# *Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história*

*Sandra Jatahy Pesavento*

Arte e história. Podemos, sob esta inspiração, nos remeter a imagens pictóricas e a textos literários do passado, que falam de um não acontecido, mas que registram sensibilidades sobre o mundo, sobre os quais o historiador se debruça, com as suas indagações. E essas perguntas fazem dialogar arte e história, nessa *twilight zone* que aproxima e separa as representações construídas sobre o real.

Queremos, pois, partir da análise de alguns quadros de um pintor inglês do século XIX, sir John William Waterhouse. Tais quadros se reportam a um mesmo tema, a *Dama de Shalott*, personagem do poema homônimo de sir Alfred Tennyson e também de *Lancelot e Elaine*, parte do conjunto poético *Os idílios do rei*, do mesmo Tennyson. Este enredo, por sua vez, é inspirado na lenda do mítico rei Artur da Inglaterra, historicizada em textos dos séculos XII, XIII e XIV. Ou seja, tais quadros nos chamaram a atenção para um tema específico, que tem na

*Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 56-75.

literatura os seus fundamentos de referência. Mas, como historiadores, dirigimos a essas representações artísticas, pictóricas e literárias questões específicas de nosso campo de análise. São os olhos de Clio que nos induzem a fazer perguntas, para serem respondidas pela arte...

Imagens pictóricas, discursos poéticos e lendas são representações do mundo que se oferecem ao historiador como portas de entrada ao mundo das sensibilidades da época que as engendrou. Se a definição aristotélica as coloca do lado das coisas não verdadeiras, por contraste à história, narrativa do acontecido, tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente. Seja como confirmação, negação, ultrapassagem, transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas, a arte é um registro sensível no tempo, que diz como os homens representavam a si próprios e ao mundo. É nesta medida que a história cultural se volta para o resgate daquilo que Carlo Ginzburg (1989: 45) chamou de *enargeia* – a impressão de vida de uma época, o impulso vital criador que mobiliza a ação e a criação dos homens através da história. A arte, como expressão do mundo, diz o real de outra forma, falando por metáforas que se referem a formas de pensar, agir, sonhar de uma época.

Dessa maneira, se a arte se apresenta como *fonte* ao historiador – ou seja, como marca de historicidade que guarda uma impressão de vida – ela é uma fonte que diz sobre o seu momento de feitura e não sobre o tempo do narrado ou figurado. Assim, temáticas e personagens do ciclo arturiano, retomadas no século XIX pela pintura e pela poesia, servem ao historiador não como indícios de entrada ao mundo medieval, tal como ele teria sido, e sim da maneira como o século XIX pensava a Idade Média, ou ainda do modo como, através da inspiração medieval, os artistas do oitocentos expressavam as questões cruciais do seu próprio tempo. É assim que a arte fala sempre das *razões* e *sensibilidades* do presente de sua criação, ou seja, dos códigos e valores construídos na ordem da racionalidade e do sensível, elaborados nesse "país estrangeiro do passado", como sugere David Lowenthal (1998), onde os homens falavam uma língua diferente... A arte é fonte privilegiada para o historiador interessado em resgatar não as *verdades do acontecido*, e sim *as verdades do simbólico*, expressas no imaginário de uma época. Este é o sentido daquilo que chamamos de *mundo verdadeiro das coisas de mentira*, para nos referirmos à tradução poética, literária ou pictórica da realidade.

O que nos chamou a atenção, no caso da bela e trágica *Dama de Shalott*, foi não somente a recorrência do tema – não exatamente da temática medieval, cara ao século XIX, na sua busca de raízes, imergindo no passado nacional de cada povo – mas a persistência da personagem dos quadros, a repetir-se na pintura, a ocupar espaço na poesia, como elemento central da representação artística e, ao mesmo tempo, figura lateral e coadjuvante do ciclo arturiano. Foi,

pois, a partir dessa personagem feminina, central nas representações pictóricas e poéticas do século XIX, que nos dispusemos a pensar as possíveis relações entre a história e a arte.

Sir John William Waterhouse é considerado, por alguns críticos, um pintor pré-rafaelita, mas de uma segunda geração (Dês Cars, 1999), constituída a partir do grupo que, em 1848, fundou uma comunidade, a "Irmandade pré-rafaelita", da qual faziam parte John Everett Millais, William Thomas Hunt e Dante Gabriel Rossetti, além de outros. Mas, para outros críticos, Waterhouse seria um romântico tardio, classicista e não pré-rafaelita (Hobson, 1998: 9).

Os pré-rafaelitas se caracterizaram pela crítica ao academicismo da arte inglesa que, após a figura genial de Turner, revelava sinais de estagnação. Ela se voltara, como o nome indica, aos temas e valores do período pré-Rafael em termos de arte, ou seja, à tardia Idade Média e ao primeiro Renascimento. Enfatizavam o estudo da natureza e o retorno a uma fonte de inspiração mais autêntica, que acabou sendo a Idade Média, os mitos de origem celta e grega, personagens e cenas da história ou da religião. Entre as grandes influências recebidas, situa-se não só a corrente do romantismo europeu como a do crítico de arte inglês John Ruskin, tanto no que diz respeito a uma postura estética quanto na posição de voltar-se para as fontes de inspiração do passado nacional.

Nesta direção, julgamos que se inserem os quadros assinalados de Waterhouse, que realiza três versões do tema *A Dama de Shalott*. Este tema, muito apreciado entre os pré-rafaelitas, foi um dos primeiros a inspirar os pintores dessa escola, desde a publicação dos poemas de Tennyson. W. Holman Hunt, por exemplo, teve nesse motivo uma inspiração de quase 50 anos: em 1850 pintara a Dama de Shalott a tecer e, na virada do século, realiza uma versão definitiva, em quadro começado em 1886 e finalizado em 1905. Nele, compõe a imagem da Dama de Shalott que o consagrou, em cores vibrantes e dimensão trágica (Jarassé, 1995: 62; Bruckmuller-Genlot, 1994: 112; Wood, 1994; Benedetti, 1996).

Christopher Wood levanta a hipótese de que a inspiração de Waterhouse para pintar a *Dama de Shalott* teria nascido da exposição realizada pelos pré-rafaelitas na Grosvenor Gallery em 1886, a qual ele teria visitado e apreciado muito (Wood, 1994: 141). Mas, ao contrário das outras pinturas, Waterhouse escolheu o motivo do barco para realizar a sua primeira tela.

Sem atentar para a ordem cronológica em que foram pintados, e sim para a cena retratada e que se ordena pelo relato poético de Tennyson, passamos a identificar esses quadros. Da história ao romance, da poesia à pintura, vamos recompor a trajetória dos sentimentos.

