

**Daniel Lacerda**

**Lord Byron – Poeta Crítico: As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em**

*Don Juan*

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal do Paraná, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Édison José da Costa.

**CURITIBA  
JANEIRO - 2008**

## **AGRADECIMENTO**

Ao Prof. Dr. Édison José da Costa, que com suas valiosas sugestões tanto influenciou o desenvolvimento desta pesquisa.

Para a Lilian,  
única razão  
pela qual  
escrevo:

porque  
ela  
existe...

Para a Sofia  
e para a Beatriz:  
luzes  
das nossas vidas.

Para a Dona Maria,  
cuja generosidade  
de mãe tornou  
possível a redação  
do trabalho.

## **Resumo**

Este estudo tem como objeto de investigação o poema crítico-satírico *Don Juan*, de autoria do poeta britânico George Gordon Byron, ou Lord Byron. Nossa intenção é determinar em que medida a metalingüística ali operada pelo poeta, levada a cabo no corpo mesmo do poema, prefigura a modernidade, momento no qual a literatura ocidental produziu, em larga escala, obras que adotaram como referência o ato de criação em si ou as análises de linguagens de outros autores. Para atingir nosso objetivo, começamos por determinar o lugar ocupado por Lord Byron e pelo poema *Don Juan* em meio ao romantismo grãobretão. Em um segundo momento, procuramos situar o poema enquanto obra sátiro-menipéica, ou seja, enquanto poema que possui características comuns a obras da sátira menipéia, gênero literário que floresceu no limiar da civilização greco-romana. Aqui, traçamos um diálogo entre o poema byroniano e o romance *A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy*, de autoria de Laurence Sterne, obra também filiada à sátira em questão. Em seguida, determinamos o lugar ocupado pelo *Don Juan* de Byron entre as versões da lenda de Don Juan para, então, investigarmos os elementos metalingüísticos presentes nas digressões que o poeta leva a cabo em seu poema. Finalmente, à guisa de conclusão, apresentamos as considerações finais acerca das características prefiguradoras da modernidade que o poema traz em seu bojo.

**PALAVRAS-CHAVE:** sátira menipéia; épico; metalinguagem.

## **SUMÁRIO**

<b>Introdução .....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1 – Byron e a Estética Romântica: Afirmação e Fragilização .....</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo 2 – <i>Don Juan</i>: Poema Narrativo.....</b>	<b>57</b>
<b>Capítulo 3 – As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em <i>Don Juan</i>.....</b>	<b>107</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>184</b>
<b>Referências.....</b>	<b>197</b>

# **INTRODUÇÃO**

## 1. O Byron anterior a *Don Juan*

People take for gospel all I say, and go away continually with false impressions. *Mais n'importe!* It will render the statements of my future biographers more amusing; as I flatter myself I shall have more than one. Indeed, the more the merrier, say I. One will represent me as a sort of sublime misanthrope, with moments of kind feeling. This, *par exemple*, is my favorite *rôle*. Another will portray me as a modern Don Juan; and a third . . . will, it is to be hoped, if only for opposition sake, represent me as an *amiable*, ill-used gentleman, 'more sinned against than sinning'. Now, if I know myself, I should say, that I have no character at all . . . But, joking apart, what I think of myself is, that I am so changeable, being everything by turns and nothing long, – I am such a strange *mélange* of good and evil, that it would be difficult to describe me.  
(BYRON, 1819, apud MARCHAND, 1957, p.7)

O depoimento de George Gordon Byron, Lord Byron (Londres 1788-Missolonghi 1824), dá conta do interesse causado, à época, pela vida e pela personalidade do poeta, sobre o público e a crítica da Inglaterra das primeiras décadas do século XIX, influência esta que principiara em 1812, quando do lançamento de um de seus mais renomados poemas, o épico de viagem *Childe Harold's Pilgrimage*, que em poucos dias o levaria do quase anonimato (seus primeiros trabalhos haviam tido alguma repercussão entre os críticos, mas pouca junto ao público) à notoriedade, como evidencia o depoimento de Benita Aisler, uma entre seus muitos biógrafos, confirmando, aliás, sua previsão de que teria mais de uma pessoa a escrever sobre sua vida: “within three days, the five hundred folio copies sold out, creating frenzied word-of-mouth excitement among the hundreds who left the bookshops disappointed; Byron was in that dazed and dazzled state of an

ambitious young man whose fantasies have suddenly come to pass (...); he awoke one day, he supposedly said, to find himself famous” (EISLER, 1999, p.330). Assim, com a publicação do livro, viria a fama e com ela seus usufrutos, via convites para toda a sorte de eventos, em uma sociedade que ele mal conhecia: “the crush of carriages delivering invitations to Byron’s rooms in St. James’s choked the street; his presence was solicited at routs, assemblies, balls, masquerades, theater parties, and suppers” (idem, 331).

Mas, que tipo de obra é *Childe Harold’s Pilgrimage*, que faria do poeta uma celebridade?

Em carta ao amigo John De Bathe (1808) Byron afirma: “Em janeiro de 1809, eu terei vinte e um anos & na primavera do mesmo ano seguirei para o exterior, não numa Turnê habitual, mas em uma rota de uma Descrição mais extensiva. O que você diz? Você está disposto a uma vista do Peloponnesus e a uma viagem pelo Arquipélago? Eu falo... muito sério com relação à minha Intenção, que está fixada na *Peregrinação...*” (BYRON, 1807, apud MARCHAND, 1957, p. 144). O poeta de fato acabaria por levar a cabo tal ‘Peregrinação’, zarpando em 2 de julho de 1809, de Falmouth, na costa inglesa, rumo a Lisboa, a bordo da embarcação *Princess Elisabeth*. Entre os membros de sua comitiva estava o ex-colega de Cambridge John Cam Hobhouse, homem equilibrado e convencional, exatamente o oposto de Byron, embora, não obstante as diferenças, viesse a ser seu principal interlocutor por toda a vida. Dos escritos de ambos a partir do périplo (que incluiria Portugal, Espanha, Gibraltar, Malta, Grécia e Albânia) há os diários de Hobhouse, ainda que interessantes pela

proximidade do autor com Byron, apenas relatos lineares de suas impressões sobre os povos e os locais visitados, e há aquele que é, no dizer de Leslie Alexis Marchand, “não apenas o maior poema confessional do Período Romântico na literatura inglesa” (MARCHAND, 1956 apud JUMP, 1973, p. 217), mas também “o mais autêntico registro do *Weltschmerz* do período que sucedeu as desilusões da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas” (idem).

