua correspondência e a sua obra poética. É na leitura de Milton, Shakespeare, Wordsworth, Homero, etc., que Keats encontra muitas das suas intuições não apenas sobre poesia, mas também sobre «all ye know on earth». É na reacção e na referência a outras obras de arte que constrói a sua própria concretização epistémica e estética.

No entanto, de Man acrescenta:

The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition of the previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. (*ibid.*)

A reflexão sobre esta passagem pode levar a dois caminhos: à recusa da natureza da urna como parte de um sistema alegórico ou à recusa da coincidência entre a urna grega e a ode.

Volto-me primeiro para a questão da coincidência entre a urna e a ode. O modo como tenho vindo a descrever a concretização total da écfrase, enquanto lugar em que o sujeito e a urna coalescem e o paraíso pastoril é restaurado, implica que, nesse momento, a urna deixe de ser «pure anteriority». Isso é possível porque quando a urna fala, ela fá-lo «in the midst», enquanto algo presente que transcende, nesse momento, a sua anterioridade histórica. Perante isto, recupero as duas passagens da *Iliada* de forma a mais uma vez reflectir sobre o que Keats faz acontecer na prosopopeia, desta vez em relação à coincidência entre dois signos temporalmente separados. Cito-as novamente:

E alguém assim falará, ao ver as tuas lágrimas:
‘Esta é a mulher de Heitor, que dos Troianos domadores de cavalos
Era o melhor guerreiro, quando se combatia em torno de Ílion.’ (VI, 459-461)

E ainda,

Amontoar-lhe-ão um túmulo junto do Helesponto;
E de futuro assim dirá um dos homens ainda por nascer,
Ao navegar com muitos remos no mar cor de vinho:
‘de um homem há muito falecido o túmulo é este,
A quem outrora em nobre gesta matou o glorioso Heitor’.
Assim alguém dirá; e a minha glória nunca mais perecerá. (VII 86-91)

Aqui, como descrevi anteriormente, não existe prosopopeia. É o observador que fala e, assim, assinala a natureza interpretativa do processo. Mas há, contudo, outra diferença

fundamental entre esta representação poética do processo que sustenta o epigrama e a da ode: a marca temporal do verbo «dizer», na *Iliada* no futuro («falará», «dirá»), em «Ode on a Grecian Urn» no presente («say'st»).

Neste sistema epigramático as relações entre a fala, Heitor, o túmulo e «um dos homens ainda por nascer» são baseadas em diferenças temporais. Heitor é pura anterioridade, o túmulo e o homem que o observa são pura posterioridade. O único elemento de estatuto temporalmente ambíguo é a fala que tem uma existência no presente, quando Heitor a pronuncia, e, por isso, sustenta a sua existência no futuro, quando o observador a repetirá. A fala permite apenas a Heitor uma existência enquanto memória, uma vez que o que tem, de facto, permanência é a sua glória, que, juntamente com o túmulo, torna Heitor presente enquanto algo ausente. É o mesmo processo que víamos acontecer na quarta estrofe, em que Keats procura trazer «these people» para um tempo que lhes é futuro. O signo que é a fala repete-se nos dois momentos, mas, como não sustenta o ser de Heitor, apenas a sua memória, ou seja, aponta para algo que é pura anterioridade, não tem a capacidade de fazer elidir as diferenças temporais de presente, futuro e passado¹⁷. Aliás, são as diferenças temporais entre os diferentes elementos que compõem a passagem. A fala é a revitalização e memória de um devir irrecuperável.

Um processo diferente actua na ode. O poeta reconhece a existência futura da urna – «Thou shalt remain, in midst of other woe/ Than ours» – no entanto, durante a concretização da fala o momento futuro é tornado presente – «to whom thou say'st».

¹⁷ O tempo verbal utilizado no grego original é o aoristo, que, segundo Egbert Bakker, quando usado em epigramas, pretende quebrar «the temporal gap between the past act of erecting the monument or dedicating the object and the present act of contemplating it and reading the inscription» (Bakker 2016, 204). Nesse sentido aproxima-se da ode de Keats, no entanto, o meu uso dos excertos da *Iliada* tem apenas um papel instrumental, com o propósito de clarificar como é construída a natureza temporal da relação entre urna, ode e observadores.

Quando se dá a prosopopeia, o evento tem existência simultaneamente passada, presente e futura. Para além disso, a fala não aponta para algo fora de si mesma, um evento ou artefacto com uma existência passada ou futura, mas é a manifestação do ser da urna, sempre pronto a fazer-se presente na coalescência com o sujeito que a observa. Assim, a fala da urna, contrariamente à de Heitor, não reconstitui um momento passado como memória de um devir já extinto, mas é um re-acontecer coincidente.