A primeira dessas pinturas leva como título uma frase do poema de sir Alfred Tennyson: *"I am half-sick of shadows", said the Lady of Shalott* (figura 8). A tela, pintada em 1916, que se encontra na Art Gallery de Toronto, no Canadá,

mostra uma moça de cabelo escuro e vestido vermelho, com os braços levantados e dobrados sobre a parte posterior da cabeça, em gesto que evidencia uma pausa e descanso na atividade que vem realizando e que ora se interrompe. Ela está sentada frente a um tear, onde tece ou borda três cenas, coloridas e ao ar livre. No chão, no regaço e ao seu lado entrelaçam-se e jazem fios e novelos com que realiza seu trabalho. Ao seu lado esquerdo, um espelho dá a ver uma parte interna – um pedaço do tear e do tecido bordado que realiza – e uma parte externa, com uma paisagem onde se vêem colunas, um jovem casal, um rio, uma ponte e um castelo ao fundo. A bela moça tem o olhar distante, não fitando nem o trabalho que tem diante de si nem a paisagem que se descortina a seu lado. Ela como que divaga, devaneia, descansa, *olhando sem olhar*.

O segundo quadro, *The Lady of Shalott*, pintado em 1894, que está na City Art Gallery de Leeds, mostra uma moça, semicurvada, com vestido branco e cabelo escuro, a olhar para frente, como que a dar um passo avante, enredada que está nos fios de um tear que tem às costas (figura 9). Não se sabe se seu olhar é de apreensão, susto ou dúvida. Não é um olhar tranqüilo, enfim. Novelos de lã jazem pelo chão e no tear vêem-se os mesmos três bordados do outro quadro. Na peça escura, vê-se em segundo plano, atrás da moça, um grande espelho redondo que reflete arcadas com colunatas, em uma paisagem onde um cavaleiro de armadura está a passar pela borda de um rio que margeia um campo. O ambiente interior é mais sombrio que o do quadro anterior.

A terceira tela de Waterhouse, que, aliás, foi a primeira sobre o tema a ser pintada, em 1888, encontra-se na Tate Gallery, em Londres (figura 10). A cena apresenta uma paisagem à beira de um rio, com árvores à margem e vegetação aquática na borda. A natureza campestre serve de moldura à cena central: uma moça ruiva, vestida de branco e com fisionomia perturbada pela emoção, abandona, com a mão, a corrente que prende o barco à margem do rio. Este barco tem na popa um entalhe trabalhado em madeira, bem como três velas em um candelabro. Pende do lado um tecido bordado, onde se divisam os mesmos três motivos bordados dos quadros anteriores. Se observarmos os três quadros assinalados, este é aquele em que a intensidade dramática da personagem central da cena é mais intensa.

Já mencionamos que a inspiração para a temática da Dama de Shalott foi a poesia de Tennyson, e ambos, pintura e obra poética, tiveram grande difusão entre o público inglês da época. Mas nossa análise almeja ir além dessa análise iconográfica, que descreve os elementos da cena retratada. Almejamos chegar até uma proposta iconológica de interpretação, como propôs Erwin Panofsky (1991), buscando o significado que ocupa dentro da sintonia fina ou espírito de uma época, atingindo seu imaginário, saindo do quadro para percorrer o referencial de contingência que o produziu, cruzando leituras entre história e arte.

Por outro lado, como diz Francis Haskell (1995: 22), as imagens de um outro tempo permitem que o passado se torne para nós mais acessível, mas é preciso saber lê-las, ou seja, buscar a imagem que o passado deixou de si mesmo. Como afirma Haskell (1995: 23), "o historiador interpreta melhor aquilo que nós escolhemos nomear de 'arte' se ele o estuda em ligação com os outros testemunhos utilizáveis, mas a arte possui uma 'linguagem' própria que só podem compreender aqueles que procuram penetrar, em sua diversidade, seus objetivos, convenções, estilos e técnicas".

Por exemplo, mesmo que consideremos a literatura e a arte como diferentes formas de representar a realidade, que comportam espécies de narrativa sobre o real que supõem imagens, ou como imagens que remetem a narrativas, há que considerar que as imagens possuem um *valor de exposição* que as diferenciam, pela *imediatez* global da sua capacidade de apresentar à vista um enredo.

Mas aceitemos o desafio de ler nesses quadros as sensibilidades de um tempo, atingindo aquele reduto de investimento humano na qualificação do mundo que o historiador da cultura tanto busca atingir. Para tanto, é preciso sair dos quadros e mergulhar na história, para entender a trajetória do tema escolhido até o século XIX.

Recuperemos, pois, o quadro de referências históricas a partir do qual a temática é resgatada no século XIX. Trata-se de mergulhar em uma temporalidade ainda mais distante, onde começa a lenda que se faz história. Ora, o *bom rei Artur* – aquele da *Távola Redonda* e da busca do *Santo Graal*, herói bretão na resistência contra os saxões – ama sua esposa, a bela rainha Guinevere (a Guenièvre dos franceses) que, porém, ama e é amada por Lancelot do Lago, *o melhor dos cavaleiros do mundo*, que, por sua vez, é amado pela não menos bela *Dama de Shalott*, a quem, contudo, não ama... Ou seja, o amor, em todas as suas variações de encontros e desencontros, perpassa todo o ciclo arturiano, na abordagem de uma questão eterna e universal.

Pesquisas recentes no plano da arqueologia, ou ainda em estudos de filologia, teimam em buscar e identificar os lugares míticos apontados na narrativa arturiana: Stonehenge seria o monumento edificado pelo mago Merlin; Tintagel, onde teria nascido Artur, seria assinalado pelos restos de uma antiga fortaleza na península da Cornualha, e a mítica Camelot, capital do Reino e sede da Távola Redonda, corresponderia a Cadbury Castle... A força da lenda-quase-história encontrou no turismo contemporâneo um poderoso aliado, e quem visitar, hoje, o cemitério de Glastonbury lá verá uma placa assinalando os túmulos de Artur e Guinevere... (*The king Arthur*, 1996; Berthelot, 1996). Isto se nos detivermos na Inglaterra, pois na França a região da Bretanha explora as belezas da floresta de Pampont, onde a fada Viviane teria seduzido e encantado o mago Merlin...

Mas para percorrer esses caminhos que cruzam história e arte, vamos tentar seguir a trajetória da lenda, da oralidade à escrita, composta em palimpsesto, em sucessivas narrativas através do tempo. Para tanto, é preciso retomar o século V de nossa era, quando das invasões bárbaras na Europa, para encontrar a luta dos pequenos reinos bretões – descendentes dos celtas romanizados na Inglaterra –, em resistência contra os invasores saxões. Cerca de um século depois, pela metade do século VI, surgem as primeiras referências textuais sobre um certo Artur, excepcional chefe militar bretão que, no final do século V, teria alcançado expressivas vitórias contra os saxões antes de a dominação final destes instalar-se.

O primeiro desses textos, *De excidio Britanniae,* de Guildas, escrito em torno de 550 – logo, cerca de menos de cem anos antes dos acontecimentos que descreve –, fala, explicitamente, de uma vitória de cristãos contra pagãos, levada a efeito por Artur e seus cavaleiros, mas à qual, após a conquista final saxã, seguira-se uma irremediável decadência de costumes.

Os primeiros registros sobre a personagem Artur, do século VI ao IX – *De excidio Britannie, Annales Cambriae, Vitae de Sant Columbus, Historia Britonum* – inscrevem os acontecimentos tanto como um mito das origens quanto como um relato de uma idade de ouro, de um mundo perdido nos seus valores e sentimentos puros, narrados já em meio a sinais ostensivos do maravilhoso, a repetir cabalisticamente números: Artur tivera 12 vitórias e, na véspera da maior batalha, passara 12 horas em penitência antes do combate, e após suas vitórias, reinara em paz por doze anos... (Berthelot, 1996: 28-ss.)

