

A PROFECIA DE DANTE: BYRON E O MITO DO POETA-PROFETA

Alice Vieira Botelho^{1*}

¹Universidade Federal de Ouro Preto, Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo

O artigo reflete sobre a relação entre a figura do poeta e a figura do profeta na obra do poeta inglês Lord Byron, a partir de duas personagens significativas da poética byroniana: a figura de Dante, que protagoniza *A profecia de Dante* (1821), e o *trimmer-poet* - uma caricatura do vates em *Don Juan* (1819). Postulamos a hipótese de que, muito embora o poeta britânico seja crítico voraz da mitificação do poeta-profeta e ao modelo retórico autoritário e vertical do Velho Testamento, a sua poética possibilita uma aproximação entre a linguagem da poesia e a linguagem das profecias bíblicas num ponto: a tentativa de elaborar uma correspondência entre *palavra e coisa*.

Palavras-chave: Byron; poética; poeta; profeta.

THE PROPHECY OF DANTE: BYRON AND THE POET AS A PROPHET

Abstract

This paper analyzes the connections between the Poet and the Prophet in Lord Byron's Poetics, building an analysis of two characters: Dante, the hero of the poem *The Prophecy of Dante* (1821), and the trimmer-poet represented in *Don Juan* (1819). Our point of departure is the contrast between Dante's prophetic image and the parodic representation of the Poet in *Don Juan*. We propose that, in spite of Byron's criticism of the Poet-Prophet archetype and his refusal of the authoritarian rhetorical model of the Old Testament, Byron's work creates a familiarity between the language of poetry and that of biblical prophecy, at least on a philosophical level: the pursuit for a correspondence between *words and things*.

Keywords: Byron; poetics; poet; prophet.

* Alice Vieira Botelho é mestra em Literatura Brasileira (UFMG, 2018) e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG, 2023). Sua tese de doutorado investiga as ressonâncias do byronismo e do mito de Byron nos contextos culturais do Brasil e da Rússia do século XIX. Seus principais temas de interesse são: Poesia Moderna; Romantismo; Byronismo; Simbolismo. Atualmente, é professora substituta do Departamento de Letras da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Contato: alice.vieirabotelho@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3183-5583>



*The Spirit of the fervent days of Old,
 When words were things that came to pass, and thought
 Flash'd o'er the future, bidding men behold Their children's children's doom already
 brought Forth from the abyss of time which is to be
 The chaos of events, where lie half-wrought Shapes that must undergo mortality;
 [...] What the great Seers of Israel wore within,
 That spirit was on them, and is on me [...]*¹

[Lord Byron. *The Prophecy of Dante. Canto II*]

No fragmento acima, Dante – o herói do poema narrativo *A profecia de Dante* (escrito por Byron em 1819, durante a sua estadia em Ravena, e publicado em 1821) – reivindica ser dotado do mesmo espírito que animava os profetas hebreus e os videntes de Israel. Mas Byron, ao contrário do Dante-herói do poema, era um dos críticos mais vorazes da dimensão visionária da poesia, e ridicularizava vários de seus contemporâneos – como os *Lake Poets* – pelo trono metafísico-transcendental em que colocavam a sua própria imagem de poetas.

Em carta redigida a Thomas Moore de 1818, Byron ironiza as aspirações literárias do poeta Leigh Hunt (1784-1859) e critica o vínculo entre poesia e profecia embutido na origem da palavra *vates*. Byron trata ambos os sentidos da palavra (isto é, “poeta” e “profeta/sacerdote”) como *nonsense*:

Ele (Leigh. H.) é um charlatão sincero, que se deixou persuadir pela crença em suas próprias imposturas, e dispara palavras na mais pura simplicidade do coração, tomando ele mesmo (como o pobre Fitzgerald disse de si no *Morning Post*) por Vates em ambos os *senses*, ou *nonsense*, da palavra² (BYRON: 1830, p. 177).

Sobre isso, há também uma engraçadíssima entrada de Byron em seu diário, datada de 31 de janeiro de 1821. Byron alude à experiência de leitura das correspondências literárias, filosóficas e críticas de Frédéric Melchior, barão de Grimm (1723-1807) e menciona as reflexões de Grimm sobre “como deveria ser um poeta”. Segundo Byron, a julgar pela definição que Grimm dá do *vates irritabilis*, ele próprio seria um poeta “por excelência”, em virtude das instabilidades do seu humor e espírito. Não obstante, Byron ridiculariza o propósito de Grimm, uma vez que tem dúvidas tanto sobre o real valor de um poeta quanto sobre se um poeta é realmente capaz de fazer alguma coisa de relevante para o mundo:

Andei lendo a Correspondência de Grimm. Ele repete frequentemente ao falar de um poeta ou de um homem de gênio em qualquer departamento, mesmo em matéria de música (Gretry, por exemplo), que ele deve ter ‘une âme qui se tourmente, un esprit violent’. O tanto de verdade que há nisso eu não sei; mas se for verdade, eu devo ser um poeta ‘per eccellenza’; porque eu sempre tive ‘une âme’ que atormentava não apenas ela mesma mas todo mundo que com ela travasse contato; e um ‘esprit violent’, que quase me deixou sem ‘esprit’ algum. Quanto a definir como um poeta *déveria* ser, isso não vale a pena; afinal, o que é que *eles* valem? O que é que *eles* fizeram?³ (BYRON: 1830, p. 423).