Assim, a urna, ao falar, elide as relações temporais, que de Man associa à alegoria, a dar-lhes uma existência espacial, associada ao símbolo. É pela sua natureza escultural e espacial – enquanto coisa – que a urna sustenta a comunhão do passado grego, o presente do poeta, e o futuro. Por isso, o poeta assemelha-a à eternidade, não apenas pela sua permanência ao longo do tempo ou natureza racionalmente imperscrutável, mas porque tem a capacidade de elidir o tempo.

Para Keats, a natureza convencional e artificial da urna, baseada na relação entre signos e não signo e natureza, é um lugar de presença e não de vazio, ao elidir relações temporais. Como artefacto do género pastoril, a «trodden weed» opõe-se à região não pisada de «Ode to Psyche», uma vez que, por ter significado e permanência no contexto moderno, possibilita a relação do poeta com ela e a transfiguração do seu silêncio em discurso. No entanto, apesar de ser a concretização última da sua experiência, a prosopopeia não é circunstancial e exclusiva do poeta, e, por isso, diz a mesma coisa a outras pessoas noutros momentos históricos. Tal como a descreve Paul Alpers em *What is Pastoral?*, para Keats, a convenção consiste em «individuals coming together in attitude and commitment» (Alpers 2011, 80), o que é representado nos seguintes versos:

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,

É pelo sentimento de partilha e a consciência da cisão entre a efemeridade das gerações humanas e a permanência da urna que o poeta encontra consolo perante a sua própria historicidade e mortalidade. O epíteto «Cold Pastoral» condensa esta percepção da urna na sua convencionalidade artificial, objectiva e fria, que é «a friend to man» por ser «a thing of beauty» com a capacidade de dar existência espacial ao paraíso pastoril.

Assim, contrariamente ao que tinha começado por afirmar no capítulo II («o retorno a um modo de ser e uma percepção primordial tem também de ser de natureza histórica e temporal.» (p. 53)), na urna, o paraíso pastoril tem uma existência espacial e não temporal e, por isso, o processo implicado na prosopopeia não é de retorno, mas restauro. A urna é uma «Sylvan historian».

Spitzer nega-o, afirmando que «historical learning is the one thing that is excluded from what “ye need to know”», uma vez que as perguntas de teor filológico nas estrofes anteriores nunca chegam a ter resposta (Spitzer 1955, 223). No entanto, a autoridade histórica que Keats dá à urna não é formal (Brooks 1947, 150), mas, como o próprio epíteto o expressa, concilia o estético com o histórico. O conhecimento que a urna transporta não é formulado no facto histórico, nem obtido pelo raciocínio consecutivo, desse modo o poeta consegue apenas conhecer «these people» enquanto ausência e memória. A história que Keats considera é sustentada pelo princípio da beleza-verdade, logo é conhecida «upon our pulses»: na experiência estética. Mais do que uma simples descrição presente que corresponde a acontecimentos no passado, o conhecimento histórico significa a recepção do modo de conhecer, ser e fazer passado. Por isso, a própria ode precisa de se enquadrar na convenção pastoril para ser uma éfrase, o que, como descrevi acima, não requer a

anulação da historicidade do poeta, mas a capacidade de a conciliar com o padrão convencional, e desse modo ser também manifestação do paraíso pastoril.

Assim, para Keats, mais do que o contacto directo e imediato com o mundo natural, é a arte que permite imergir na terra. Recupero, finalmente, a questão do uso do verbo «feign», em «Ode to Psyche», que denota o modo como a obra de arte, apesar de não-consubstancial à natureza, dá a ilusão de ser parte do mundo natural. Porém, a artificialidade da arte não impede a reimersão na terra, isto é, que o artefacto artístico seja fingido não implica uma recusa da sua validade epistémica. A dúvida que atravessa o louvor a Psique tem outra origem, insinuada nos versos seguintes:

And there shall be for thee all soft delight
That shadowy thought can win, (vv. 64-65)

O poeta oferece *apenas* todo o deleite que «shadowy thought» consegue concretizar, o que para Keats não é suficiente. O pensamento tem a mesma imaterialidade que a sombra, está escondido numa «wreath'd trellis of a working brain», sem nunca obter a concretização luminosa e verdadeiramente pastoril do culto grego. É ao conceder uma materialidade natural às suas construções mentais que o poeta cai na ilusão. A subjectividade de Psique nunca é tornada objectiva no artefacto. Para Keats, não é suficiente que o acto de conhecimento permaneça um evento, ou a descrição de uma experiência em que o objecto perde o seu ser enquanto coisa-em-si-mesma (*thing-in-itself*). É necessário restaurar a natureza objectiva da coisa conhecida e isso é apenas possível na produção da obra de arte. Para restaurar o paraíso pastoril, o que é alcançado em «Ode on a Grecian Urn» e não em «Ode to Psyche», é preciso produzir um culto material e exterior, ou seja, produzir conhecimento coincidente com o princípio beleza-verdade. A beleza é a forma da verdade e a verdade tem apenas existência enquanto forma bela; sem ela, é apenas uma sombra mental. Não posso,

claro, deixar de comentar a contradição inerente à existência da ode: Keats diz conferir a Psique apenas uma existência mental num artefacto poético.