Composto integralmente em rima spenseriana<sup>1</sup>, *Childe Harold's Pilgrimage* é, mormente em seus Cantos I e II – escritos, nas palavras do próprio poeta, “em sua maior parte, entre os cenários que busca descrever” (BYRON, 2001, 5) –, o épico da *grand tour* byroniana, embora não deva ser lido apenas como tal. Ele é, também, mormente em seus dois últimos cantos, a síntese da melancolia byroniana, de enorme influxo sobre a poesia da Europa e América dos *oitocentos*: impossível conceber a linguagem do melhor romantismo brasileiro (um Álvares de Azevedo, um Castro Alves), por exemplo, sem o Byron de *Childe Harold*.

Embora algo extensa, a citação do Leslie Alexis Marchand que vimos seguindo, acerca do *Harold*, nos parece lapidar para situar a atmosfera da composição, onde múltiplas

---

<sup>1</sup> Em trecho do capítulo *The Grand Tour*, dedicado ao périplo byroniano, Leslie Marchand afirma: “Entre os livros que Byron trouxe da Inglaterra estava uma antologia de poesia inglesa chamada *Elegant Selections*. Nela achava-se um compêndio do *Faerie Queene* de Spenser. O metro da estrofe spenseriana parecia adequar-se à aventura e ao comentário de uma viagem.” (MARCHAND, 1957, p. 212)

e cambiantes *moods* centram-se todas no inexorável dilema do ego romântico: “a busca compulsiva por um ideal e uma perfeição que não existem no mundo real; *Childe Harold* é o registro desta busca e dos estados mentais que sucedem o reconhecimento de seu inevitável fracasso: a amargura, o remorso, a doce tristeza, o cinismo, o estoicismo forçado, a resignação exaustiva (e uma dezena de outros que recaem sobre os supra citados)” (MARCHAND, 1956 apud JUMP, 1973, p. 217)

No que diz respeito ao que de significativo há na obra de Byron excetuando-se *Childe Harold's Pilgrimage* e *Don Juan*, tracemos um panorama sincrônico que inclua os poemas normalmente mais citados e estudados pela crítica da obra do poeta, subdividindo-os em: a) sátiras: *English Bards, and Scotch Reviewers; The Vision of Judgment*; b) contos em versos: *The Giaour, The Corsair, the Prisoner of Chillon* e c) drama: *Manfred*.

Dentre as sátiras byronianas, *English Bards, and Scotch Reviewers* ocupa um lugar sui-generis, seja pelo fato de ter sido elaborada quando o poeta contava apenas 19 anos, seja pelo fato de ter sido escrita como resposta a uma crítica negativa a seu primeiro livro, *Hours of Idleness*, que o jornal escocês *Edinburgh Review* publicara, seja pela linguagem crua e direta de que o poeta ali faz uso para ridicularizar personalidades da crítica e da literatura britânicas. Veja-se, à guisa de exemplo do sarcasmo ali utilizado pelo autor, estes versos que tem como objeto o poeta Samuel Coleridge:

Shall gentle COLERIDGE pass unnoticed here,  
To turgid ode and tumid stanza dear?  
Though themes of innocence amuse him best,  
Yet still Obscurity's a welcome guest.  
(BYRON, 2001, p. 301)

Já *The Vision of Judgment* é uma das três obras escritas pelo último Lord Byron em oitava-rima. Trata-se de uma sátira elaborada a partir de um poema-tributo de Robert Southey ao rei George III, intitulado *Vision*. Em contraponto aos solenes versos do original, o poema de Byron é um irônico relato da chegada de George ao portão celestial e do acalorado debate por sua alma entre Satã e o Arcanjo Miguel:

Saint Peter sat by the celestial gate:  
His keys were rusty, and the lock was dull,  
So little trouble had been given of late;  
Not that the place by any means was full,  
But since the Gallic-era 'eighty-eight'  
The Devils had ta'em a longer, stronger pull  
(idem, p.329)

Os contos orientais (*Oriental tales*) têm, todos, algo de autobiográfico, uma vez que o poeta havia vivido, em sua primeira *grand tour*, no Oriente Médio e se inteirado, com riqueza de detalhes, acerca dos costumes dos lugares por onde passara. Assim *The Giaour*, por exemplo, cujo argumento derivou de um episódio supostamente ocorrido em 1810, em Atenas. Byron teria salvado uma moça turca que estava prestes a ser executada (amarrada

em um saco e jogada ao mar) pelo governo turco da cidade, como punição por haver sido flagrada em um ato de amor ilícito. É um dos poemas byronianos de preferência de T.S.Eliot, que afirma acerca da composição:

*The Giaour* é um longo poema, mas seu enredo é muito simples, embora nem sempre fácil de acompanhar. Um cristão, presumivelmente um grego, se empenhou, por alguns meios sobre os quais nada é dito, em insinuar-se na intimidade de uma jovem que pertencia ao harém, ou que talvez fosse a esposa favorita de um muçulmano chamado Hassan. Na tentativa de escapar com seu amante cristão, Leila é recapturada e morta; no curso devido, o cristão, com alguns de seus amigos, embosca e mata Hassan. Descobrimos depois que a história dessa vingança – ou parte dela – é contada pelo próprio Giaour a um padre de meia-idade, sob forma de confissão.

(ELIOT, 1988, p. 262)

Já *The Prisoner of Chillon*, escrito no verão de 1816, após Byron e Shelley (o poeta Percy Shelley, de quem o autor de *Don Juan* tornara-se amigo, ao fixar residência em Genebra, na Suíça) percorrerem a bordo o Lago Genebra e visitarem o Chateau de Chillon, local onde um certo François Bonivard teria sido encarcerado por quatro anos (1532-1536) por conta de suas atividades políticas contra o Duque Carlos III. Segundo Jeffery Vail (BYRON, 2001, p.582), Byron teria ouvido a história no próprio local, sem procurar aprofundar-se em detalhes acerca das circunstâncias que a rodearam; por conta disto, seu relato é impreciso, tanto no que diz respeito aos eventos históricos quanto aos personagens (Bonivard foi preso e cumpriu a pena de quatro anos sozinho, mas Byron o coloca ao lado

de três irmãos, aos quais o protagonista teria sobrevivido). Ainda assim, o poema é um dos mais festejados e bem sucedidos dos *oriental tales* byronianos.