Um dos testemunhos mais preciosos a respeito da repulsa que Byron tinha à mitificação do poeta-profeta data de 1821 – precisamente o ano em que *A profecia de Dante* foi publicada. Em um dos relatos de conversa com Byron em jantares registrados em *The Life of Percy Bysshe Shelley* (1913), Thomas Medwin – amigo de Byron e primo de Shelley – enfatiza a diferença de opiniões entre Shelley e Byron quanto a Dante e à *Divina Comédia*. Segundo Byron:

A *Divina Comédia* é um tratado científico de um estudante de teologia, ora tratando de anjos, ora de demônios, que são os personagens mais interessantes do Drama; o que mostra que ele [Dante] tinha o Inferno em melhor conta do que o Céu; de fato, o Inferno é a única parte da trilogia que se lê. É verdade que ela deve ter agradado aos contemporâneos dele, e ter sido cantada nas ruas, como o foram os poemas de Homero; mas, no dia de hoje, ou a natureza humana mudou muito, ou o poema é tão obscuro, cansativo, e insuportável, que ninguém consegue lê-lo por meia hora sem bocejar ou dormir sobre ele [...]

Quem tem paciência para ler catorze mil versos feitos de orações, diálogos e perguntas sem ficar rapidamente preso em pântanos e areias movediças, e perder seu caminho em labirintos inextricáveis dos seus tantos círculos? E, desses catorze mil versos mais de dois terços são, por confissão de Fregoni, Algarotti e Bettinello, imperfeitas e ruins; e, mesmo assim, os italianos carregam o seu pedantismo e orgulho nacional a tal patamar que elevam Dante ao paradigma da perfeição, consideram Dante como se feito para todos os tempos; e pensam, como Leigh Hunt e os Cockneys quanto a Shakespeare, que a língua estacou no deus de sua idolatria, e querem a ele regressar. [...] (BYRON apud MEDWIN, 1913, p. 376-377).⁴

Não parece contraditório que a crítica cínica a Dante date, precisamente, do ano em que Byron publica um poema cujo herói e narrador é Dante? Herói esse que, no poema, é precisamente elevado ao paradigma da perfeição, como se fosse feito para todos os tempos, e que compara a sua natureza visionária à dos antigos profetas hebreus?

Há ainda uma outra analogia entre o trabalho do artista e a vocação do profeta hebreu na parte final de *A profecia de Dante*, no canto IV. Ela aparece num momento em que Dante reflete sobre o futuro da arte, ou, mais precisamente, sobre o futuro da arte na Itália. A visão de Dante versa sobre uma futura restauração messiânica da obra de arte e dos monumentos artísticos:

Within the ages which before me pass
Art shall resume and equal even the Sway
She held in Hellas' unforgotten day.
Ye shall be taught by Ruin to revive
The Grecian forms at least from their decay [...]
And the bold Architect unto whose care
The daring charge to raise it shall be given,
Whom all Arts shall acknowledge as their lord,
Whether into the marble chaos driven
His chisel bid the Hebrew, at whose word Israel left
Egypt, stop the waves in stone,

Or hues of Hell be by his pencil pour'd
Over the damnd before the Judgment-throne,
Such as I saw them, such as all shall see [...]

Essa restauração será promovida, segundo a visão profética de Dante, pela chegada de um “Arquiteto audaz” que todas as artes reconhecerão como “o seu senhor”. Trata-se de uma espécie de escultor, muito embora a imagem de *cinzela*r o caos do mármore também possa aludir ao gesto de criação poética. De acordo com a profecia de Dante, o cinzel que será utilizado por esse artista para modelar as formas do seu mármore foi ofertado pelo “Hebreu, a cuja palavra/ Israel deixou o Egito”. É como se, por um ritual de continuidade profética, esse Arquiteto audaz, responsável por restaurar o estatuto da Arte na Itália, herdasse o cajado de Moisés, que se torna sua ferramenta de trabalho artístico.

Na narrativa bíblica, o cajado é um instrumento pelo qual Deus viabiliza a Moisés realizar milagres, a fim de convencer Faraó e o povo de Israel de que ele é genuinamente um profeta e de que fala em nome do Senhor Deus – assim, Faraó deve atender a Moisés quando ele lhe pede que deixe os israelitas partirem para o deserto. Numa dessas tentativas de persuasão, Moisés lança o seu cajado diante de Faraó e o objeto magicamente converte-se em serpente. Mas o cajado mágico com que Deus presenteia os profetas que falam em seu nome tem uma função moralizante e um decorrente sentido destrutivo. No livro do *Êxodo*, ele se notabiliza menos pelo que faz aparecer do que por aquilo que destrói. É munido do cajado que Aarão – irmão de Moisés – converte em sangue as águas de um rio do Egito, onde os peixes passam a jazer mortos e de onde se exala um odor malcheiroso. O cajado é um instrumento mágico capaz de, com um só toque, fazer descer sobre o povo do Egito pragas aterradoras, infestar as casas de rãs, matar o povo de sede, criar um enxame nauseabundo de moscas, difundir a peste e a úlcera entre bichos e homens. Tal poder de aniquilamento nasce da sua função moralizante. O próprio Deus, pelos lábios de Moisés, dá disso o melhor testemunho. Quando decide pela sétima praga, diz o Senhor a Moisés (*Êxodo*: 9, 13-16):

Levanta-te pela manhã cedo, apresenta-te a Faraó e dize-lhe: Assim diz o Senhor, o Deus dos hebreus: Deixa ir o meu povo, para que me sirva.

Pois desta vez enviarei todas as minhas pragas sobre o teu coração, e sobre os teus oficiais, e sobre o teu povo, para que saibas que não há quem me seja semelhante em toda a terra.