É este o propósito da éfrase: produzir o «terceiro-algo» como coisa formada e material, e assim completar o acto de conhecimento. Em «Ode on a Grecian Urn», Keats restaura o que de Man vê desvanecer no símbolo romântico: a composição da semelhança formal entre entidades que, em outros aspectos, são antitéticas (de Man 1989, 195). A éfrase é a tentativa, de pela forma da ode, fazer coincidir a mente – a experiência estética – com a urna – o objecto. Como o epíteto «Cold Pastoral» o nomeia, isso implica um sacrifício, o sacrifício dos deuses da natureza para os deuses da arte, de Saturno para Apolo (de Man 1984, 175) dramatizado em *Hyperion*, por isso Keats escolhe uma urna, o paradigma grego do artefacto fúnebre. A própria prosopopeia – o momento da concretização da coalescência entre sujeito e objecto – é uma figura fundamentalmente artificial, ao dar voz a objectos inanimados e silenciosos. No entanto, é a fala que sustenta o restauro do paraíso pastoril, em que a comunhão com a terra é sustentada na forma. Como Riffaterre refere na conclusão de «Prosopopeia»:

Prosopopeia says the truth, as always in the lyric, through means that themselves do not have to suggest a reality or be credible. It says it by obeying rules that are purely tropological, that is, as abstract as those of grammar, not a matter of the lexicon, and in no need therefore of any referentiality. (Riffaterre 1985, 123)

Implicado no verbo «feign» está a mesma recusa de uma concepção referencial da obra de arte, de um carácter referencial que aponte para a natureza. Para Keats, a única forma de o acto de conhecimento se concretizar é na obra de arte, uma vez que é apenas na coincidência formal, que é a prosopopeia de «Ode on a Grecian Urn», que as duas naturezas, objectiva e subjectiva, coalescem. Novamente vemos de que modo para Keats a

verdade é, então, uma «apprehendable form» e não a descrição de um dado fenómeno ou experiência.

Assim, Keats une a dialéctica do símbolo – entre sujeito e objecto, ou mente e natureza – à da alegoria – entre sistemas de signos alegóricos. Nesta união, apaga as limitações tanto do símbolo, na ilusão da sua naturalidade, como a alegoria, na ausência que é sua artificialidade. Mas demarcar esta união não é ainda suficiente para descrever o que Keats considera ser a natureza da obra de arte. No mesmo texto, «The Rhetoric of Temporality», de Man opõe, num comentário discreto e passageiro, a poesia de Hölderlin ao símbolo, ao reconhecer que, na sua obra poética, as paisagens «são elas próprias essa ideia, tanto como a expressão abstracta que aparecerá sob forma filosófica» (de Man 1999, 210-11). Ao reconhecer a semelhança com o que Keats faz em relação à urna grega e à sua fala, volto-me para a descrição que de Man faz da exegese de Heidegger da poesia de Hölderlin, também parte de *Blindness and Insight*. O seguinte excerto do texto, que descreve a capacidade que Heidegger dá à poesia, corresponde ao que é representado na prosopopeia:

the immediate apprehension (presence) of that which serves as the support to all being, that which preceds and makes possible their re-presentation to consciousness (de Man 1989, 256)

«Beauty is truth, truth beauty,- that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know» é a apreensão imediata, para Keats, pela capacidade negativa, do ser da urna. No entanto, Keats vai mais longe. Com a asserção final de que verdade-beleza é tudo o que se sabe e é possível saber na (ou sobre a) terra, mostra que, de igual modo, o princípio sustenta, não apenas a urna, mas tudo aquilo que existe e é. E é porque a beleza-verdade sustenta todo o ser que é possível a sua apreensão imediata na obra de arte.

Aqui chamo a atenção para algo que ainda não referi e do qual parece que fugi ao longo da minha leitura sobre a fala: a evidência de que a urna não fala sobre si mesma. Ao falar de «support to all being», parece supor-se que a urna e a prosopopeia são referenciais, contrariamente ao que Riffaterre descreve, e aludem apenas a algo fora de si. Isto é, assemelham-se à máxima filosófica que, por um lado, separa a verdade da sua forma bela e, por outro lado, encontra a sua validade epistémica na correspondência entre a coisa real e a sua representação. Assim, perdem a sua qualidade imediata e o conhecimento entra no reino da mediação.