Outro fenômeno de vendas entre os poemas de Byron é *The Corsair* ('O Corsário'), conto de um pirata benevolente – “a man of loneliness and mystery” (BYRON, 2001, p. 579) – que, quando de sua publicação em 1814, venderia 10.000 cópias em apenas um dia. Era o poeta de *Childe Harold's Pilgrimage*, publicado dois anos antes, que mais e mais mobilizava a atenção do leitor britânico.

Considerado pelo próprio autor, em sua nota introdutória à composição, o mais autobiográfico de seus poemas – “if I have deviated into the gloomy vanity of ‘drawing from self’, the pictures are probably like, since they are unfavourable, and if not, those who know me are undeceived” (EISLER, 1999, p. 410) – *The Corsair* é o retrato do pirata enquanto intelectual. Conrad, o corsário, acha-se dividido entre o amor de duas mulheres: Medora, que, encerrada em uma torre, espera passivamente por seu amor, até que, tendo o coração partido pelo seu não retorno, deixa-se falecer e Guilnare, talvez a mais violenta das heroínas byronianas, que mata seu mestre, a quem prometera eterna devoção, para libertar Conrad.

O mais poético dos dramas especulativos de Byron – os quais o poeta afirmaria não haverem sido compostos para serem encenados, tratando-se antes de um ‘teatro mental’ (*mental theatre*) –, o hamletiano *Manfred* aborda dois problemas centrais, caríssimos ao romantismo, qual sejam, a aspiração e o desespero que se segue ao não atingir-se o aspirado. “Manfred longs for the freedom of the spirit world”, afirma Jeffery Vail

(BYRON, 2001, p. 627); “like Faust he conjures spirits, but is disappointed that they can tell him nothing that he doesn’t already know, for they are creations of his own mind” (idem *ibidem*). Ao final da peça, o protagonista aproxima-se do mundo do espírito e acaba por frustrar-se ao perceber quão frágil e infeliz é a mente humana.

## 2. O Byron de *Don Juan*

Tracemos, agora, considerações preliminares acerca de *Don Juan*, obra-objeto de nossa investigação.

I have just finished the first canto (a long one, of about 180 octaves) of a poem in the style and manner of *Beppo*, encouraged by the good success of the same. It is called *Don Juan*, and is meant to be a little quite facetious upon every thing. But I doubt whether it is not – at least, as far as it has yet gone – too free for these very modest days. However, I shall try the experiment, anonymously; and if it don’t take, it will be discontinued. It is dedicated to Southey in good, simple, savage verse, upon the Laureat’s politics, and the way he got them.  
(MARCHAND, 1957, p.749)

Claro está que o poeta tinha plena consciência da natureza *avant la lettre* de *Don Juan*, a obra que começava a criar: sua difusidade irônica (*is meant to be a little quite facetious upon every thing*); sua liberdade excessiva para a época (*too free for these very modest days*) e seu experimentalismo (*I shall try the experiment, anonymously; and if it don’t take, it will be discontinued*).

Mas, em que reside o caráter irônico do poema? No fato de que a estória do Juan byroniano – ao contrário do libertino da lenda espanhola, inocente e bem-intencionado, mesmo quando corrompido pela sociedade e por suas experiências, – é apenas um suporte para colocá-lo nas mais diferentes situações e nos mais diversos ambientes, abrindo possibilidades para pungentes e irônicos comentários digressionais da parte do narrador, seja sobre os poetas contemporâneos de Byron, seja sobre o adultério, seja sobre a alta sociedade ou a monarquia inglesa, seja, enfim, sobre tudo (*upon everything*). Não há, portanto, em *Don Juan*, um continuum narrativo; há, deliberadamente, uma abertura para a reflexão quase sempre descarada (*facetious*) do autor<sup>2</sup>

Tal liberdade – excessiva, de acordo com o poeta, para aqueles ‘dias modestos’ (*these very modest days*) –, tem, curiosamente, no poema, um contraponto: a forma fixa da oitava rima (*abababcc*), a perpassar, sem exceção, todos os mais de 16.000 versos da obra. À liberdade semântica, portanto, contrapõe-se a “prisão” sintática.

---

<sup>2</sup>A idéia de elaborar uma tese de doutoramento sobre as digressões metalingüísticas no poema crítico-satírico *Don Juan*, de George Gordon, Lord Byron, partiu de um diálogo travado por este autor, via correio eletrônico, com o poeta e tradutor Augusto de Campos, por volta do ano de 2003. Na ocasião, ao indagar o autor de VIVA VAIA acerca de poetas e, ou, poemas que estariam por merecer traduções para a língua portuguesa, não pude deixar de me surpreender ao ouvir a citação do poema byroniano. Minha surpresa adveio do interesse do poeta concreto, normalmente afeito a linguagens radicalmente vanguardistas, por um poema hoje clássico de um autor romântico como Byron. Instigado pela observação, parti para a leitura do poema, a qual quase que de imediato revelou-me que se tratava, de fato, de um poema eminentemente crítico, metalingüístico, e que precisamente por isto, concluí, chamara a atenção de um autor ele mesmo tão rigoroso e crítico como o meu interlocutor. Vindo de escrever minha dissertação de Mestrado exatamente sobre a poética de Augusto, em suas vertentes tradutória, crítica e poética propriamente dita – e, portanto, abordando a metalinguagem que permeia toda a sua linguagem – apresentei, em 2004, ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, o projeto de doutoramento que aos poucos fora se propondo e articulando desafiadoramente em meu interior: o estudo da metalinguagem do poema byroniano.