Mas é realmente no século XII, com Henrique II da Inglaterra – da dinastia angevina dos Plantagenetas, casado com Eleonora da Aquitânia e com ambições políticas diante da França de Luís VII –, que se coloca claramente a questão de legitimar a monarquia através de uma narrativa de cunho histórico. Era preciso compor uma história, plausível e compatível com a monarquia inglesa, fundindo os bretões com os normandos, últimos invasores da Inglaterra, desde a conquista da ilha em 1066 por Guilherme o Bastardo, Duque da Normandia. Esse relato devia fazer face à tradição da história francesa, que remontava suas origens à saga carolíngia. O responsável por esse feito foi Geoffrey de Monmouth, que em 1138 escreveu a *Historia Regum Britanniae*, mesclando referências propriamente históricas com elementos da mitologia celta, sobretudo aqueles referentes a lendas gaélicas, tudo em meio ao imaginário cristão da Idade Média.

Para a busca das origens da Inglaterra, Monmouth principia pela pura lenda, trazendo à cena a danaide Albine, que, com suas irmãs, postas numa nave abandonada às ondas, foi aportar às margens de uma ilha a que deram o nome de Albion. Nessa Inglaterra nascida do mito, os primeiros povoadores são gigantes,

fruto da união das danaides com demônios... A seguir Monmouth reporta-se aos clássicos, a um distante século XII a.C., para encontrar o lendário príncipe Brutus, descendente de Enéas, que, após a queda de Tróia, viera com seus concidadãos para a ilha britânica, dando origem aos bretões. Definida, assim, a vinculação dos celtas com a tradição mitológica da Antiguidade, Monmouth passa pela dominação romana – que, em certa medida, reitera a formação clássica das origens – para deter-se no episódio da conquista saxã da ilha, no século V (Ashe, 1992: 5-ss.).

Nesse momento, Monmouth retoma o maravilhoso na narrativa, tornando histórico o mago Merlin – adaptação literária dos druidas celtas –, o qual prediz a vinda de um rei que salvará os bretões. Este é, por certo, Artur, o predestinado, espécie de messias que viverá, tal como Cristo, seu nascimento fantástico, sua paixão e sua morte. Seu nascimento é mágico e discutível sob o ponto de vista ético – por artes do mago Merlin, o rei Uther, cognominado Pendragor (chefe supremo) se introduz no leito da duquesa Ygerne da Cornualha sob a forma de seu marido, gerando nela um filho –, mas dota Artur de linhagem real, confirmada pelo casamento do rei com a duquesa após a morte do duque em combate...

A dúvida do reconhecimento de Artur, como bastardo ou príncipe com direito legítimo ao trono, se desfaz quando ele consegue retirar da rocha, onde magicamente se encontrava encravada, a espada *Excalibur*, a repetir as maravilhas dos cavaleiros medievais da gesta carolíngia com as suas inigualáveis espadas, como a *Durandal* de Rolando, ou a *Joyeuse* de Carlos Magno! Por outro lado, ser bastardo e legitimar-se como rei já fora tarefa empreendida por Guilherme o Normando, que da alcunha "Bastardo" tornara-se rei da Inglaterra como Guilherme o *Conquistador*...

Mas nem tudo é lenda ou mágica neste mundo povoado por druidas e fadas a intervir no destino dos homens. A corte de Artur, que Monmouth descreve, não é a da Inglaterra de um final do século V, e sim a do século XII, presente da narrativa. Esse mundo idealizado da Távola Redonda é o mundo idealmente projetado para a Inglaterra de então. Ao temporalizar o mito, Monmouth dá contornos históricos ao Artur da lenda. Ele confere consistência ao narrado, pois o ouvinte ou leitor reconhece no texto a Inglaterra que vive, além de construir para os ingleses pais ancestrais, dotados da positividade dos feitos históricos e adornados pelo encanto das lendas.

A partir de tal narrativa, escrita em latim, língua dos doutos, o que Henrique II faz é encomendar ao poeta e clérigo de sua corte, Wace, que verta do latim para a língua vernácula a *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, com o que a narrativa, reescrita, encontra maior difusão. No chamado *Roman de brut*, Wace transforma a narrativa em uma espécie de epopéia, com-

parável à gesta carolíngia. A aceitação e a conferência de legitimidade a essa versão vulgar se impõe de tal forma que, pouco depois da morte de Henrique II, em 1190, os monges de Glastonbury, onde supostamente se situava Avalon, "descobrem" os túmulos de Artur e de Guinevere, esta ainda com uma deslumbrante cabeleira loura... (Berthelot, 1996: 43).

Vemos, pois, como no século XII se historiciza a lenda, criando registros materiais que objetivam a ficção. Os mitos antigos são reatualizados, o que nos permite realizar uma leitura intertextual, onde cada narrativa suporta outras escondidas. Assim, o valor na guerra encontra ressonância com o princípio da linhagem, necessários, ambos, à conquista e à perpetuação do poder, tudo mesclado à ocorrência da descendência ilegítima, confirmada entretanto pelas ações de usurpação e demonstração de poder.

Tais narrativas se colocam como história, pois se oferecem como registro positivado de uma origem e confirmação de reconhecimento de uma comunidade. Interpenetram-se o maravilhoso e o lendário com a tradição oral, de relato das coisas acontecidas, através dos bardos e dos narradores antigos, na busca de valores e princípios ordenadores da vida para os homens de um outro tempo. A dimensão mágica se integra com relatos do acontecido, o mito se põe a serviço da realeza, e a saga cavaleiresca funde substrato celta com tradição clássica, valores cristãos com ritos pagãos. Fatos contemporâneos à reescrita dessa narrativa, como as cruzadas, encontram aí correspondência, como no caso da busca do Santo Graal pelos cavaleiros da Távola Redonda.

O glorioso Artur se torna rei e se casa com Guinevere, *a mais sábia e a mais linda dama do mundo*, mas que traz em seu nome um mau augúrio: em galês significa *fantasma branco* (Berthelot, 1996: 52). Ela, conforme previra Merlin, o mago, lhe trará a perdição, pois se ligará por amor a Lancelot, o *melhor cavaleiro* da corte de Artur, instalada na cidade real de Camelot. A entrada em cena do personagem Lancelot se deve à narrativa em verso *Le chevalier à la charrete*, da autoria de Chrétien de Troyes, autor que viveu na corte da condessa Marie, filha de Eleonora da Aquitânia. O triângulo amoroso se instala como um elemento catalizador de tensões, a perturbar os valores mais caros deste século XII medieval, referentes à linhagem, à palavra empenhada e à honra. Logo, trata-se de algo que diz respeito não só ao mundo dos cavaleiros, mas de suas damas.

Entendemos que a sucessiva reescrita da lenda arturiana, historicizada, torna presente, como uma constante, a figura da mulher. É por essa linha de enfoque do feminino que queremos retomar nossas questões antes assinaladas, com o que pretendemos analisar as representações feitas da Dama de Shalott, coadjuvante do triângulo amoroso acima assinalado, mas que será relido e interpretado pelas representações artísticas do século XIX.