No entanto, lembro que a urna não se refere à beleza-verdade, mas é a sua concretização numa forma material e, assim, é também a fundação da presença imediata do ser (de Man 1989, 252). Como Vendler nota, «the urn can speak of nothing but itself, and its self-referentiality is nowhere clearer than in the interior completeness of its circular epigram» (Vendler 2003, 133). O verbo «fundar» é essencial dentro da concepção de Keats da obra de arte, porque apresenta o acto de conhecimento como conhecer, ser e fazer. Nesta tripla identidade, conhecimento de «the support to all being» implica a capacidade de imergir e permanecer nesta presença imediata que é a obra de arte – a urna –, naquilo a que Heidegger chama, a partir da poesia de Hölderlin, «poetical dwelling». Isto é, habitar no paraíso pastoril, como o tenho nomeado, habitar no princípio beleza-verdade. A linguagem da filosofia, assim, ao arrancar a dimensão do belo da verdade, ao dissociar ser, conhecer e fazer, tem apenas uma natureza mediadora e mental.

Por sua vez, de Man opõe-se à exegese de Heidegger e não aceita a qualidade imediata da linguagem, afirmando que a palavra de Hölderlin reza pela presença imediata do ser, mas não a estabelece. O ser é inefável e a linguagem, ao tentar dizer essa inefabilidade, destrói-o, a poesia implica um sacrifício. A recusa de de Man está baseada na sua suposição

de que existe uma anterioridade, ou seja, uma separação temporal, entre a experiência imediata do ser e a sua nomeação que é o poema. É uma concepção semelhante à do poeta de «Ode to Psyche», que, como Vendler descreve, concebe «art as an imitative imaginative activity which preexists (and does not perhaps need) any embodiment in a sense-medium» (Vendler 2003, 151). Em «Ode on a Grecian Urn», na prosopopeia, o acto de conhecimento coincide com a sua nomeação. Para Keats não há separação entre os dois processos, ou seja, o ser é tornado presente para o poeta no momento em que compõe o poema, no momento em que o nomeia. Por isso, a linguagem é imediata, e não a descrição de um trabalho mental.

Desta forma, Keats opor-se-ia ao que de Man descreve como a perspectiva Hegeliana em que o ser não tem a possibilidade, nem a necessidade de se constituir em logos («constitute itself into logos» (de Man 1989, 256)). Não é suficiente permanecer em «all soft delight/ That shadowy thought can win». Identificar conhecer com ser e com fazer significa existir num mundo em que a experiência da verdade imediata das coisas não é anterior à nomeação da coisa, uma nomeação – fazer – que, como Heidegger define, é habitar na presença do ser¹⁸ – ser, ou o que tenho chamado de paraíso pastoril – mas em que são simultâneas. Apenas no momento em que é dada à fala da urna existência poética na ode de Keats é que o poeta concretiza por inteiro o acto de conhecimento. Apenas ao compor a ode é que Keats conhece a urna que é a concretização numa forma apreensível do suporte de todo o ser: a beleza-verdade. É apenas no processo de preservação, de fazer do evento mental uma coisa material, que se funda a presença imediata do ser. Na obra de arte, «Form becomes being and being form» (Engell 1981, 306).

¹⁸ «which Heidegger takes to mean: the poet founds the immediate presence of being by naming it» (de Man 1989, 252), «Since Being has founded itself in language in the work of the poet (Hölderlin), (...) we ready ourselves to live in the presence of Being, to “dwell poetically on earth.”» (*ibid.*, 254)

Deste modo, Keats restringe a concretização total do acto de conhecimento do ser a quem produz obras de arte, algo que ganha forma em *The Fall of Hyperion*:

“(...) I sure should see
Other men here; but I am here alone.”
“Those whom thou spak'st of are no vision'ries,” (vv. 159-161)

Assim, o grande propósito da poesia é dizer o ser, porque:

If one could say it, it would be founded because the word has durability and sounds
the moment in a spatial presence where one could dwell. (de Man 1989, 258)

A citação aponta desde logo para a consideração anterior sobre a natureza da urna, enquanto presença espacial do paraíso pastoril, no momento da prosopopeia. É esta a questão fundamental de «Ode on a Grecian Urn», algo que partilha com toda a obra poética de Keats: como preservar o momento de verdade imediata quando tal implica inseri-lo na mediação da linguagem. Ou, na linguagem da ode, como concretizar a éfrase, que é de natureza poética e necessariamente temporal, de um artefacto escultural.

Assim, do mesmo modo que de Man lê Hölderlin, o poeta da ode pode não habitar poeticamente o ser, mas tê-lo como o princípio do seu tornar-se (*ibid.*). A éfrase que sustenta o conflito dramático do poema é exactamente a prece do poeta, temporal, subjectivo e condenado ao devir, perante a urna grega, espacial, objectiva e fundadora do ser quieto e silencioso. Apenas na identificação dos dois pode o poeta fazer da sua poesia a presença imediata do ser e não a descrição, na sua voz poética, enquanto mediadora e interpretativa, da urna.