Pois já eu poderia ter estendido a mão para te ferir a ti e o teu povo com pestilência, e terias sido cortado da terra; mas, deveras, para isso te hei mantido, a fim de mostrar-te o meu poder, e para que seja o meu nome anunciado em toda a terra.⁵

A finalidade de demonstração exemplar – isto é, de lançar pragas para que Faraó seja convencido – é apenas aparente, uma vez que a situação toda é estruturada de maneira muito tirânica e arbitrária: Deus quer dar a Faraó provas de que ele é o Senhor e de que não há outro como ele, mas esse mesmo Deus “endurece o coração de Faraó” para que ele não creia, e, portanto, as pragas sobre o Egito continuem,

num crescendo de desgraças. À proliferação de pragas esse Deus dá o nome de “multiplicação dos seus prodígios pela terra do Egito”. Tudo isso é comunicado ao povo de Israel, aos egípcios e a Faraó por Moisés – o profeta mediador entre Deus e o povo. A mensagem que Moisés transmite a Faraó é a de que Deus poderia ter aniquilado a todos os egípcios da maneira mais truculenta possível, mas ele adia a ferida fatal porque quer que seu nome seja “anunciado em toda a terra”.

O cajado de Moisés, portanto, é um instrumento autoritário de destruição. É estranho que Byron tenha escolhido esse objeto como um cinzel a ser herdado pelo poeta-profeta Dante. O absurdo de um tal discurso remete-nos à análise que Auerbach (1946), no primeiro capítulo de *Mímesis*, faz sobre o caráter das narrativas bíblicas do Velho Testamento. Como no estranho sacrifício de Isaac, em que Deus, sem nenhuma explicação, resolve provar Abraão – um de seus melhores servos – também aqui Deus resolve punir o povo do Egito, garantindo, Ele próprio, que não haja meios de interrupção dos castigos porque toda vez que Faraó se persuade de que pecou e se arrepende, Deus endurece seu coração para que ele peque novamente e uma punição ainda mais terrível nasça dos bordões de Moisés e Aarão.

A respeito do Antigo Testamento – dos narradores aos profetas, como Moisés – poderíamos afirmar, tomando como referência as reflexões de Auerbach (1971), que o texto bíblico não pretende elaborar uma ficção acerca da realidade, mas visa à representação de uma. Moisés é o profeta de uma verdade histórica, e essa verdade exige a nossa fé no relato, uma vez que ela tenta ser um modelo explicativo universal. O filólogo, ao comparar a “cultura sensorial, linguística e sintática” do estilo das epopeias de Homero com o estilo aparentemente pobre e árido da narrativa bíblica, tomando como ponto de partida a história de Abraão e Isaac, observa que, na Bíblia, “a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica”. Nesse sentido, o narrador bíblico “tinha de acreditar na verdade objetiva da oferenda a Abraão”, de onde deriva a tirania de seu relato: para Auerbach, o “mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – ela pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” (Auerbach, 1971, p. 11). No *Êxodo*, Moisés recebe os mandamentos de Deus no Monte Sinai, e Deus os grava numa pedra com o seu próprio dedo. O dedo de Deus na pedra é a Verdade histórica, e deve gravar-se na pedra porque é imutável. Esse modo de produzir um discurso que visa a impor-se como uma “História Absoluta” ou como uma verdade histórica não se ajusta à maneira pela qual Byron concebe a criação poética.

Demonstro esse ponto aludindo a uma outra personagem de Byron que funciona como uma antípoda paródica do poeta-profeta Dante. Refiro-me à figura mentirosa e oportunista do *trimmer-poet* ou, nas palavras do próprio narrador de *Don Juan*, do “poeta vira-casaca”. Em 29 de outubro de 1819, em carta a John Murray, Byron menciona ter 600 versos prontos de *A profecia de Dante*, e, ao mesmo tempo, centenas de estrofes do canto III de *Don Juan*. É exatamente nesse terceiro canto de *Don Juan*, coincidentemente escrito quando da composição de *A profecia de Dante*, que vamos encontrar essa personagem. Juan e Haidée encontram esse poeta junto a outras figuras idiossincráticas que fazem parte do séquito de “entretenimento” do sultão – “anões”, “dançarinhas” e “eunucos negros”:

And now they were diverted by their Suite,
 Dwarfs, dancing girls, black eunuchs, and a poet,
 Which made their new Establishment complete,
 The last was of great fame, and liked to show it;
 His verses rarely wanted due feet –
 And for his theme – he seldom song below it,
 He being paid to satirize or flatter,
 As the Psalm says, ‘inditing a good matter’. (BYRON: 2020, p. 1643)⁶.

A palavra *trimmer*, em língua inglesa, designa um aparelho utilizado para aparar partes desarrumadas de alguma coisa – uma espécie de corta-grama ou uma máquina de fazer cabelo e barba. Trata-se, em suma, de um objeto “aparador” ou de poda. Na linguagem coloquial, a expressão pode designar uma pessoa que adapta facilmente as suas visões políticas movida apenas pelo interesse pessoal. É esse, exatamente, o caso da personagem que Byron introduz no terceiro canto de *Don Juan*, que é também chamado pelo narrador de *turncoat*, isto é, poeta “vira-casaca”.