A mulher é meio de perpetuação da linhagem, pelo que Guinevere aparece associada com a soberania, disputada que é, como rainha, por outros pretendentes ao trono de Camelot. Mas, ao mesmo tempo, ela é o reverso da estabilidade, pois se apresenta como a esposa infiel que comete adultério com o *melhor cavaleiro do rei*. É desta ambivalência – a ordem e a desordem – que Guinevere, a mulher desejada, instala a ambigüidade no seio da tradição feudal. Ela é a causa da quebra da palavra empenhada, da ruptura do compromisso, da subversão da hierarquia medieval. A figura da Dama subverte, por si só, a ordem dos cavaleiros, fortes no combate, mas que se tornam servos das damas a quem dedicam seu amor. A mulher é, pois, a alteridade inquietante em um mundo de brutos. É personagem literária central que, na imobilidade do castelo, faz mover e transformar o mundo. Esta seria uma das maneiras de ler as sucessivas reescritas da saga arturiana: a partir das mulheres, que estabilizam e subvertem o mundo dos homens e que, pela poesia ou prosa, se tornam o veículo da expressão das tais razões ou sentimentos de uma época.

Já Lancelot, o cavaleiro que veio para sofrer as indecisões entre a lealdade ao rei e à mulheramada, é a cristalização do *fin'amour*, esse amor cortês que inverte o sentido do mundo porque priva o homem da razão e o faz prisioneiro do amor de sua dama, assim como exige realização. Em uma sociedade ditada pelas convenções da cavalaria, inventa-se o amor cortês, celebrado pelos trovadores, mas que não poderia existir dentro do casamento, entre esposos... (Ashe, 1992: 15). Trata-se de amor, mas também da paixão que embota os sentidos. No caso de Lancelot, a devoção do cavaleiro pela dama passa do plano simbólico ao concreto. Lancelot deseja a rainha, esposa do rei, e a paixão ultrapassa a razão, levando à ruptura da ordem e ao adultério.

O mais bravo cavaleiro do reino é prisioneiro do objeto do seu desejo, mártir da alienação que lhe provoca a sua dama. Ele é aquele que fica fora de si diante de um pente que contém alguns fios dourados da cabeleira da bela Guinevere... (Huchet, 1996: 107). A literatura faz do fictivo Lancelot, criado pelas fadas – a misteriosa *Dama do Lago*, que lhe dá o nome – um herói mágico e trágico, porque o faz também de carne e osso, como os outros homens da terra. O triângulo amoroso fala de realidades muito humanas, como a do jogo da infidelidade e da fidelidade e da transgressão das convenções. Ele fala das coisas da vida, que desafiam a ordem, que fazem sofrer e que dão remorso. Lancelot é o herói que não provém da história, mesmo que esta seja lendária; ele é todo produto da ficção, "um desconhecido que não tem outra origem, outra filiação que não o amor romanesco, em todos os sentidos da palavra, que o liga à Guinevere" (Baungartner, 1996: 34).

Ele é o amante da rainha Guinevere, de quem se torna o cavaleiro servil. Por uma noite de amor com a rainha, tal como Chrétien de Troyes descreve,

Lancelot deixa de ser puro de coração e não conquistará o Graal, apesar de todos os seus atos de bravura.

Lancelot se faz também presente no texto anônimo do século XIII, *La mort le roi Artu*, última parte de um ciclo arturiano em prosa, reescrita no século XV por sir Thomas Malory e publicada em 1469. Mesmo que nesses romances em prosa se acentue o sentido religioso, com ênfase na conquista do Graal, que encerra uma narrativa do fim de um mundo – aquele de todos os personagens do ciclo e também da cavalaria como instituição (Vieira, 1992: 1) – cabe sugerir que tais narrativas, ao falar de personagens com pouca ou nenhuma existência histórica, são reais pelos valores e sentimentos que expõem. É neste mundo verdadeiro das coisas de mentira que se insere o relato da Dama de Shalott.

Coadjuvante, a Dama ou Donzela de Shalott é presa de amor por Lancelot quando este chega ao castelo onde mora com os seus, perto de Camelot. Segundo o texto anônimo do século XIII, atribuído por alguns a Gautier Map, Lancelot não é mais um jovem cavaleiro, nem Guinevere, que é apontada como tendo já cerca de 50 anos, embora continue bela!

Mas o mundo de Artur periclita depois da conquista do Graal, conforme se relata nesse texto do século XIII. Essa proeza de atingir a conquista do Cálice Sagrado teria sido cumprida pelo filho bastardo de Lancelot, Galahad, fruto de sua união eventual com uma dama que se faz passar por Guinevere. É retomado, aqui, o elemento narrativo já usado no ciclo arturiano, de alguém que se introduz no leito de um outro sob falsa identidade – caso de Uther, pai de Artur, do próprio Artur, como se verá adiante, e agora de Lancelot. A inconsciência do ato cometido torna-se recurso literário para abordar a transgressão da regra, mas sela o destino do fruto dessa união ilícita com uma tragédia que fatalmente acontecerá. Fala-se assim, ao mesmo tempo, das coisas humanas e dos princípios divinos, das leis dos homens e dos castigos do céu, das falhas, dos pecados e dos desejos, que se mostram imbricados e convivem nos mesmos personagens, com seus defeitos e derrotas.

As fraquezas dos cavaleiros da Távola Redonda mostram que os inimigos são internos a cada personagem, não sendo mais os invasores externos, tal como os saxões que fizeram a glória de Artur e seus homens. O fim está próximo, e Artur não apenas tem conhecimento de que é traído pela rainha com o seu melhor cavaleiro, como se enfrenta com seu filho bastardo Mordret, que se aliara aos saxões para combatê-lo. O ato incestuoso, pecado infame, fora cometido, inconscientemente, pelo outrora jovem Artur que, enfeitiçado, à semelhança de seu pai, se introduzira no leito alheio; no caso, de sua meia irmã, gerando nela um filho. Pai e filho se matam mutuamente, como cúmulo da tragédia.

Ao adultério cometido por Guinevere e Lancelot segue-se a morte de Artur e a decadência desse seu reino idealizado, em meio, mais uma vez, a

incidentes ao mesmo tempo fabulosos e da vida dos homens reais. A decadência do mundo arturiano é, assim, responsabilidade de todos que transgrediram as regras, subvertendo a ordem. O relato mítico-mágico-histórico assinala lições, lembra a idade de ouro, possibilita pensar mesmo em uma volta de Artur, pois, segundo um dos relatos da época, ele fora levado moribundo para a ilha de Avalon, para ser curado pelas fadas.

Mas a Donzela de Shalott não tem olhos para essa decadência que a cerca. Ela ama Lancelot desde que o vê, sem saber sua identidade. Trata-se de um amor que dispensa reconhecimento maior e que se mantém secreto, como deve ser o amor cortês, e é de sua boca que ouvimos a definição de tal sentimento: "(...) pois bem sabeis que amores descobertos não podem muito alto chegar (...)" (Vieira, 1992: 46). Perguntando ao seu escudeiro quem ele é, obtém a reposta de que seu nome não pode ser revelado, mas que se trata do "melhor cavaleiro do mundo", ao que a Donzela responde: "Deus me ajude, já dissestes muito" (Vieira, 1992: 32).