De modo a ser de natureza imediata, falta à linguagem poética a dimensão espacial do artefacto escultural. Em face deste problema, recupero finalmente aqui a questão que motivou as considerações anteriores sobre a concepção poética de Keats, que nos levaram

à leitura de «Ode to Psyche», à noção de símbolo, predilecta do romantismo pela sua pretensão à naturalidade, e de alegoria. Porque é que Keats escolhe para a prosopopeia uma linguagem conceptual e filosófica, num poema que tem como propósito reivindicar a validade epistémica da arte e da forma? Porque é que Keats recorre a uma linguagem mediadora que é sustentada na imaterialidade da mente humana e reduz a beleza-verdade apenas à verdade?

Se Keats tem a pretensão, como era já insinuado no projecto da écfrase, de restaurar a materialidade da linguagem, então, para a concretização total deste propósito, precisa de manusear o que é mais profundamente linguístico: conceitos abstractos.

O critério de propriedade dramática é novamente essencial, uma vez que a fala é fundada, à semelhança da última estrofe, na discrepância entre as imagens poéticas anteriores e a sua linguagem filosófica. Por esta, a máxima «Beauty is truth, truth beauty» surge com a mesma intensidade que mais facilmente associamos ao confronto com a beleza de uma obra de arte pictórica. A fala da urna carrega a mesma brutalidade não-linguística da própria urna, nas palavras de Helen Vendler, «The urn's delphic utterance has the granite solidity possessed only by the most immovable propositions, those which approach tautology». (Vendler 2003, 147). Desta forma, Keats faz da expressão de carácter mais filosófico na ode aquela que tem maior peso poético, e, assim, absorve os termos da filosofia e dá-lhes uma existência poética e formal. Assim, conclui o projecto da écfrase.

Do mesmo modo, a simplicidade e clareza da máxima, na sua pretensão de findar o fardo do mistério («burden of the Mystery») ao revelar tudo o que há para conhecer na terra, contrapesa com a sua natureza igualmente enigmática. Jacob Wigod descreve a fala como «a brilliant failure» porque deixa «Too much (...) to be inferred», na relação com o que lhe

antecede na ode (Wigod 1957, 119). Esta afirmação é precisa, mas mais do que um fracasso, na ode, é uma virtude.

A máxima é simultaneamente afirmativa e sugestiva, concretizada e potencial, e revela tanto quanto oculta. O estatuto que tem na crítica sobre a ode e a obra de Keats demonstra, ao ter sido origem e continuar a ser, de inúmeras tentativas de apresentar uma explicação satisfatória para um enunciado aparentemente explícito e nítido. O poder poético de nomear o ser sem sacrificar a sua natureza inefável e escondida, ou seja, de fundar a sua presença em repouso (tal como a urna apenas fala quando lhe é permitido o seu repouso) tem origem na relação entre a revelação e a velação. Nesta é possível «trazer [o ser ou a urna] ao aberto como o que em si se fecha» (Heidegger 2020, 37). Na conciliação da beleza formal da máxima e o equilíbrio entre ocultação e revelação, o poeta nomeia o ser da urna como «unravish'd bride of quietness» e funda a sua presença imediata pela sua voz poética.

Assim, «Beauty is truth, truth beauty» é uma forma silenciosa, tal como a urna. E a écfrase é concretizada por completo porque:

graphic and verbal representation are one, (...) language achieves its greatest beauty and highest truth when it transcends narrative, when it represents not what has been and what will be but what is. Entering and envoicing the mute still object, language abandons its narrative impulse and gives itself up to graphic stasis. (Hefferman 1991, 308)

Mas Keats não o limita à fala final ou aos epítetos. O mesmo é concretizado na própria estrutura global do poema. A materialidade de toda a ode é construída por «stillness by way of pattern» (Krieger 1967, 23), em que o poema, apesar do seu suporte temporal, produz a ilusão de simultaneidade organizada. A ode inicia-se e termina com o formato epitético, que a circunda tal como os elementos florais esculpidos em volta da urna grega. Do mesmo modo, através das semelhanças entre o início da primeira estrofe e da última, o

desenvolvimento dramático do poema constrói-se como um padrão. A preocupação meticulosa de Keats com a organização estrutural das partes do poema e a sua métrica é essencial para o efeito da plasticidade de que fala Krieger e a concretização da écfrase que impulsiona a ode. Assim, o devir que caracteriza a preparação dramática necessária à capacidade negativa e ao restauro do paraíso pastoril, que caracteriza a natureza temporal da poesia, é, através do padrão e da fixação que é um poema, transformado em ser. Ao evento, à experiência do poeta, é dada uma existência como coisa, como écfrase e forma silenciosa, na união entre espacialidade e temporalidade (*ibid*, 302). Assim, também a «Ode on a Grecian Urn» é uma forma silenciosa, tal como a urna grega. Keats dá à linguagem poética uma existência espacial e, por isso, permite fundar o ser enquanto presença espacial, onde é possível habitar.