Curiosamente, esse poeta se parece exatamente com o tipo venal de artista que, em *A profecia de Dante*, Dante abomina. “Quão servil é a tarefa de apenas agradar!”, diz-nos Dante no terceiro canto da profecia, lastimando o destino do bardo que se aproxima do trono – isto é, da figura do soberano/do monarca. Uma tal proximidade com uma figura de autoridade é impensável para Dante, porque isso significaria uma traição às inclinações do gênio e ao seu destino de *vate*. Mas o *sad trimmer* que Byron introduz no terceiro canto de *Don Juan* pouco se importa com a escolha de seus temas – ele pode satirizar ou lisonjear, tudo depende da oferta.

Na estrofe seguinte, o narrador de *Don Juan* menciona como o poeta se tornou uma espécie de antijacobino conservador porque essa lhe pareceu a única maneira de conseguir alguma notoriedade:

[...] An Eastern Antijacobin at last
 He turned, preferring pudding to no praise –
 For some few years his lot had been o'ercast
 By his seeming independent in his lays
 But now he sung the Sultan and the Pacha –
 With truth like Southey and with verse like Crashaw. (Ibidem., p. 1643-1644).

Pela fama, ele troca a antiga independência das suas posturas pelo verso encomiástico de louvor ao sultão. Quando o narrador o compara a Southey, sabemos que a palavra *verdade* cumpre função sarcástica, o que Byron diz, é, efetivamente: canta *sem verdade alguma*, é um genuíno mentiroso. Lembremo-nos de que Robert Southey (1774- 1843) pertence ao grupo dos *Lake Poets*, que Byron tanto desprezava, e de que Southey é o destinatário de *Don Juan*, na dedicatória irônica que Byron lhe presta no início do poema. Na dedicatória, Byron critica o título de “Poeta laureado” recebido por Southey, que se torna uma espécie de poeta-funcionário e pensionista da Coroa britânica. Byron ironiza que Southey tenha trocado os pensamentos libertários da sua juventude pela aspiração por dinheiro e títulos. Mas talvez o que há de mais curioso na dedicatória seja o fato de que,

muito embora seja apresentado como uma espécie de arqui-inimigo venal, a ser desprezado, o laureado Southey é reconhecido como um legítimo representante da classe dos poetas como um todo:

Bob Southey! You're a poet, poet laureate,
And representative of all the race.
Although 'tis true that you turned out a Tory at
Last, yours has lately been a common case.
And now my epic renegade, what are ye at
With all the lakers, in and out of place? (Ibidem., p. 1425)

Byron parece arquitetar um paradoxo: Southey é, simultaneamente, uma figura desprezada e um modelo de poeta. Isso se deve exatamente ao fato de que Byron não desposa o ideal do vate poeta-profeta, e não idealiza a figura do poeta. A sua repulsa por Southey é também uma autorrepulsa. De onde se comprehende que, adiante, voltando ao nosso *trimmer poet* do terceiro canto de *Don Juan*, muito embora ele seja apresentado como um Southey do Oriente, esse poeta vira-casaca também tem vários traços em comum com o próprio Byron. Ele repudia a invariabilidade, a fixidez, e a sua Estrela Polar é *variável*: “He was a Man who had seen many changes,/ And always changed as true as any Needle, His Polar Star being One which rather ranges [...]” (BYRON: 2020, p.1624). Assim como Byron – e muitos dos heróis byronianos, ele é um peregrino e um viajante, que trava contato com as mais diferentes nações e culturas, mas com uma inclinação pessoal para o Oriente: “He had travelled 'mongst the Arabs, Turks, and Franks,/ And knew the Self-loves of the different nations” (Ibidem., p. 1645). Mas um dos maiores pontos de afinidade desse poeta com Byron é a maleabilidade do seu discurso poético, capaz de transformar-se radicalmente a fim de emular os mais diversos registros estilísticos, segundo os interesses nacionais do lugar que ele visita:

In France, for instance, he would write a Chanson;
In England, a Six-Canto Quarto tale;
In Spain, he'd make a ballad or romance on
The last war – much the same in Portugal;
In Germany, the Pegasus he'd prance on
Would be old Goethé's (see what says de Stael)
In Italy, he'd ape the “Trecentisti” [...]

Aqui, as semelhanças são inequívocas: na Itália, o *trimmer-poet* “imita o Trecentista”, tal como faz o próprio Byron que, em 1819, está em Ravenna, e começa a escrever um poema de homenagem a Dante em *terza rima*, muito embora a escolha métrica de Dante seja bastante imprópria para a língua inglesa. Por fim, atendendo à flexibilidade estilística que lhe é característica, o *trimmer-poet* tem uma súbita transformação na sua consciência antijacobina conservadora e entoa uma canção heroica de homenagem à luta pela independência das Ilhas da Gregas. Sabemos do envolvimento de Byron com a guerra pela independência da Grécia, mas há ainda mais uma coincidência: surpreendentemente, o novo timbre do poeta-

oportunista, que, sem nenhuma explicação volta a ter as aspirações libertárias da juventude, muito se parece com o tom de alguns excertos líricos de *Childe Harold*. Portanto, quando o narrador se refere ao “grego moderno” poetando, a máscara pode servir tanto para Byron quanto para o *trimmer-poet*: “Thus sung, or would, or could, or should have sung, /The modern Greek, in tolerable verse/ If not like Orpheus quite when Greece was Young” (BYRON: 2020, p. 1651).