Mais do que um homem, Lancelot é um mito literário, objeto de um "amar de amores" que se situa na clandestinidade da ordem e no segredo, seja com a rainha Guinevere, seja com a Donzela de Shalott. É desta a iniciativa de pedir ao cavaleiro que se apresenta incógnito no castelo de seu pai que leve uma prenda sua, "por seu amor", ao torneio do qual vai participar, ato que Lancelot faz a contragosto, com medo de magoar a rainha, mas que também não recusa, para não fazer desfeita à donzela. Lancelot vence o torneio e, pelas cores que leva, é tomado por um dos guerreiros do castelo de Shalott, embora, pela sua valentia, alguém diga que, igual a este cavaleiro desconhecido, só havia mesmo Lancelot do Lago...

Sir Gawain, recusado pela Donzela de Shalott quando pedira que ela o "amasse de amor", para ser dela o cavaleiro, confirma finalmente a identidade do desconhecido, pois reconhece o escudo de Lancelot, identificando neste aquele que vencera o torneio com as cores de Shalott. Essa revelação tem efeito imediato sobre as duas mulheres envolvidas na trama amorosa: a rainha Guinevere se sente traída por Lancelot, que portara em torneio as cores da Donzela de Shalott. Logo, ele a "amava de amores", e, chorando e "odiando-o mortalmente", promete que Lancelot não terá paz com ela, jamais... O drama de Guinevere é, contudo, sabido por todos os cavaleiros que, penalizados com o seu sofrimento, amaldiçoam "a hora em que Lancelot dormiu com a rainha" (Vieira, 1992: 54).

Já a Donzela de Shalott se enamora de Lancelot por aquilo que ele foi e pela fama que o precede. Esta jovem ama o Lancelot imaginário, herói de tantas batalhas, cujas glórias ela ouviu contar. A desilusão vem quando o "demanda de amores" e ele recusa, dizendo não ter seu coração livre. Ante a revelação de que Lancelot não abriria mão daquela em cujas mãos pusera seu coração e sua

vontade, a donzela decide morrer de amor. E realmente assim se dá, sendo a corte de Artur em Camelot surpreendida com a chegada, pelo rio, de uma bela nave, ricamente adornada, que transporta o corpo sem vida da Donzela de Shalott. Na bolsinha, que traz junto a si, uma carta, onde revela que morreu de dor pelo desprezo daquele que era o mais vilão dos cavaleiros... Mesmo em meio à consternação geral, essa morte serve para revelar à rainha que Lancelot não amara esta donzela e que ela ainda podia contar com a sua lealdade.

Abandonemos agora a Idade Média, para chegarmos ao século XIX, o qual, à sua maneira, reinventou o medievalismo, seja através das histórias nacionais, da busca de um passado em que o povo se encontrasse, seja pela literatura, que glamourizou a vida cavaleiresca, como é o caso paradigmático da obra de sir Walter Scott, *Ivanhoé,* seja através da pintura inglesa, com a sua retomada dos temas medievais, para findar com o *gothic revival* da arquitetura, com tão forte presença na Grã-Bretanha. Tomemos o caso de sir Alfred Tennyson, poeta inglês laureado, recebido na corte vitoriana e pelo qual a rainha tinha grande admiração. Romântico, mas sem o brilho de um Wordsworth ou de um Keats, Tennyson é por vezes tachado de esteta idílico, sentimental e patriótico, sem, contudo, atingir reflexões filosóficas mais profundas ou intensidades emocionais (Mirador, 1987: 10.837).

Mas não só o cânon estético é levado em conta pelo historiador. A mediocridade pode lhe dar mais respostas sobre as sensibilidades de uma época do que a obra do gênio. Se este intui o espírito do seu tempo e o estetiza de maneira arguta e fina, pondo-o em narrativa, a boa recepção da obra literária de menor mérito nos diz também muito sobre o plano da recepção. Sucessos de público indicam algo sobre o horizonte de expectativas de um momento dado da história...

Interessa-nos, na obra de Tennyson, a forma como reinterpreta o ciclo arturiano segundo os valores de sua época. Seu renomado texto *Os idílios do rei* (1961), escrito entre 1859 e 1865, e que mereceu ilustrações de Gustave Doré (1995), toma inspiração nas narrativas de Chrétien de Troyes, do século XII, e do texto anônimo *A morte do rei Artur*, do século XIII. Estamos diante da poesia, sem pretensão histórica, mas que presta serviços a Clio. O ciclo de Artur, contado e recontado, tecido e retecido em narrativa através do tempo, já faz parte da história dos ingleses. Sua retomada pela poesia novecentista é confirmação identitária, é discurso poético de reconhecimento para com a Inglaterra e, se seus personagens são pura ficção, falam de sentimentos, expectativas e temores verdadeiros, que dizem respeito às épocas de suas escrituras.

Nesta medida, interessa-nos ver o tratamento dado àquela que assume papel de destaque na obra poética de Tennyson: a Dama de Shalott, agora chamada de "Elaine the fair, Elaine the lovable, Elaine the lily made of Astolat"

(1961: 138). O poeta coloca a donzela em sua torre no castelo de Shalott, chamado no poema de Astolat, a guardar o escudo de Lancelot e a esperar o seu retorno do torneio. A donzela "vive na fantasia" (1961: 139), sonhando lindas histórias para si, tecendo seu sonho em um bordado, a olhar o escudo, representação do cavaleiro ausente, como as princesas dos contos de fada a suspirar nas torres do castelo pelos príncipes encantados.

Mas Tennyson desenvolve, em verso, muito mais, em termos de sentimento, do que o texto em prosa medieval o fez. O drama da donzela é explorado na poesia, sua dor é exposta diante da recusa de Lancelot ao pedido da moça de que a tome por esposa. Mesmo não sendo esposa, ela chora, o que importa é o seu amor: ela quer estar com ele, ver sua face, servi-lo e acompanhá-lo pelo mundo (1961: 159-60). Já Lancelot, ao recusar e partir, comete uma descortesia com a dama, pois se afasta sem erguer os olhos ou acenar para aquela que, da torre, em desespero, o vê partir (1961: 161).

Tennyson canta em verso o amor romântico não correspondido, a humilhação da Donzela que se oferece para seguir o cavaleiro mesmo diante da recusa deste em tomá-la como esposa. A trama fictiva fala, alegoricamente, das tragédias de amor caras ao romantismo, mas também da posição da mulher nesse mundo vitoriano. Não há saída para a Dama de Shalott, e desde a torre onde fica só, ela se prepara para morrer. Na torre não há mais escudo, só resta seu bordado, agora abandonado. Ela se põe a cantar a *Canção do amor e da morte*, onde se lamenta: "Ó amor, se a morte é mais doce, deixa-me morrer". (1961:161). Segue-se a história já contada na prosa medieval, em que a Dama pede aos seus que escrevam uma carta e a ponham em um barco, levando-a a Camelot.