Ocorre, no entanto, que este aparente ‘aprisionamento’ imposto pela rima teria para Byron um caráter também libertário: a adaptação da *ottava rima*, com seu fácil fluir, ao contar-estórias, e o dístico final que arremata a estrofe – em seu caso, quase sempre de forma jocosa –, ofereceriam ao poeta a flexibilidade que o permitiria exercitar seu estilo coloquial de uma forma que o verso spenseriano de *Childe Harold*, por exemplo, não o havia permitido. Como bem diz C.W.Bowra, para este último Byron, “as rimas brilhantemente engenhosas mantêm o verso fresco e intenso e o movimento desinibido das estrofes está em perfeito acordo com os dardos e os flashes da mente de Byron” (BOWRA, 1950, p.154). É, pois, este último Byron que, exorcizados todos os fantasmas do romantismo, supera-o, tornando-o mesmo objeto de sua crítica mordaz.

Uma vez traçado um breve panorama de sua produção poética e ressaltadas as particularidades que caracterizam *Don Juan* em face de seu conjunto, tratemos agora de propor o elemento problematizador que, respondendo a esta questão, vai nortear nossa investigação: o emprego byroniano da metalinguagem, recurso poético-expressivo naturalmente associado à modernidade, em pleno domínio da estética romântica.

Qualquer tentativa de ligar a poesia produzida no final do século XVIII e início do século XIX à crítica e à teoria, ou seja, à reflexão mais detida (característica da crítica de qualquer natureza) e ao pensamento sistemático-especulativo (comum a qualquer corpo teórico) parece, a princípio, fadada ao fracasso: “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” (WORDSWORTH, 1900 apud ABRAMS, 1953, p.47), diria William Wordsworth, no célebre prefácio às suas *Lyrical Ballads* (1800) – obra normalmente

tomada como inaugural do movimento romântico – , sugerindo uma sub-reptícia analogia física com uma fonte ou queda d’água natural, da qual a água transborda. Esta ‘fonte’ é indubitavelmente o poeta; os materiais do poema vêm, ou ‘transbordam’ (*overflow*), de dentro, e não consistem de objetos nem de ações, e sim de ‘poderosos sentimentos’ (*powerful feelings*) do próprio poeta. É a poesia centrada no EU, ou no emissor da mensagem, configurando o que Roman Jakobson chamaria de *função emotiva da linguagem* (JAKOBSON,1977). Claro está, na utilização do adjetivo ‘espontâneo’ (*spontaneous*) por Wordsworth, que se quer entender o processo criativo romântico como interior ao poeta, o qual nem sempre possuiria controle absoluto sob o que está criando, resultando sua poesia, nestes termos, produto puro e simples da inspiração.

Se, aplicado à poética de Lord Byron, o *spontaneous overflow of feelings* wordsworthiano, síntese do credo romântico, é dominante – notadamente em *Childe Harold’s Pilgrimage*, mas também nos *Oriental tales* e em *The Corsair*, por exemplo – , pode-se dizer que no último Byron, no Byron da *ottava rima* que, passando por *The Vision of Judgement*, chega às últimas conseqüências em *Don Juan*, o fulcro central migra do EU-emissor da mensagem para, evocando mais uma vez o Jakobson dos fatores e funções da linguagem, o *código*; código que, segundo Samira Chalhub, consiste na “organização dos elementos que compõe um conjunto, com regras de permissão e proibição que determinam o modo de ocorrência da combinação de sinais físicos” (CHALHUB, 2005, p. 11) que atuam no ato comunicacional. No caso específico da linguagem verbal, código é a língua em que o autor se expressa, sendo a palavra dicionarizada a instância-mor de sua

codificação. Assim, quando o pendor da comunicação tende para o código, dá-se a *função metalingüística da linguagem*. Uma rápida incursão pelo ato comunicacional esclarece bem a função em questão: imagine-se um diálogo entre duas pessoas, observado por uma terceira pessoa, encarregada, por um motivo qualquer, de analisar a conversação. A linguagem dos dois interlocutores é o que se convencionou chamar de *linguagem-objeto*, ao passo que a análise do observador seria a *metalinguagem*. Ou seja, para falarmos com o teórico de comunicação Colin Cherry, “a linguagem humana natural a ser observada e estudada (...), é usualmente chamada *linguagem-objeto*, ao passo que a linguagem científica com que o observador a descreve é chamada *metalinguagem*”(CHERRY,1968, p.150). O observador, portanto, em um segundo momento, posterior ao ato da conversa, “age como comunicante” (idem), formulando “várias hipóteses sobre o que ouve e vê” (ibidem), exprimindo-os “em metalinguagem” (idem). Segundo Cherry, “hipóteses, teorias, descrições são metalingüísticas” (idem).

Pois o Byron ‘objeto’ de nossa investigação formula ‘hipóteses’, ‘teorias’, ‘descrições’: faz metalinguagem. E é desta forma, superando o *overflow of feelings* romântico, que ele supera sua primeira poesia. E o faz no *corpus* mesmo de seu último poema; ao contrário de seus contemporâneos, tais quais Wordsworth, Coleridge e Shelley, que elaboraram ensaios críticos paralelos às suas obras em verso, Byron não deixou obra crítico-teórica alguma. Sua crítica está, pois, toda em *Don Juan*, concorrendo para ela ali se dar o exercício de mais uma *função* da linguagem, esta a essência de toda a poesia: a *função poética da linguagem*, fulcrada na *mensagem* em si, seus efeitos sonoros, visuais, etc. De

acordo com Haroldo de Campos, “a função metalingüística (...) em coligação com o exercício da função poética” (CAMPOS, 1977, p.141) gera “poemas ou textos criativos que envolvem uma crítica ao próprio ato de escrever” (ibidem). E o *Juan byroniano* é um ‘texto criativo’ em torno, não somente ao ‘ato de escrever’ (embora este seja um dos tópicos centrais de sua visada metalingüística), mas ao universo do poeta como um todo.

Mas, como se dá, na composição dos ‘textos criativos’ em questão, dos quais é exemplo o poema de Lord Byron, esta ‘coligação’ *função poética – função metalingüística*?

Segundo Roman Jakobson, assim como “o estudo lingüístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia” (JAKOBSON, 1970, p. 129), estendendo-se a outras formas de expressão verbal (tal qual o romance, por exemplo, sendo, nesta seara, as obras de um James Joyce e de um João Guimarães Rosa instâncias lapidares da utilização da função poética fora do âmbito da poesia propriamente dita), pois assim como não se pode restringir a análise da função poética à poesia, também é verdade que “o escrutínio lingüístico da poesia não se pode limitar à função poética” (idem), embora esta deva, sempre, ser a função predominante. E o lingüista russo explica como funções diversas podem, hierarquicamente distribuídas, estar presentes em obras de gêneros diversos:

As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia de segunda pessoa está imbuída de função conativa e é súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.