Logo após a canção entoada pelo *trimmer-poet* sobre as ilhas da Grécia, o narrador nos dá um veredicto sobre os poetas em geral. O último verso é uma alusão ao soneto 111 de Shakespeare, reapropriado, como de praxe em *Don Juan*, para fins irônicos esquivos à formulação original. Byron desloca a imagem shakespeariana do “tintureiro” para descrever a natureza mendaz do poeta, que é capaz de se munir de todas as cores para produzir no leitor sentimentos e impressões que não têm nenhum substrato na vida interior do artista:

[...] His stain display'd some feeling – right or wrong;
And feeling, in a poet, is the source
Of others' feeling; but they are such liars,
And take all colours – like the hands of dyers. (Ibidem., p. 1651)

Colocado nesses termos, o trabalho do poeta é a exata antítese da missão do profeta hebreu. Ele deve se servir de todos os matizes que conseguir para persuadir os outros dos seus sentimentos inventados. É contra esse tipo de “profeta louco” que, no Velho Testamento, Deus adverte Ezequiel, contra aqueles homens que difundem “falsidade” e “visões mentirosas”, como se tais visionarismos tivessem procedência divina, quando, em verdade, emanam apenas de suas próprias imaginações, capacidades inventivas ou desejos perniciosos de enganar para obter proveito. Contra essa estirpe de falsos profetas Deus erguerá a sua mão [Ezequiel: 13, 3-11]:

Assim diz o Senhor Deus: Ai dos profetas loucos, que seguem o seu próprio espírito sem nada ter visto! Os teus profetas, ó Israel, são como raposas entre as ruínas. [...] Portanto, assim diz o Senhor Deus: Como falais falsidade e tendes visões mentirosas, por isso, eu sou contra vós outros, diz o Senhor Deus. Minha mão será contra os profetas que têm visões falsas e que adivinham mentiras; não estarão no conselho do meu povo, não serão inscritos nos registros da casa de Israel, nem entrarão na terra de Israel. Sabereis que eu sou o Senhor Deus. Visto que andam enganando, sim, enganando o meu povo, dizendo: Paz, quando não há paz, e quando se edifica uma parede, e os profetas a caiam, dize aos que a caiam que ela ruirá. Haverá chuva de inundar. Vós, ó pedras de saraivada, caireis, e tu, vento tempestuoso, irromperás.

Quando menciona a capacidade desse poeta-oportunista de despertar sentimentos nos outros, ainda que do ponto de vista da vida interior esses sentimentos possam não ter sido verdadeiramente experimentados, Byron define a mentira como um princípio estruturante da criação poética. Como alguém que

não aspira à demonstração da Verdade e nem a um modelo explicativo da História universal, o poeta de Byron não está exatamente preocupado com a verificação do estatuto de real das suas palavras sobre o mundo empírico. Em outras palavras, se fosse um profeta, ele não estaria preocupado com que o povo contemplasse a realização de seus prognósticos. Mesmo na *Profecia de Dante*, a comprovação das previsões e visões proféticas têm pouca relevância. Com uma autossuficiência aliva, Dante diz que, se ninguém escutá-lo, pouco importa, ele se contenta com o infinito refúgio que lhe oferece a sua própria interioridade:

And if, Cassandra-like, amidst the din
Of conflict none will hear, or hearing heed
This voice from out the Wilderness, the sin
Be theirs, and my feelings be my meed,
The only guerdon I have ever known. (BYRON: 2020, p. 2325).

Tendo visto até aqui indícios não apenas da descrença de Byron quanto à natureza visionária da poesia e ao mito do poeta-profeta, como também do contraste entre o modelo retórico byroniano e o modelo retórico autoritário do discurso profético bíblico, cabe perguntar: como ler a afirmação de Dante? O que Byron nos diz quando constrói a persona de um poeta que afirma portar interiormente o mesmo espírito dos videntes de Israel? (“What the great Seers of Israel wore within,/ That spirit was on them, and is on me”). Há alguma maneira de associar o discurso poético de Byron à instância da profecia, particularmente ao discurso dos profetas hebreus das narrativas bíblicas?

Há um ponto de convergência entre o poeta-profeta e o *trimmer-poet*. Essa afinidade é sugerida precisamente no segundo verso da estrofe que nos serve de epígrafe. Quando reivindica para si a herança espiritual dos videntes de Israel, Dante alude a um tempo em que “as palavras eram coisas” (“When words were things that came to past, and thought/ Flash'd o'er the future [...]”). Encontramos, curiosamente, ecos de uma ideia similar na passagem de *Don Juan* que analisamos acima. Na estrofe LXXXVIII, do mesmo terceiro canto, diz-nos o narrador (grifo meu):

*But words are things, and a small drop of ink,
Falling like dew, upon a thought, produces
That which makes thousands, perhaps millions, think;
'Tis strange, the shortest letter which man uses
Instead of speech, may form from a lasting link
Of ages; to what straits old Time reduces
Frail man, when paper – even a rag like this,
Survives himself, his tomb, and all that's his!*

Que ponto de convergência é esse? Trata-se da formulação de que as *palavras* são, efetivamente, *coisas*. No Velho Testamento, isso ocorria pela correspondência imediata entre fato e discurso. No livro do Êxodo (4.1-7), quando Moisés diz ao Senhor que teme que não acreditem em suas visões e não o reconheçam como

profeta, Deus lhe dá mostras da eficácia da palavra divina. Ordena a Moisés que lance um cajado à terra, para que, instantânea e magicamente, o cajado se converta em cobra. Também ordena a Moisés que ponha a mão no seio, para que sua mão mude imediatamente de cor. Os enunciados proferidos por Deus têm efeito mágico e imediato sobre o real. Os “dias antigos quando as palavras eram coisas”, portanto, são os dias do Velho Testamento. Os tempos em que o cajado de Moisés – símbolo do Verbo e da Vontade de Deus – era capaz de produzir mutações radicais no mundo visível a um só toque, gesto ou palavra.