Mas, aqui, Tennyson reescreve mais uma vez a história arturiana: desta vez Lancelot e a rainha estão junto a Artur e os cavaleiros, que vão ao encontro do esquife da Donzela, e a carta que ela leva é dirigida a Lancelot e Guinevere. Não há uma acusação de vilania a Lancelot, salvo a declaração do porquê de sua vinda à Camelot: veio despedir-se daquele que lhe negou o adeus e que não correspondeu ao seu amor. Assim, seu verdadeiro amor foi a causa de sua morte. O remorso de Lancelot será enorme, mas a Dama não o acusa diretamente. Ela morreu de amor, e pede a ele e à rainha que rezem por sua alma, o que talvez aumente mais os remorsos do cavaleiro. Com este incidente trágico, Guinevere se convence finalmente que é só dela o amor de Lancelot, pois antes do conhecimento da morte da donzela, a rainha lhe advertia: "Então creia-me, Lancelot do Lago, nosso vínculo não é o vínculo de marido e esposa; seu bem está nisso, mas ele pode ser quebrado facilmente por o que quer que se tenha feito de mal" (1961: 166).

Ora, nosso poeta vitoriano fala de amores na contra-ordem da moral vigente, mas dota-os da dignidade de um sentimento mais alto e mais puro. Em

suma, este seria o verdadeiro amor: aquele que desafiaria as regras e a própria morte, como o da Dama de Shalott por Lancelot ou o que unia Guinevere a Lancelot. O puritanismo vitoriano convive com esses *insights* das outras formas de amor possíveis, bem como insinua os sentimentos que perpassam as personagens femininas. O *não acontecido* da narrativa ficcional sofre, com Tennyson, nova reescrita, onde os detalhes revelam significados.

Um passo adiante é dado no poema *The Lady of Shalott*, no qual Tennyson coloca a ação em um castelo, com muralhas e torres, na ilha de Shalott, situada em um rio que leva a Camelot (1996). Na torre, uma dama canta, enquanto, noite e dia, tece um bordado mágico. Sobre ela pesa uma maldição, que a atingirá se ela parar de tecer e olhar para fora da torre, pela janela proibida, em direção a Camelot. Ela não sabe qual sortilégio possa ser esse, de modo que tece constantemente. Mas, por um espelho encantado colocado a sua frente, aparecem as sombras do mundo lá fora. Assim, ela contempla o mundo pelo espelho e tece, em seu bordado, as imagens que lhe chegam da realidade exterior.

Mas, sob o risco de que o sortilégio de morte se cumpra, ela não pode jamais se deslocar no quarto onde está encerrada, nem mesmo voltar-se para a janela que lhe envia, através do espelho, as imagens do mundo. A vida lhe chega pelo espelho, e ela assim passa sua vida a cumprir sua sina. Certa vez, o espelho reflete a imagem de um par de amorosos que pela estrada passa, a caminho de Camelot. E esta cena galante faz a dama dizer: "I'm half sick of shadows..." (Tennyson, 1996: 4). Na seqüência das imagens refletidas no espelho, um dia passa cantando pela estrada, a caminho de Camelot, reluzente em sua armadura, Lancelot, o cavaleiro do rei, cuja imagem a dama contempla.

A reação é imediata: ela abandona o bordado e o tear, dá três passos pela sala, olha para fora da torre, em direção a Camelot, e o espelho se parte, de alto a baixo... A maldição se cumpre e uma tempestade se abate. A dama vai até o rio, encontra um barco, escreve na proa "The Lady of Shalott" e deita-se nele, deixando-se levar pela correnteza até Camelot, enquanto canta sua última canção. Em Camelot, os cavaleiros, benzendo-se, cercam o barco que contém a dama morta, enquanto Lancelot medita e diz: "Ela tinha um rosto adorável. Deus em sua clemência a tome em sua graça, Dama de Shalott" (1996: 8).

Nessa versão poética, desaparecem Guinevere e Artur, ou, ainda, a recusa de Lancelot em acolher a afeição da dama, causa de sua "morte por amor". Nessa pura ficção, onde se incorporam o mágico e o maravilhoso, sem maiores explicações – que maldição era essa, por que a moça estava condenada, na torre, ao mundo das sombras? –, o campo dos significados se abre de forma extraordinária. É a partir dessa versão, composta por Tennyson, que se realizam as imagens pictóricas. Retornemos a elas, para uma leitura cruzada com as sucessivas escritas da narrativa arturiana.

Waterhouse é leitor de Tennyson, que por sua vez leu Chrétien de Troyes e também *A morte do rei Artur*, textos estes, como vimos, inspirados no *Roman de brut* e em Monmouth, baseados que foram em textos mais antigos. Tecida e retecida, contada e recontada, a história da Dama agora se traduz em imagem pictórica.

Comecemos pelo terceiro dos quadros pintados por Waterhouse, mas que, para efeitos de nossa leitura, tomamos como primeiro para ser analisado. A inversão da ordem cronológica da feitura obedece, pois, à seqüência narrativa contida no poema de Tennyson, *The Lady of Shalott*, para que possamos resgatar aquilo que é central na nossa questão: as *razões* e os *sentimentos* de uma época, que a arte revela, e que vão ao encontro daquele elemento definidor da experiência estética: produzir emoção no espectador/leitor, tocar seu íntimo, produzir reações, atingir sua percepção de visualização do mundo. Isso sem falar na clássica definição da estética de produção do belo, pois, neste caso, as telas de Waterhouse se justificam plenamente... Ele é, por excelência, o pintor das belas mulheres, naquela *fin de siècle* que tomou a figura feminina como um ícone dos sentimentos ambíguos que perpassavam o social: anjo ou demônio, modelo de virtudes ou feiticeira?

Com a modernização da vida, particularmente nos meios urbanos das grandes metrópoles que, como Londres, foram radicalmente transformadas pelo desenvolvimento do capitalismo, a mulher comparece como essa alteridade inquietante. Submissa ao homem ou verdadeira protagonista da marcha da vida? Presa ao lar e ao casamento, base da estabilidade familiar ou o elemento de eterna suspeição, precisando estar sempre sob eterna vigilância para que não exerça as propriedades intrínsecas à sua natureza: a sedução, a traição, o engodo, a perturbação dos sentidos, capazes de virar o mundo de pernas para o ar? Vítima ou protagonista oculta de todas as ações humanas?

Essa ambigüidade está presente nas figuras de mulheres retratadas por Waterhouse, onde um rosto angelical de mulher oculta outras intenções. Vítima das convenções, ela pode optar pelo mundo imaginário da fantasia, onde realiza seus desejos. Intrigante identidade, a mulher é uma alteridade que perturba, diante de um mundo ordenado, na sua aparência, pelas normas ditadas pelos homens. Queremos entender que os quadros de Waterhouse tentam surpreender essas inquietudes da alma feminina, que se expressam em suas telas, onde as metáforas se sucedem, revelando significados.

Na primeira delas, a Dama de Shalott reclusa na torre em que se encontra encerrada – como as mulheres no lar, nesse século XIX que liberta e aprisiona, ao mesmo tempo – expressa o seu enfado diante de uma vida que a faz simples espectadora. Principiemos pela figura emblemática da torre, onde está aprisionada a donzela. Se nos detivermos ao imaginário arquitetônico presente

na pintura (Massobrio e Portoguesi, 1988), nos defrontaremos com a força de alguns arquétipos, como é o caso daquele da torre. Materialidade, a arquitetura ingressa na pintura, entre outras coisas, por seu aspecto imaterial. Ela é matriz do simbólico, e uma de suas facetas possíveis vem a ser aquela do arquétipo, que reforça os significados ancestrais representados através da história.