(idem)

Segundo este princípio, portanto, não haveria maiores problemas em argüirmos que a função metalingüística pode, a exemplo das demais funções acima citadas pelo autor de *Lingüística e Comunicação*, ser detectada em uma obra de poesia. Ocorre porém que, ao situar o “critério lingüístico empírico da função poética” (idem), Jakobson lança mão dos dois modos básicos de arranjos sintáticos que permeiam uma sentença verbal, quais sejam, o modo de *seleção* e o modo de *combinação*, caracterizando-se a) o primeiro pela *equivalência* (semelhança e dessemelhança; sinonímia e antonímia) entre os vocábulos que compõe a sentença e b) o segundo pela *contigüidade*, quer dizer, pela construção gramaticalmente linear (sujeito + verbo + predicado) de uma seqüência. Assim, e este um dos pilares do pensamento lingüístico-poético jakobsoniano, “*a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*” (idem, p. 130) [grifos do autor]; o que implica em dizer que, em um discurso eminentemente regido pela função poética,

a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosódicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos.  
(idem)

E o autor, então, toca no ponto nevrálgico de nossa discussão, ao corrigir aquele que, para ele, seria um equívoco analítico gerado precisamente pela projeção do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, erro este que uniria as funções metalingüística e poética da linguagem: “pode-se objetar que a metalinguagem também faz uso seqüencial de unidades equivalentes quando combina expressões sinônimas numa sentença equacional: A=A (‘a égua é a fêmea do cavalo’); poesia e metalinguagem, todavia, estão em oposição diametral entre si; em metalinguagem, a seqüência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma seqüência” (idem).

Mais tarde, no entanto, ainda em *Lingüística e Poética*, texto que vimos seguindo, Jakobson afirma:

Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe, *Alles Vergängliche is nur ein Gleichnis* (‘Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo’). Dito em termos técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico. (idem, p. 149)

Ora, se no discurso poético tanto a seqüência ‘fonológica’ quanto a seqüência ‘semântica’ tendem, acentuando seu caráter polissêmico, a ‘construir’ uma ‘equação’, e se nele a ‘similaridade’ – essência, como vimos, da função poética da linguagem – superpõe-se (e não contrapõe-se) à ‘contigüidade’ – essência, como também foi visto, da função

metalingüística da linguagem – e se, como consequência desta superposição, na poesia toda ‘metonímia’ (reino, por sua natureza majoritariamente de contigüidade, da metalinguagem) é ‘ligeiramente metafórica’ (metáfora que, por sua natureza majoritariamente de similaridade, constitui-se em habitat da poesia) e vice-versa, poder-se-ia dizer, ainda com Jakobson, que a poesia é essencialmente ambígua: “a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia (...); repitamos com Empson: ‘as maquinações da ambigüidade estão nas raízes mesmas da poesia’” (idem, ps. 149 e 150).

Pois é precisamente por este viés da ambigüidade enquanto matiz de toda poesia que podemos tomar, revisando-o, o dizer anterior de Jakobson, segundo o qual poesia e metalinguagem acham-se em pólos opostos, nesta a sentença existindo para criar uma equação ( $A=A$ , como na palavra dicionarizada) e naquela existindo para criar somente uma sentença (a mensagem voltada sobre si mesma): o caráter essencialmente ambíguo da poesia – suas tenções seqüência/equação; similaridade/contigüidade e metáfora/metonímia – comporta, sim (e a modernidade, prefigurada pelo Lord Byron de *Don Juan*, como veremos mais tarde, o demonstrará), aquilo que Haroldo de Campos denominou de ‘coligação’ entre as funções metalingüística e poética.

E esta coligação viabiliza-se na medida em que, nesta ambigüização que permeia todo discurso poético, “não somente a própria mensagem, mas igualmente seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos” (idem, p. 150); o que implica em dizer que poeta e

leitor encontram-se, tal qual a obra em si, cindidos – “a mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida” (idem) – compondo-se um quadro lúdico no qual, segundo João Alexandre Barbosa, “entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema e seu eminente domínio: aquele onde o *dizer* produz a reflexividade; parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da / na linguagem” (BARBOSA, 1986, p. 14).

Não é mais, pois, o ato de criação poético um instante unilateral, domínio exclusivo do remetente, fulcro da função emotiva que perpassa o *overflow of feelings* romântico-wordsworthiano. Não. A criação do poema pós-romântico pressupõe o poeta como leitor na medida em que ele próprio *lê* a tradição a partir da qual cria sua obra, ora seguindo suas premissas, ora, como no caso do Lord Byron de *Don Juan*, subvertendo-a. Ora, é bastante claro que este processo de *leitura*<sup>3</sup> da tradição ao qual ele está inevitavelmente filiado é um processo eminentemente metalingüístico, na medida em que o poeta opera criticamente sobre a linguagem de seu tempo, destilando seu repertório no *corpus* mesmo de seu poema.

---

<sup>3</sup> Leitura aqui entendida, como afirma Samira Chalhub, enquanto “resultado de uma organização receptiva do sujeito face ao mundo” (CHALHUB, 2005, p. 84)

Mas e o último Byron, de que forma opera criticamente sobre a linguagem de seu tempo, subvertendo-a? Opera lingüística e tematicamente, num duplo movimento dialógico com a tradição do épos ocidental: ao adotar, em seu *Don Juan*, a *ottava rima* do Ludovico Ariosto de *Orlando Furioso*, bem como do Torquato Tasso de *Gerusalemme Liberata*, bem como, finalmente, do Luís de Camões de *Os Lusíadas*, o poeta, mediado pelo Luigi Pulci de *Morgante Maggiore*, intertextualiza – considerada, aqui, a intertextualidade como, no dizer de Samira Chalhub, “uma forma de metalinguagem onde se toma como referência uma linguagem interior” (idem, p. 52) – a forma de versificação dos modelos épicos clássicos, desconstruindo, no entanto, suas sintaxes e suas temáticas heróicas, austeras, grandiloqüentes, e adotando uma linguagem sarcástico-crítica que tem, grosso modo, como objetos a sociedade, a cultura e a poesia de seu tempo.