Sabemos da indissolubilidade do laço entre palavra e coisa na narrativa bíblica quando, no livro de Gênesis, o narrador nos comunica que “no princípio era o Verbo”. Isso porque o que Deus diz surte imediato efeito no mundo – basta que ele ordene ‘Fiat Lux!’ para que a treva se dissipe sobre a Terra. Quando, no Monte Sinai, Deus profere a Lei a Moisés, o seu dedo grafa os mandamentos na pedra. A pedra não é, aqui, apenas símbolo, não apenas nomeia arbitrariamente para representar. Ela diz o que é. *Ego sum qui sum* – assim se apresenta Deus a Moisés no Monte Sinai, atestando a intransitividade do seu ser e linguagem. A linguagem desse Deus não é *como* a pedra, ela não é símilde de nada, ela é, por vezes, a própria pedra. Por isso, basta que ele enuncie “chuva de pedra” pelos lábios do profeta Moisés para que uma saraivada como nunca antes vista castigue as terras do Egito. Trata-se de tempo mítico anterior à separação entre palavra e coisa, que desconhece a arbitrariedade do signo linguístico.

Byron, na sua poesia, reivindica continuamente essa indissolubilidade entre “palavra e coisa”, mas não exatamente da maneira em que essa mistura era compreendida segundo o Velho Testamento. Podemos encontrar na poesia de Byron uma defesa daquilo que, muito acertadamente, já foi descrito como “eficácia profética” da linguagem – em especial da linguagem poética (Marshall, 1985, p. 801). A expressão é cunhada por Linda Marshall (1985) em artigo que reflete sobre a maneira pela qual Byron pensa o lugar da palavra no campo da representação, como o poeta britânico entende o vínculo entre o signo e seu referente no mundo. Sem ousar afirmar que haja uma influência direta do filólogo Horne Tooke e do tratado etimológico *The Diversions of Purley* sobre a poética de Byron, a autora identifica a poesia de Byron como um desdobramento das consequências da filosofia da linguagem proposta por Tooke. Trata-se de uma filosofia que concebe a linguagem não tanto como um meio de expressar um pensamento, mas sendo, ela mesma, um modo de pensar, ou um sistema sem o qual o pensamento seria impossível, e de uma equivalência entre as operações da mente e as operações da linguagem. De que maneira poderíamos relacionar uma tal premissa à poética byroniana? Justamente nos recordando do fato de que Byron, ao contrário da grande maioria de seus contemporâneos românticos, reivindicava continuamente a dimensão verbal da consciência – particularmente da consciência poética.

A defesa da dimensão verbal da consciência torna o modo de Byron conceber a linguagem poética uma espécie de antípoda ao modelo poético de Wordsworth. Esse modelo concebe a linguagem como o desdobramento de um genuíno sentimento que habita a interioridade do sujeito. No prefácio às *Lyrical Ballads*

(1798), Wordsworth defende que os primeiros poetas de todas as nações escreveram a partir da paixão que nutriam, excitados por “eventos reais”, e escreveram “naturalmente como homens”. A sua linguagem era audaz e figurativa porque era um desdobramento dessas mesmas paixões poderosas. A consequência de uma tal crença nessa escrita “natural” é a de que o processo de criação poética acontece de maneira quase automática: a poesia é, para Wordsworth, tão mais bem acabada quanto menos o poeta interfira naquilo que as paixões que ele sente naturalmente sugerem. Segundo esse modelo de criação poética, o poeta perceberá que não será necessário modificar ou elevar o que já está na natureza (os sentimentos), e que nenhuma palavra que ele queira acrescentar a partir de sua fantasia ou imaginação pode se comparar àquelas que são uma emanação da realidade e da verdade, a uma resposta verbal intuitiva do seu sentimento poético⁷.

Em outras palavras, o ardil e a retórica em matéria de composição poética são, para Wordsworth, uma espécie de traição. Ele despreza os poetas que são consumidos pelos males da dicção poética: poetas que simulam a linguagem de um sentimento que, em verdade, não cultivam interiormente, ou que dialogam com pensamentos e sentimentos com os quais não têm uma conexão natural. O leitor logo perceberá que, nesse modelo, não há lugar para o *trimmer-poet*. As palavras são ditadas mais imediatamente pelos seus sentimentos e não pelo efeito poético. Mas é precisamente do efeito poético da linguagem de que o *trimmer-poet* e Byron se ocupam. Na estrofe mencionada de *Don Juan*, é esse efeito que sobrevive, tanto à fragilidade humana (*frail man*) quanto à própria precariedade do material em que a poesia se inscreve (o papel é nomeado como *rag*, isto é, “trapo”, “farrapo”). Byron desconfia da matéria humana e da natureza do papel, mas não desconfia da materialidade viva da palavra poética e da sua eficácia. Pouco importa se é mentira, o que importa é que o sentimento e a ideia produzidos pelo discurso sobrevivem ao túmulo do próprio homem que criativamente lhes fabrica.