Para além disso, como concretização de «Beauty is truth, truth beauty», o próprio enunciado poético incita à repetição da experiência representada pela prosopopeia no leitor. Como Richards refere, «a perfect description, if such a description introduced or omitted nothing, would just be the experience itself over again.» (Richards 1968, 85). O movimento formal do poema representa o movimento da experiência do poeta e coloca-nos a cada passo na sua posição. Desde os epítetos iniciais que expressam a brutalidade não-linguística da urna, às perguntas e meditações-descritivas, à queda da linguagem poética em sentimentalismo desenfreado, à voz desiludida e fantasiada da quarta estrofe, até à aparente finalidade derrotada que ressurge com o triunfo do louvor à forma da urna, Keats faz-nos tomar «the same steps as the author». Na última estrofe, a ode «tease[s] us out of thought» pelo formato epitético e incita a nossa capacidade negativa, de modo a entrarmos «into a state of mind to relish [it] properly» e conseguirmos receber a prosopopeia «to the full». Apenas desse modo, tal como a urna fala ao poeta, também a forma silenciosa que é a ode

fala ao leitor, à semelhança de um observador que passa por uma urna grega e é incitado a dizer a sua inscrição. Assim, tal como a urna grega incita o poeta, também Keats nos incita a dizer «Beauty is truth, truth beauty, - that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know» e preservar o ser ao nomeá-lo, como o poeta o nomeia.

Em suma, Keats concretiza um dos propósitos últimos da «Ode on a Grecian Urn», o restauro da materialidade da linguagem poética, algo indissociável da sua concepção da natureza da obra de arte e da sua pretensão epistémica. Este é o poema que antecipa «To Autumn». À semelhança do movimento de «Ode on a Grecian Urn», sem a preparação dramática das outras odes, «To Autumn» nunca teria sido concretizado como paradigma do que faz uma obra de arte para Keats. «[N]othing is told in “To Autumn,”» afirma Robert Kaufman, «yet everything is present.» (Kaufman 2001, 374). «Ode on a Grecian Urn» é uma forma silenciosa, tal como a urna grega. A obra de arte como «thing of beauty», em que o sujeito e objecto coalescem num encontro formal, permite restaurar o princípio beleza-verdade.

Conclusão

Procurei a cada passo do meu trabalho seguir o movimento de «Ode on a Grecian Urn», por considerar que o modo como Keats problematiza o acto de conhecimento, e, conseqüentemente, a sua concepção da poesia, se manifesta no desenvolvimento dramático da ode. De igual forma, não poderia formar uma leitura da identificação da beleza com a verdade sem considerar o seu lugar conclusivo na ode que a concretiza. Resumindo, numa primeira parte, descrevi de que forma o projecto ecfrástico que é o poema se desdobra em três propósitos: transpor uma obra de arte pictórica para o formato poético, concretizar o acto de conhecimento, em que conhecer é ser e fazer, e retornar ao paraíso pastoril. Deste modo, Keats dramatiza a sua condição exilada enquanto poeta moderno que, conseqüentemente, resulta na incapacidade de conhecer a urna em repouso, sem o envolvimento deturpador da sua própria subjectividade, o que é representado pelo impulso narrativo da sua voz poética em oposição à quietude da urna.

No segundo capítulo, mostrei como, nas estrofes anteriores, ao absorver e esgotar a influência do egocentrismo sublime, Keats renova a sua voz poética, agora com capacidade negativa. Pela concisão e solidez do epíteto, o dispositivo predilecto para a concretização da éfrase, poesia e escultura, poeta e urna são, na forma, tornados semelhantes. Assim, o poeta, ao mesmo tempo que restitui à urna uma existência em repouso, absorve-a na sua própria linguagem. Apenas deste modo pode a urna falar pela sua voz poética. A prosopopeia, figura que se sustenta no movimento do quiasmo, é, então, a concretização do acto de conhecimento, em que sujeito e objecto coalescem. Deste modo, no momento em que a urna silenciosa fala, os três aspectos da éfrase são concretizados: o poeta conhece a urna, partilha da sua natureza e é restaurado o paraíso pastoril.