Assim procedendo, adotando a um só tempo um modelo de versificação consoante e uma linguagem dissonante com os épicos clássicos, Byron perfaz um modelo bastante característico da metalinguagem, qual seja, “a metalinguagem que traz à memória modelos poéticos de tradição” (idem, p. 53), segundo Chalhub. É, pois, o Byron de *Don Juan*, um poeta-crítico *par excellence*, que, ainda conforme as palavras da autora que vimos seguindo, “no seu poetar demonstra seu comportamento de leitor da memória poética e instaura uma posição crítica – a consciência do fazer poético” (idem). E o faz lançando mão de um tipo de metalinguagem que acentua a coligação *função poética – função metalingüística*.

E como situar, então, no panorama da literatura ocidental, este último Byron? A hipótese que este estudo propõe é a de que o poeta, a exemplo do “bebedor de quintessências e comedor de ambrosia” (BAUDELAIRE, 2006, p. 253) de Baudelaire, que, saltando pelas poças de lama da cidade, deixa nelas cair sua auréola e acaba por nem se incomodar em apanhá-la, preferindo, a partir de então, a liberdade de, sem ela, “passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-se à crapulagem, como um simples mortal” (ibidem); nossa hipótese, pois, é a de que, tal qual o *dandy* baudelairiano, o Byron de *Don Juan* abandona a ‘auréola’ romântico-sentimental e torna-se um híbrido, um elo entre a racionalidade neoclássica do século XVIII e os poemas programados de um Edgar Poe ou a crítica ácida do Charles Baudelaire acima citado (ambos, aliás, românticos; tardo-românticos, talvez, mas, ainda românticos).

Ou, indo além, dir-se-ia que este Byron híbrido prefigura a modernidade em si. Isto se considerarmos, com Octavio Paz, que “desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica e así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrias clásicas como de los laberintos barrocos(...); pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora” (PAZ, 1994, p.334). E o que distinguiria a modernidade, em sua ‘pação crítica’, das demais eras? “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas nos es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuenta, sino el ser una ruptura crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad(...); el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de si mismo” (idem,335).

### 3. Objetivos do presente estudo

O *objetivo central* da presente pesquisa é esclarecer o fenômeno da metalinguagem no poema épico-satírico *Don Juan*, de Lord Byron, investigando-o em face da associação que naturalmente se faz entre ela, metalinguagem, e a modernidade; nossa análise de tal fenômeno procurará determinar: a) o que significa a ocorrência da vertente metalingüística em *Don Juan*; b) que tipo de metalinguagem é ali elaborada; c) como situar a metalinguagem byroniana no contexto da literatura ocidental. Secundariamente, são, também, objetivos:

- a) discutir, por via de análises de fragmentos do poema, a utilização da metalinguagem pelo Lord Byron de *Don Juan*.
- b) determinar e refletir acerca da posição assumida pelo Byron metalingüista de *Don Juan* em face à estética romântica à qual está cronologicamente filiado;
- c) discutir a questão do gênero literário em *Don Juan*;
- d) situar o lugar do poema byroniano em meio às principais versões da lenda de *Don Juan*;

Visando atingir estes objetivos, este estudo adotará a seguinte estruturação:

O capítulo 1, *Don Juan e a Estética Romântica: Afirmação e Fragilização* discute o primeiro Byron, o Byron inserido na estética do Romantismo, e sua superação dos ditames do movimento em *Don Juan*. Será, aqui, nossa intenção demonstrar que o poeta transita do emotivo-subjetivo romântico de *Childe Harold's Pilgrimage* para o metalingüístico-concreto de seu derradeiro poema.

O capítulo 2, *Don Juan : Poema Narrativo*, procura demonstrar e discorrer criticamente sobre a presença do *epos* e da sátira menipéia no *Don Juan* de Lord Byron. Após definirmos os dois estilos, procuraremos justificar sua união em um mesmo capítulo com o argumento de serem ambos soluções narrativas (ficcionais) utilizadas no poema byroniano, o *epos* servindo de tema de discussão em determinadas passagens da obra, nas quais o próprio Byron procura demonstrar a natureza épica de sua peça, e a sátira menipéia significando uma fuga, um escape do autor ao épico da tradição.

O capítulo 3, *Di(Trans)gressões Metalingüísticas em Don Juan* analisa o teor metalingüístico da poesia do último Byron. Partindo de uma análise de *Beppo*, obra inaugural da metalinguagem byroniana, discutiremos o lugar do poema byroniano em meio às principais versões do mito Don Juan. Aqui, procuraremos demonstrar que o Juan byroniano, não somente pelo fato de ser o objeto seduzido ao invés do sujeito sedutor – como reza e lenda em suas mais diversas manifestações dramaturgicas, literárias, musicais, etc. –, mas também e, diríamos nós, principalmente, pelo fato de ser um mero suporte para a destilação satírico-corrosiva byroniana, pode ser considerado um Anti-Juan. Colocando o poema byroniano em cotejo com versões do mito mencionadas pelo poeta em seu poema, procuraremos demonstrar as diferenças estéticas (narração, estrutura, ironia) que distanciam a obra byroniana das demais e, mais profunda e relevantemente do que o puro e simples distanciamento semântico, justificam-na enquanto anti. Chegaremos, então, às digressões em *Don Juan*, às quais acham-se subdivididas em quatro itens, quais sejam: a) considerações críticas acerca da criação: reflexões sobre a arte e o ato de criação

em si; b) considerações críticas acerca dos críticos do poeta: respostas que o autor dá aos críticos de suas obras; c) considerações críticas acerca do poema: reflexões em torno da própria composição do *Don Juan*, enquanto obra-em-progresso; d) considerações críticas acerca de linguagens alheias: na qual o poeta tece, entre comentários a respeito de poéticas diversas, de diferentes períodos e estilos, sarcásticas considerações sobre a linguagem de seus contemporâneos, mormente William Wordsworth, Robert Southey e Samuel Taylor Coleridge.