O ponto fulcral da teoria poética de Wordsworth, e que mais o aparta de Byron, reside no fato de que, para ele, a linguagem poética está intimamente relacionada ao estado mental que lhe dá origem, mas não há uma relação de *necessidade* e *implicação* entre esse estado mental e a linguagem daí derivada (Land, 1973, p. 162). Isso significa que, em si próprio, o sentimento poético não implica ou constitui linguagem e pode, portanto, existir independentemente de sua formulação linguística. Isso explica o fato de que, segundo o modelo de Wordsworth, o poeta mais fecundo e sublime é representado pelo arquétipo do poeta-mudo ou do poeta-silencioso. No *Prelúdio* (1850), Wordsworth alude a esses “homens dóceis” e “tímidos”, para quem as palavras são um agente de segunda ordem, e que são os homens mais elevados porque feitos para a contemplação pura:

[...] Others, too,
There are among the walks of homely life
Still higher, men for contemplation framed,
Shy, and unpractised in the strife of phrase;
Meek men, whose very souls perhaps would sink
Beneath them, summoned to such intercourse:

Theirs is the language of heavens, the power,
 The thought, the image, and the silent joy:
 Words are but under-agents in their souls [...]

A linguagem celestial é atribuída por Wordsworth aos homens que não podem falar. O que Byron propõe é, precisamente, o contrário. Para Byron, que poderíamos chamar de “Poeta Tagarela”, um tal modelo de poesia silenciosa latente na interioridade, que não verbaliza, não tem a sua razão de ser, pois, para ele, não há sentimento ou pensamento anterior à linguagem poética. Wordsworth acredita, por assim dizer, na anterioridade de um “sentimento poético”, aquém da poesia, um sentimento poético que tem existência prévia fora da linguagem. Segundo esse modelo, há um prolífico e enorme mundo de sentimentos na interioridade da alma do poeta-silencioso, mas essa interioridade não precisa ser dita, ela é, por assim dizer, até mais pura se não dita, pois a sua transformação em linguagem implica, sempre, em algum nível, num desvio da sinceridade do sentimento, numa deformação dos sublimes ideais que lhe originaram. Byron não cai numa tal armadilha por não acreditar na origem sublime de um sentimento poético que antecederia a linguagem ela mesma, em sua materialidade.

Não se trata, em Byron, de uma nostalgia do tempo em que as palavras eram efetivamente coisas, a partir de uma compreensão mágico-profética do cosmos. A dimensão sagrada do Verbo, cuja origem é divina, Byron sabe estar irremediavelmente perdida. Ele não tenta recuperar o estatuto de verdade que a palavra tinha nas profecias hebreias, porque está convencido de que a poesia, ao contrário da profecia religiosa – que aspira a ser uma verdade histórica absoluta – deve se afastar da verdade, e de que, para o poeta, a sinceridade é apenas uma convenção. Não se trata, em suma, do resgate impossível de uma linguagem mágica antiga que se perdeu há muito tempo, mas da defesa da sua eficácia, transplantada para a linguagem poética. Byron nos dá um dos testemunhos mais bem acabados desse seu modo de conceber a eficácia profética da poesia em uma estrofe da parte final de *Don Juan*. No canto XIV, stanza 8, o narrador faz uma reflexão metapoética sobre o modo byroniano de dizer:

You know, or don't know, that great Bacon saith,
 "Fling up a straw, 't will show the way the wind blows;"
 And such a straw, borne on by human breath,
 Is poesy, according as the mind glows;
 A paper kite which flies 'twixt life and death,
 A shadow which the onward soul behind throws:
 And mine's a bubble, not blown up for praise,
 But just to play with, as an infant plays.

Byron nos dá aqui provavelmente o testemunho mais sincero que já disse a respeito de si próprio enquanto poeta: faz a defesa de uma poesia que, sob o sopro da mente, flutua sem peso e gravidade. Essa poesia tem, de fato, um poder de transmissão que não é facultado a outros modos de comunicação: a sua forma pode ser a de um brinquedo infantil de fácil destruição (uma pipa de papel), mas

esse mesmo brinquedo voa transitando entre “vida e morte”. Algo dela se preserva, uma espécie de sombra que a alma de seu autor, do futuro, atira para trás. Mas Byron diz que a “sua” (*mine*) é “uma bolha”. O pronome possessivo aqui é de determinação imprecisa de antecedente. Poderia referir-se – indistintamente – à palha do segundo verso, do suposto dito de Bacon (*straw*), à sombra atirada para trás (*shadow*), à alma que atira a sombra (*soul*), à poesia (*poesy*). Essa indeterminação do termo antecedente a que o possessivo se refere parece criar uma total equivalência entre os elementos descritos, entre a tão material “palha” e as abstratas “sombra” e “alma” que, por sua vez, equivalem à poesia. O lugar da poesia é o mesmo que o de uma “palha” ou de uma “sombra”. É claro que, se pensarmos no caráter metalinguístico da estrofe, a leitura mais plausível é a de que o pronome *mine* se refira à poesia, mas essa possibilidade de intercâmbio com os outros antecedentes destaca como a poesia, para Byron, está intimamente relacionada a um jogo discursivo.

A imagem da bolha é potente porque dificilmente podemos imaginá-la sem conceber a iminência de sua explosão. Se a sombra (ou a alma, ou a poesia) de Byron são como uma bolha, ele não almeja a sua durabilidade infinita, ela está necessariamente sujeita a extinguir-se. Os versos finais implicam um trocadilho: *blow up* tanto pode sugerir “explodir” quanto remeter a “inflar”. Jogando com os dois significados, Byron diz que a sua sombra é como uma bolha, que não é estourada pelo culto (ou seja, não incha excessivamente no louvor exagerado, até ser consumida), mas pela brincadeira, pelo jogo. Trata-se de uma bolha que explode quando se brinca com ela, como as crianças fazem com as bolhas de sabão. Em outras palavras, Byron defende aqui o efeito lúdico que a linguagem poética pode suscitar, da preservação que se transmite não tanto pela mitificação do artista criador e pela transformação da poesia em objeto de culto metafísico, mas pelo poder que a poesia tem de nos colocar em suspenso, seduzidos pelo seu jogo sonoro, semântico, sintático.