Entre outros sentidos, a torre é símbolo de elevação e de queda, fuga da natureza pela verticalidade. Pode ser ainda paráfrase da individualidade e símbolo de um fechamento para o mundo (Massobrio e Portoguesi, 1988: 53). A torre, multiplicada, faz o castelo, associado de forma paradigmática ao mundo medieval. Em transfiguração poética, do alto das torres, nos contos de fadas, onde a temporalidade indecisa aponta para a Idade Média, as donzelas esperam os cavaleiros que vêm libertá-las de perigos ou de uma sina ou então seduzi-las pelo amor.

Pois bem, no caso da Dama de Shalott, não se sabe por que, ela se encontra condenada à reclusão de uma torre sem mesmo o direito a um balcão ou a uma janela, como as donzelas dos contos. A torre é, para ela, prisão, condenação por um sortilégio, reduto da sua individualidade enclausurada, da qual ela só pode libertar-se pela imaginação, vivendo no mundo da fantasia, que é o seu real. Pensaria, sem dúvida, o poeta Tennyson, e também o pintor Waterhouse, nas jovens mulheres do seu tempo, a ler romances e poesias que supriam seu mundo de imagens e ocupavam o lugar da experiência do viver? Neste ponto, a metáfora da torre passa para aquela do espelho.

A dama da torre vê a vida passar diante de si como imagem refletida no espelho. Dessas cenas ela é mera espectadora, não protagonista. Seu reino é o do imaginário, onde ela só pode ver e viver uma vida vivida por outros. Ela está condenada a ser consumidora e não protagonista das imagens que vê. As mulheres vivem de sonhos, parece querer dizer o pintor. Essa situação – a do quarto fechado na torre, ornado de um espelho – pode, nesse caso, ser considerada uma alegoria do aprisionamento das mulheres da era vitoriana, do sufocamento de um lar e de uma sociedade abafados por convenções, onde as mulheres – de um certo meio social, por certo – eram espectadoras e não protagonistas da vida (Bruckmuller-Genlot, 1994: 112). Esse era o sortilégio ou destino que pesava sobre suas vidas.

Mas centremos nosso enfoque no espelho. Este é um motivo pictórico recorrente nas obras artísticas, onde se superpõem duas realidades virtuais: aquela da pintura, que organiza a cena que ocupa o lugar da realidade da representação, e aquela, também virtual, do reflexo, imagem da imagem, mas que se propõe a trazer o real à cena (Miller, 1998: 10). Desde a tradição instaurada por Platão, os homens estariam, tal como a Dama de Shalott, condenados a ver a realidade indiretamente, como em um espelho (Miller, 1998: 130). Nesta medida,

Waterhouse representaria não somente a situação feminina, mas a da realidade do imaginário, pela qual os homens constroem o real em um mundo paralelo e vivem nessa ordem de significados, tomando o mundo pela sua representação.

Ora, o espelho, matriz do simbólico, se coloca não só como imagem da construção imaginária do mundo como também de uma forma de escapar da concretude da existência, de um real medíocre e banal da vida cotidiana. O espelho, ícone de um mundo imaginário, representa um esforço de evasão para um mundo fictivo, em tudo melhor que a banalidade da existência de cada dia. Madame Bovary, de Flaubert, é bem uma demonstração desse escapismo, na qual a heroína se imagina uma personagem inteiramente outra e vive da esperança de que algo aconteça para modificar sua vida. Não é por acaso que, quando se imagina em Paris, se vê cercada de espelhos... (Melchior-Bonnet, 1994: 181).

Não se pode, contudo, pensar a imagem do espelho como uma pura ilusão. Se ele é um espaço onde o indivíduo entra em contato com os seus desejos e fantasmas, o espelho é uma imagem que refuta a separação entre real e imaginário (Melchior-Bonnet, 1994: 181): as pessoas vivem e crêem nas imagens que criam sobre si próprias e sobre o mundo. Logo, essas imagens são reais para a vida de cada um. O mundo, que é visto através do espelho pela Dama de Shalott é, para ela, o mundo real, o verdadeiro. Ela tece e retece as imagens que vê, cumprindo sua sina, sem discutir a veracidade ou propriedade daquilo que vive. O imaginário lhe basta, lhe supre os sentidos, lhe ordena a vida. O real é aquilo que lhe chega através do espelho.

Mas o espelho é ainda uma busca de identidade entre o ser e o seu duplo, onde o *parecer* ocupa o espaço do *ser*. O reflexo é a arte do *parecer*, mundo da representação que se coloca no lugar da realidade. Há um momento, contudo, em que algo ameaça esse equilíbrio: quando um par de enamorados se oferece como imagem à donzela da torre, um elemento de fratura se instala. Diante do casal de apaixonados que passa, ela busca viver também o mesmo sentimento que vê refletido no espelho: "estou cansada de sombras", exclama a Dama de Shalott. Ela está cansada desse mundo que se parece, ela intui que há outro melhor lá fora, ela aspira chegar até a realidade que produz essas sombras. Ela suspira pelo outro lado do espelho. Interrompendo seu trabalho, larga o bordado e lança o olhar no vazio, para além do espelho, da torre, do tear.

A dama sente que é possível haver algo além do reflexo do espelho, e isto lhe é despertado pela visão do casal enamorado. Na seqüência seguinte, é a imagem de Lancelot, o cavaleiro perfeito, que o espelho lhe apresenta, dando à donzela a idéia de que é possível viver além do mundo das sombras ou imagens. Lancelot "brilha no cristal do espelho", como diz o poema de Tennyson, "uma canção nos lábios" e a luz do sol luzindo no seu elmo e armadura (Hobson, 1998: 53).

Aproxima-se o momento da *travessia do espelho*, já enfocado por Lewis Carroll com sua Alice, nessa mesma Inglaterra do século XIX, onde se diz mais sobre o mundo através da arte do que através da história, e cuja representação encontramos no segundo quadro de Waterhouse. No reino das metáforas, rupturas se insinuam, e não se realizam no mundo das coisas verdadeiras, mas expressam desejos e sentimentos que não são mentirosos ou ilusórios.

Mas a Dama de Shalott realiza uma travessia ao inverso de Alice, aquela do País das Maravilhas. Alice, que renasce no *outro lado*, cria para si um mundo imaginário, para além das aparências, com outros significados que ela inventa. Já a Dama de Shalott está pronta para desafiar o sortilégio e atravessar o espelho para chegar até a realidade. Mas não se trata exatamente de sair do maravilhoso para cair no prosaico, pois essa travessia pode representar o caminho para realizar um sonho...

A dama dá um passo de ousadia para enfrentar o real, descer da torre, quebrar a maldição do espelho, abandonar o bordado e o tear, e com eles, a sina da imutabilidade de sua vida. Mas bem sabemos que este é um passo para a vida e para a morte, inclusive da dama. Ela se ergue de onde estava sentada, se volta, ainda com os fios do tear enrolados em torno das pernas, e encara a janela, que dá a ver a cena de Lancelot passando na estrada em direção a Camelot. O espectador está colocado na posição em que estaria a janela, e a dama nos olhos (Hobson, 1998: 53).