Por fim, no último capítulo, considere a identificação da beleza e da verdade, e as suas implicações na concepção de Keats do mundo e da sua própria obra poética. Para tal, procurei mostrar de que forma, nas cartas, Keats diferencia o conhecimento obtido pela capacidade negativa, que é produzido na poesia, e pelo «consecutive reasoning», que é produzido na filosofia. Por um lado, a linguagem filosófica reduz a beleza-verdade à verdade, uma vez que, tomando o exemplo do axioma (unidade de linguagem que Keats usa como padrão para a filosofia) «o fogo queima», a experiência e o enunciado que a descreve não são idênticos. Contrariamente, a linguagem poética permite experienciar «upon our pulses» o que enuncia. Concluí, então, que no paradigma em que a beleza e a verdade são idênticas, o conhecimento é concretizado numa forma bela, de carácter não-referencial e auto-suficiente, e que é imediata e intuitivamente apreensível. Por isso, quando Keats, em «Ode to Psyche», afirma que a fantasia finge, refere o processo de edificação de uma forma bela sem correspondência com a natureza. A arte é artificial, ao contrário da concepção romântica do símbolo que pressupõe a con-substancialidade com a natureza, e convencional, à semelhança da alegoria, possibilitando que a urna fale e diga a mesma coisa a pessoas diferentes em contextos diferentes também.

No entanto, persistiu ainda o problema óbvio de, numa ode que tem a pretensão de reivindicar a validade epistémica da poesia, Keats escolher o axioma como concretização do acto de conhecimento. Procurei, então, demonstrar de que forma a fala da urna absorve os termos da filosofia, referenciais e abstractos, e lhes dá uma existência poética enquanto forma silenciosa. Que a ode seja uma éfrase torna-se central, pois, quando concretizada, dá ao axioma uma brutalidade não-linguística sugestiva do mármore esculpido e, assim, resgata a linguagem do seu estado exilado.

Para além disso, como Krieger afirma, Keats restaura «[poetry's] unique power to celebrate time's movement as well as to arrest it, to arrest it in the very act of celebrating it.» (Krieger 1967, 24). O poeta oferece ao evento que é a sua experiência subjectiva uma natureza enquanto coisa de beleza e, deste modo, ultrapassa o impulso egocêntrico da sua voz poética e restaura o pastoril frio que reconhece nas urnas gregas. Assim, o conhecimento é produzido numa forma silenciosa, em que o ser é nomeado na união entre ocultação e revelação, potencial e concretização, devir e ser, e lhe é dada uma existência espacial e concreta onde é possível habitar.

Por isso, Keats chama à urna «a friend to man», não porque resolve a tragédia da vida humana – a morte nunca deixa de assombrar a existência da urna ou a abundância do outono –, mas porque atenua o «Burden of the Mystery». A resolução do drama das odes é a fundação do pastoril frio perante o «egotistical Sublime». Como se lê em *The Fall of Hyperion*:

'all mock lyrists, large self worshipers,
'And careless Hectorers in proud bad verse.
'Though I breathe death with them it will be life
'To see them sprawl before me into graves. (vv. 207-210)

Nas primeiras quatro estrofes de «Ode on a Grecian Urn», Keats respira a mesma auto-adoração e, ao absorvê-la até ao esgotamento da sua voz poética no final da quarta estrofe, consegue renová-la enquanto forma silenciosa. Na carta de 30 de Janeiro de 1818, Keats comenta que *Endymion* lhe permitiu tomar o primeiro passo para o seu «chief attempt in the drama». Este projecto poético, impulsionado pelo desejo de pertencer ao tipo de carácter poético de Shakespeare e não de Wordsworth, não tem, no entanto, a sua concretização na peça *Otho the Great*, nem nos poemas narrativos como *Lamia* ou *The Eve*

of *St. Agnes*, ou nos poemas épicos como *Hyperion* e *The Fall of Hyperion*, à imagem, por sua vez, de Milton, mas nas odes. O poeta-camaleão, que tem tanto deleite em conceber um Iago como uma Imogen, manifesta-se, em Keats, no poeta fragmentado das várias odes, cujo movimento dramático se desenrola tal como personagens em diálogo, acções e perspectivas em conflito, até à resolução final em «To Autumn». Por estas vemos o movimento de absorção e libertação de Keats perante o poder opressivo da sua subjectividade e da sua tradição poética e intelectual. Em «Indolence», «Psyche» e «Nightingale», o uso da primeira pessoa, o «eu», marca ainda a presença dominadora do poeta, que desvanece para o «nós» de «Grecian Urn» e se ausenta de «Melancholy». Em «To Autumn», o poeta nunca desaparece por completo, («Where are the songs of spring? Ay, Where are they?/ Think not of them, thou hast thy music too» vv. 21-22), nem o deve fazer. À semelhança da «Ode on a Grecian Urn», em que a urna apenas fala pela voz poética de Keats, também o outono encontra a sua concretização enquanto forma silenciosa em «To Autumn». Assim, Keats produz um pastoril frio, em que a coalescência entre sujeito e natureza se concretiza na forma.