Num jogo de *enjambement* ambíguo, o signo “poesia” vai assumindo uma série de formas mutantes: uma palha, uma bolha, uma sombra, seguindo o curso de uma pequena gota de tinta se imprimindo como mancha gráfica. Trata-se de uma operação mágica de conversão de uma coisa em outra, e, nesse sentido, o movimento do poeta se parece com o do cajado de Moisés que, ao tocar o chão, converte-se magicamente numa serpente. Muda-se, porém, a direção do movimento. No Monte Sinai, a rigidez da pedra. Em Byron, água corrente. Em ambos os casos, uma operação mágica, mas de sentidos opostos: em Moisés, de aniquilamento e destruição; em Byron, a de um Arquiteto tão audaz quanto inconstante, que faz do discurso matéria maleável e versátil.

Notas

1. The Poetical Works of Lord Byron. London: Oxford University Press, 1950.
2. Tradução nossa. No original: He (Leigh H.) is an honest charlatan, who has persuaded himself into a belief of his own impostures, and talks Punch in pure simplicity of heart, taking himself (as poor Fitzgerald said of himself in the Morning Post) for Vates in both senses, or nonsenses, of the word.

3. Tradução nossa. No original: I have been reading Grimm's Correspondence. He repeats frequently, in speaking of a poet, or of a man of genius in any department, even in music (Gretry, for instance), that he must have 'une ame qui se tourmente, un esprit violent.' How far this may be true, I know not; but if it were, I should be a poet 'per eccellenza;' for I have always had 'une ame,' which not only tormented itself but everybody else in contact with it; and an 'esprit violent,' which has almost left me without any 'esprit' at all. As to defining what a poet should be, it is not worth while, for what are they worth? what have they done?
4. Tradução nossa. No original: The Divine Comedy," said he, "is a scientific treatise of some theological student, one moment treating of angels, and the next of demons, far the most interesting personages in his Drama; shewing that he had a better conception of Hell than Heaven; in fact, the Inferno is the only one of the trilogy that is read. It is true," he added, "it might have pleased his contemporaries, and been sung about the streets, as were the poems of Homer; but at the present day, either human nature is very much changed, or the poem is so obscure, tiresome, and insupportable, that no one can read it for half-an-hour together without yawning, and going to sleep over it [...] Who can read with patience, fourteen thousand lines, made up of prayers, dialogues, and questions, without sticking fast in the bogs and quicksands, and losing his way in the thousand turns and windings of the inextricable labyrinths of his three-times-nine circles? and of these fourteen Thousand lines, more than two-thirds are, by the confession of Fregoni, Algarotti, and Bettinello, defective and bad; and yet, despite of this, the Italians carry their pedantry and national pride to such a length, as to set up Dante as the standard of perfection, to consider Dante as made for all time; and think, as Leigh Hunt and the Cockneys do of Shakespeare, that the language came to a stand-still with the god of their idolatry, and want to go back to him."
5. Cf. A Bíblia Sagrada. O Antigo e Novo Testamento. 2a edição revista e atualizada. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
6. Cf. The Essential Works of Lord Byron, publicado pela Musaicum Books em 2020. O livro inclui obras fundamentais do poeta, como Childe Harold's Pilgrimage e Don Juan.
7. Para uma reflexão aprofundada sobre a filosofia da linguagem elaborada na poética de Wordsworth, cf.: Marshall, L. E. (1985). "Words Are Things": Byron and the Prophetic Efficacy of Language. In: Studies in English Literature, vol. 5, n.4, p.801-822.

Referências

- A Bíblia Sagrada. O Antigo e Novo Testamento. 2a edição revista e atualizada. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva: 2021.
- BYRON, George Gordon. *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life*. Organizado por Thomas Moore. London: John Murray, Albemarle-Street, 1830. Disponível em: <https://www.lordbyron.org/monograph.php?doc=ThMoore.1830&select=Preface>. Acesso em: 8 de outubro de 2024.
- BYRON, George Gordon. *Byron's Letters and Journals*. vol. VII: Between two worlds. Editado por Leslie. A Marchand. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- BYRON, George Gordon. *The Essential Works of Lord Byron*. Chicago: Musaicum Books, 2020.
- BYRON, George Gordon. *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press, 1950.

- COLERIDGE, Samuel Taylor; WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads*. Ed. R.L. Brett and A.R. Jones. Second Edition. London and New York: Routledge, 2005.
- LAND, Stephen K. The Silent Poet: An Aspect of Wordsworth's Semantic Theory. *University of Toronto Quarterly*. University of Toronto Press: v. 42, n. 2, p. 157-169, 1973.
- MARSHALL, L. E. "Words Are Things": Byron and the Prophetic Efficacy of Language. *Studies in English Literature*, v. 5, n. 4, p. 801-822, 1985.
- MEDWIN, Thomas. *Medwin's Conversations of Lord Byron*. Editado por Ernest J. Lovell Jr. Princeton: Princeton Legacy Library, 1966.
- MEDWIN, Thomas. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. London: Humphrey Milford/Oxford Press, 1913.
- TOOKE, John Horne. *The diversions of Purley*. London: Palala Press, 2015.

Data de submissão: 20/05/2024
Data de aceite: 25/10/2024