À guisa de conclusão, procuraremos determinar de que forma o Lord Byron de *Don Juan* prefigura a utilização sistemática, na modernidade, no *corpus* mesmo do poema, da metalinguagem.

### **3. A Fortuna Crítica da obra de Lord Byron**

No que tange à bibliografia crítica existente acerca de Lord Byron e de *Don Juan* à qual recorreremos, podemos dividi-la em três segmentos distintos: a) estudos dedicados à vida de Lord Byron; b) estudos dedicados à obra de Byron como um todo; c) estudos dedicados especificamente ao Byron de *Don Juan*.

Embora tal distinção soe, a princípio, algo arbitrária, visto que algumas biografias do poeta não se restringem a fatos de sua vida, discorrendo freqüentemente também sobre aspectos de sua obra, assim como alguns trabalhos acerca desta última abordem com insistência instantes de sua vida e, por fim, determinadas reflexões voltadas sobre a derradeira obra byroniana não se atenham exclusivamente a ela e discutam-na à luz de suas

outras realizações, para o intuito da elaboração de uma clara e pertinente exposição da fortuna crítica do autor de *Don Juan*, ela nos parece bastante útil.

Sendo assim, comecemos por listar algumas obras dedicadas à vida do poeta.

*Byron: a Biography*, de Leslie Alexis Marchand (*BYRON: A BIOGRAPHY*, LESLIE ALEXIS MARCHAND, 1957), obra dividida em três volumes é um documento a um só tempo factual e reflexivo acerca do percurso byroniano. Também *Byron Child of Passion Fool of Fame*, recente estudo biográfico de Benita Eisler (*BYRON CHILD OF PASSION, FOOL OF FAME*, BENITA EISLER, 1999) traz dados bastante esclarecedores sobre a vida do poeta.

Particularmente cara à nossa investigação é *Byron, Poetics and History*, tese de doutoramento recentemente defendida por Jane Stabler (*Byron, Poetics and History*; JANE STABLER, 2002), que trata da componente digressiva na obra do autor, notadamente em sua derradeira fase. Stabler atêm-se especialmente à veia crítico-satírica do Byron de *Don Juan* dirigida à cultura e à monarquia inglesas.

*Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan* (*Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan*, JOHN JUMP, 1973), coletânea de ensaios críticos acerca dos dois Byrons maiores – o de *Childe Harold's Pilgrimage*, poema que lhe traria fama imediata, e o de *Don Juan* da maturidade – é a obra com a qual abrimos nossa fortuna crítica sobre o objeto da presente investigação.

O ensaio homônimo de C. M. Bowra sobre *Don Juan* (*DON JUAN*, C. M. BOWRA, 1950) é uma visada bastante esclarecedora acerca da linguagem de *Don Juan*, não

somente em relação à dicção romântica vigente como um todo, mas também em relação à poesia anterior do próprio Byron. E o interesse maior pelo estudo bowraniano cresce em muito na medida em que a discussão sobre o poema vem precedida por uma contextualização do Romantismo enquanto movimento dominado pela imaginação (ensaio-título da obra) e por análises de alguns dos grandes poemas compostos pelos autores do período, tais quais Wordsworth, Coleridge, Blake, etc.

Dentre a fortuna crítica sobre a vida e a obra de Lord Byron e especificamente sobre seu *Don Juan*, bem como sobre outros tópicos relacionados com a obra do autor, há determinadas abordagens para com as quais nosso débito é particularmente grande. São os textos teórico-metalingüísticos que adotamos como base para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

No que diz respeito às biografias existentes sobre o poeta, procuramos não incorrer no risco de adotar aquelas voltadas total e exclusivamente, ou mesmo preponderantemente para os acontecimentos de sua vida, tocando apenas superficialmente, aqui e ali, em sua obra; preferimos, antes, optar por outras que, à luz dos acontecimentos biográficos, esclarecem e ajudam a compreender a sua poesia. Dentro deste critério, duas obras nos foram de particular relevância: *Byron: a Biography*, de Leslie Alexis Marchand (MARCHAND, 1957) e *Byron, Child of Passion, Fool of Fame*, de Benita Eisler (EISLER, 2000).

Dividido em três volumes, o primeiro dos dois estudos – pois é de estudos biográficos, antes do que mero relato de fatos da vida do autor, que se tratam – é

normalmente considerado o mais completo apanhado da vida de Byron. Marchand, além de biógrafo, é também editor do epistolário do poeta (compendiado em doze volumes, abrangendo os anos de 1800 até 1824 (MARCHAND, 1994)) e crítico de sua obra, com importantes estudos publicados acerca dela, como aquele do qual nos utilizamos na apresentação de *Childe Harold's Pilgrimage*.

Já Benita Eisler, embora não sendo uma *scholar* como Marchand, e sim exclusivamente uma biógrafa (com estudos de semelhante natureza publicados sobre a vida e a obra de artistas de outros códigos, tais quais o compositor Frédéric Chopin e a artista plástica Georgia O'Keeffe), tem o mérito de esclarecer aspectos do universo byroniano que a visada de Marchand, dada a época em que foi escrita (mais de quarenta anos separam as publicações de ambos os trabalhos) não havia logrado fazê-lo. Outro ponto de destaque de seu estudo é o seu epílogo; intitulado *Postscript: Afterlife*, é um apanhado das obras e impressões críticas de artistas posteriores dedicadas a Byron, aí incluídos nomes de relevância para a modernidade, tais quais o poeta W. H. Auden (autor de um poema-homenagem, em oitava-rima, ao autor de *Don Juan*, transcrito na biografia de Eisler) e a ficcionista Virginia Woolf.

A justaposição de ambas as abordagens crítico-biográficas foi de extrema valia para nosso estudo, e não cremos que nenhum trabalho que se pretenda argumentativo e consistente sobre a obra byroniana possa delas prescindir. Importante frisar, no entanto, embora o critério exposto para a seleção das duas biografias em questão já tenha, cremos, apontado para a questão, que nossa investigação apenas se servirá de fatos da vida de Lord

Byron quando estes apresentarem algum nexos com o aspecto da obra que estivermos analisando.

No que tange à obra do poeta como um todo, nossa fonte central de referência foi o compêndio de ensaios *Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan* (JUMP, 1973). Aqui, estudos que abordam a complexidade dos dois principais poemas byronianos.