Em suma, à semelhança do epigrama grego que é edificado para que um leitor leia a sua inscrição, as odes aguardam, como «unravish'd bride[s] of quietness», por alguém que lhes dê uma voz que não perturbe o seu repouso escultural e silencioso. Por sua vez, a minha dissertação não é mais do que uma procura por facto e razão.

Bibliografia

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1953.

———. *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*. Oxford University Press, 1960.

Alpers, Paul. *What Is Pastoral?* University of Chicago Press, 2011.

"attitude, n.s." *A Dictionary of the English Language*, by Samuel Johnson. 1755.
https://johnsonsdictionaryonline.com/1755/attitude_ns . (último acesso 24 de Agosto de 2024).

Bate, Walter J. "Keats's Style: Evolution toward Qualities of Permanent Value". *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. Ed. Meyer H. Abrams, Oxford University Press, 1960.

———. *John Keats*. Harvard University Press, 2009.

———. *Keats: A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, 1964.

———. *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*. AMS Press, 1976.

Biblia. Difusora Bíblica, 2001.

Bloom, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry ... Revised and Enlarged Ed.* Ithaca, London: Cornell University Press, 1971.

Brooks, Cleanth. "Keats's Sylvan Historian". *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt, Brace & World, 1947.

- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Ed. George Watson. Everyman's Library, 1962.
- . "Chapter 12". "Chapter 13". "Chapter 14". *Biographia Literaria, Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Edited by James Engell and Walter J. Bate, vol. 1 & 2, Princeton University Press, 1984.
- Curran, Stuart. *Poetic Form and British Romanticism*. Oxford University Press, 1986.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Routledge, 1989.
- . "Image and Emblem in Yeats". *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- . *O Ponto de Vista da Cegueira*. Traduzido por Miguel Tamen. Cotovia, 1999.
- . *Post-Romantic Predicament*. Edinburgh University Press, 2012.
- Egbert Bakker. "Archaic Epigram and the Seal of Theognis". *Dialect, Diction, and Style in Greek Literary and Inscribed Epigram*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.
- Engell, James. *The Creative Imagination*. Harvard University Press, 1981.
- Fassberg, Teddy. "Speaking Objects and the Early Greek Conception of Writing." *Classical Quarterly*, vol. 73, no. 1, Cambridge University Press, May 2023, pp. 1-16.
- Fish, Stanley. "How to Recognize a Poem When You See One". *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Harvard Univ. Press, 1980.
- Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation." *New Literary History*, vol. 22, no. 2, 1991, pp. 297-316.

- Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, 2020.
- Homero. *Iliada*. Traduzido por Frederico Lourenço. Cotovia, 2015.
- Kaufman, Robert. “Negatively Capable Dialectics: Keats, Vendler, Adorno, and the Theory of the Avant-Garde.” *Critical Inquiry*, vol. 27, no. 2, 2001, pp. 354–84. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1344254>. (último acesso a 23 de Agosto de 2024).
- Keats, John. *Letters of John Keats*. Oxford University Press, 1979.
- . *The Complete Poems*. Ed. John Barnard, Penguin Books, 1988.
- Krieger, Murray. “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited”. *The Poet as Critic*. Northwestern University Press, 1967.
- Plutarco. “De Gloria Atheniensium, Section 3.” *Perseus.org*, 2024, data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg088.perseus-grc2:1. (último acesso a 11 de Agosto de 2024).
- Richards, Ivor A. *Coleridge on Imagination*. Routledge & Kegan Paul Ltd, 1968.
- Riffaterre, Michael. “Prosopopeia.” *Yale French Studies*, vol. 69, no. 69, 1985, p. 107.
- Rorty, Richard. *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge University Press, 2008.
- Spitzer, Leo. “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar.” *Comparative Literature*, vol. 7, no. 3, 1955, p. 203.
- Stillinger, Jack. *Twentieth Century Interpretations of Keats’s Odes*. Prentice Hall, 1968.
- Ulmer, William A. “Negative Capability: Identity and Truth in Keats.” *Romanticism*, vol. 25, no. 2, July 2019, pp. 169–79.

Vendler, Helen. "Truth the Best Music: The *Ode on a Grecian Urn*". *The Odes of John Keats*.
Belknap Press, 2003.

Watcher, Rudolf. "The Origin of Epigrams on Speaking Objects". *Archaic and Classical
Greek Epigram*. Cambridge University Press, 2010.

Whallon, William. *Formula, Character and Context: Studies in Homeric, Old English, and Old
Testament Poetry*. Harvard University Press, 1969.

Wigod, Jacob D. "Keats's Ideal in the *Ode on a Grecian Urn*". *PMLA*, vol. 72, no. 1, 1957,
pp. 113-21.