Do *mundo que se parece*, a Dama de Shalott se decide a enfrentar *o mundo que é*. Nesse quadro de Waterhouse, o passo à frente é dado. A dama se volta, torna seu olhar para o mundo exterior, diretamente para Camelot, liberta-se da prisão dos reflexos. Seu olhar é inquieto, apreensivo, mas determinado. A rigor, não há conflito, mas determinação. Renascer do outro lado, porém, não é fácil, pelo menos nesse mundo vitoriano onde se pode sonhar muito, mas pouco agir, particularmente no caso das mulheres. Essa é a pintura do momento da passagem, da ação, da travessia, da determinação, da partida ao encontro da realidade. Não por acaso esse momento de rebeldia e de libertação se apresenta em um ambiente interno sombrio, como se a torre mostrasse que um de seus significados pode ser a queda.

Mas as atitudes de liberdade têm seu preço, que se revelarão no terceiro quadro, na verdade o primeiro a ser pintado por Waterhouse, talvez a mais famosa de suas telas. A bela moça, elemento central da cena retratada, aparentemente teve por modelo a mulher do artista (Hobson, 1998: 41).

Nessa cena, vê-se que a dama desceu da torre, que o espelho quebrou-se, que ela tomou seu rumo ao encontro da realidade, mas a maldição se cumpriu. A tragédia se instala, expressa no gesto e no rosto da moça linda que encarna a fatalidade do destino. Seu mundo não era o da realidade lá fora. Este mundo é pesado demais para ela. Não há lugar para aquelas que desafiam a sina traçada.

Expressão de desamparo, a jovem solta a corrente com que o barco se prende à margem do rio e se abandona ao seu destino, que a levará para Camelot (*Myth and romance*, 1998).

A morte pesa sobre a cabeça daquela que devia contentar-se em viver das imagens do espelho, sem erguer os olhos para a janela proibida. O barco tem uma conotação *viking*, pois sua proa se inspira em um *drakkar*. A tapeçaria, estendida em sua borda, não só indica a maldição, como identifica a Dama de Shalott e faz lembrar sua história. Mesmo porque a dama quer ser identificada, ela escreveu seu nome na proa. Mas esse bordado, produto do seu trabalho no cativeiro da torre, no qual ela reproduzia as imagens da vida que lhe chegavam pelo espelho, pode vir a comparecer como uma mortalha que a acompanhará na morte.

Parece que o autor da obra quis afirmar que ela era uma donzela, como atesta seu longo cabelo solto, ruivo, seu colar de pérolas, os lírios em primeiro plano na água e o seu vestido branco, que pode ser pensado também como um traje de morte (Takamiya, 1993: 1.000).

A boca está aberta, levando o leitor a identificar que a donzela canta a *Canção do amor e da morte*. O amor romântico é perigoso, a realidade também o é. A Dama de Shalott deveria ter ficado no mundo das sombras? Como tal, ela permaneceria no cumprimento de sua sina. Mas ousando desafiar a sorte, a ordem fatal lhe dá a sentença: a donzela será punida. A Dama de Shalott é a heroína trágica que não pode suportar o seu destino, mas foi morta pelo mundo da realidade, como outras tantas personagens femininas da literatura no século XIX.

Três quadros, um mesmo tema, inspirados em um poema que se reporta a uma tradição lendária, saída de uma história começada a partir de um mito, que tem apoio em certos dados de um acontecido, há muitos séculos. Tudo reescrito, recontado, reelaborado através dos tempos, mas sempre a dizer verdades, através da ficção, sobre o momento em que essa ficção é engendrada. Em toda essa linha narrativa, a insistente presença das mulheres e, com elas, a emergência das tais *razões* e *sensibilidades* de um outro tempo, aquele da feitura da representação histórica, literária, pictórica. Tudo isso a se oferecer, aos historiadores da cultura, como janelas – ou portas – de acesso às sensibilidades do passado, dadas a ver, de forma metafórica, cifrada talvez, pelos olhos do presente, que insistem em recuperar algumas possíveis verdades, neste *mundo verdadeiro das coisas de mentira*.

## *Referências bibliográficas*

ASHE, Geoffrey. 1992. *Le roi Arthur. Rêve d'un âge d'or*. Paris, Seuil.

BAUNGARTNER, Emmanuèle. 1996. "L' enfant du lac", em SÉGUY,

Mireille (org.). *Lancelot*. Paris, Autrement.

BENEDETTI, Maria Teresa. 1996. "I preraffaelliti". *Art e Dossier*, Firenze, Giunti, n. 5.

BERTHELOT, Anne. 1996. *Arthur et la Table Ronde. La force d' une legende.* Paris, Gallimard.

BRUCKMULLER-GENLOT, Danielle. 1994. *Les pré-rafaelites ( 1848-1884).* Paris, Armand Colin.

DÈS CARS, Laurence. 1999. *Les pré-rafaelites. Un modernisme à l'anglaise.* Paris, Gallimard.

DORÉ, Gustave. 1995. *Doré's illustrations for idylls of the king*. New York, Dover Publications.

*Enciclopédia Mirador Internacional/ Enciclopédia Britânica do Brasil*. 1987. São Paulo/Rio de Janeiro, Mirador.

GINZBURG, Carlo. 1989. "Montrer et citer". *Le Débat*, Paris, Gallimard, sept.-oct., n. 56.

HASKELL, Francis. 1995. *L' historien et les images*. Paris, Gallimard.

HOBSON, Anthony. 1998. *J. W. Waterhouse*. London, Phaidon.

HUCHET, Jean-Charle. "La loi de la Dame et le ravissement du roman", em SEGUY, Mireille (org.). 1996. *Lancelot*. Paris, Autrement.

JARRASÉ, Dominique. 1995. *Les préraphaelites*. Paris, Herscher.

LOWENTHAL, David. 1998. *El pasado es um país extraño*. Barcelona, AKAL.

MASSOBRIO, Giovanna & PORTOGUESI, Paolo. 1988. *L' imaginário architettonico nella pintura*. Roma, Laterza.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. 1994. *Histoire du miroir*. Paris, Imago.

MILLER, Jonathan. 1998. *On reflection*. London, National Gallery Publications.

*Myth and romance. The art of J. W. Waterhouse*. 1998. London, Paidon.

PANOFSKY, Erwin. 1991. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva.

TAKAMIYA, Toshiyuki. 1993. *From the deep waters*. San Francisco, Chronicle Books.

TENNYSON, Alfred Lord. 1961. *Idylls of the king and a selection of poems*. New York, Penguin Books.

_____. 1996. *The Lady of Shalott*. London, Phoenix.

*The king Arthur. The Round Table, the conquest of the Graal*. London, Piktin Pictorials.

VIEIRA, Yara Frateschi. 1992. "Prefácio", em *A morte do rei Artur. Romance do século XIII (Anônimo)*. São Paulo, Martins Fontes.

WOOD, Christopher. 1994. *Les préraphaelites*. S.L. Booking International.

*(Recebido para publicação em julho de 2002)*