Sobre *Childe Harold*, há três estudos que nos foram de particular estima: *Childe Harold, Cantos I-II*, do biógrafo e crítico L. A. Marchand por nós acima citado (idem: 217-225); *Childe Harold's Pilgrimage, Canto III*, de Andrew Rutherford (idem:181-198) e *Childe Harold' Pilgrimage, Canto IV*, de M.K.Joseph (idem:199-216). Obra de natureza serial, escrita, pode-se dizer a 6 mãos – uma vez que lhes perpassa um viés comum, qual seja, a natureza sentimento-confessional dos quatro cantos da obra.

*Spenserian Stanza and Ottava Rima*, de Paul West (idem: 153-158), é a visada do compêndio que trata da transição *Harold-Juan* na obra de Byron. West desvenda as circunstâncias que levaram o poeta a adotar a rima spenseriana em *Harold* e a oitava rima em *Juan* e discorre sobre as implicâncias de ambas para a sua dicção. Conciso e abrangente a um só tempo, este ensaio a nós foi fundamental para compreender a utilização de ambas as estrofes na obra byroniana.

Especificamente sobre *Don Juan* encontramos *Byron's Don Juan: Poem or Hold-All?*, de autoria do organizador da coletânea J. D. Jump (idem: 226-244). Seu interesse para nossa pesquisa reside no fato de que Jump aponta para a natureza digressiva (anti-linear do

ponto de vista da narratividade) do *Juan* de Byron, chegando a questionar sua condição mesma de poema – o próprio título é por si só este questionamento –, para concluir que, em que pese a plethora de digressões, a narrativa, nele, ainda resiste, embora problematizada.

Fora da coletânea editada em 1973, outro estudo para com o qual nosso trabalho guarda débito é *Don Juan*, de C.W.Bowra (in BOWRA, 1950: 149-173). Se considerarmos que somente nas três últimas décadas a crítica de língua inglesa em geral voltou os olhos de *Childe Harold's Pilgrimage* para o último poema de Byron como sua obra maior, rompedora da tradição romântica, o estudo de Bowra pode ser tomado como *avant la lettre*, uma vez que ele ali já toca neste ponto crucial da poética byroniana, afirmando inclusive, embora sem aprofundar a hipótese (o estudo é apenas um segmento de uma obra mais abrangente sobre a imaginação criadora do romantismo) que o *Juan* pode ser tomado como uma crítica à primeira poesia de Byron.

Migrando para as relações entre Lord Byron e o período romântico, podemos afirmar que nossa compreensão do romantismo, não somente enquanto movimento literário, mas enquanto corrente artística que, originada nas últimas décadas do século XVIII, perdura, em certo sentido, até nossos dias, viu-se deveras enriquecida pela coletânea de ensaios *O Romantismo* (GUINSBURG, 2002). Aqui, nos interessou particularmente o estudo *O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo*, de Paulo Vizzioli (idem, 137-156), no qual a dualidade razão – emoção / neoclassicismo – romantismo é tema dominante. A abordagem de Vizzioli muito nos auxiliou a determinar em que medida o Byron de *Don Juan* supera o credo romântico. Da mesma coletânea, o ensaio

*Fundamentos Históricos do Romantismo*, de Nachman Falbel (idem, 23-50), que situa o romantismo em face das revoluções francesa e industrial, bem como da ascensão da burguesia, nos foi extremamente elucidativo para a compreensão do contexto sócio-cultural no qual emergiu e solidificou-se a poesia de Lord Byron.

Ainda na seara romântica, o influxo de *The Mirror and the Lamp*, de M. H. Abrams (ABRAMS, 1971) sobre nossa visada foi considerável. Não obstante o fato de que o autor nele pouco se detenha sob a poética de Byron e não faça, ao longo de todo o estudo, uma menção sequer a *Don Juan*, valemo-nos muito das exposições e reflexões aqui desenvolvidas sobre as teorias artísticas dominantes, da cultura greco-romana até nossos dias, com ênfase na romântica, na qual, afirma o autor, as questões estéticas são pela primeira vez na história colocadas e respondidas em termos da relação da arte com o artista e não com o público, com o tema ou com o objeto artístico em si. Os paralelos entre a estética romântica e suas precedentes e sucessoras é vital para quem, como nós, reflete acerca da componente teórico-crítica em um dos principais poetas do romantismo europeu.

Já no que toca à relação entre a metalinguagem e a modernidade, as conferências ministradas pelo poeta e crítico mexicano Octavio Paz, na Universidade de Harvard em 1972, reunidas em livro sob o título de *Los Hijos del Limo (Del Romanticismo a la Vanguardia)* (PAZ : 1995, págs.321-485), trazem alentadas reflexões acerca do percurso romantismo – vanguarda. Para Paz, a modernidade tem início no período romântico e isto justamente em função de que é ali que a poesia começa a refletir sobre si mesma; é ali que

ela começa, portanto, a ser uma poesia crítica. Como situar, dentro deste panorama, a obra de Byron, é tópico que o contacto com o ensaio de Paz muito nos esclareceu.

Para uma adequada compreensão da sátira menipéica, utilizamos o estudo basilar de Mikhail Bakhtin intitulado *Epic and Novel* (in BAKHTIN, 1981). Aqui, pela primeira vez, a sátira em questão foi apresentada e conceituada – mormente, como o próprio título indica, à luz de suas manifestações no romance. Bakhtin, no entanto, menciona, embora sem aprofundamento, as narrativas em verso de Byron como tipicamente menipéicas.

Uma tese de doutoramento sobre as relações entre a sátira menipéica e a obra de Machado de Assis – *O Calundu e a Panacéia* (SÁ REGO, 1986) – foi de extrema valia, como extensão do estudo bakhtiniano, para aprofundar nossa compreensão desta forma de manifestação satírica na qual, segundo o pensador russo – e nós, aqui, compartilhamos de sua opinião – , está inserido o humor do Byron de *Don Juan*. O ensaio de Enylton de Sá Rego, em seu primeiro capítulo, apresenta e reflete sobre as nuances da sátira menipéica e, indo além da visada de Bakhtin, exemplifica-a por via de alguns dos romances menipéicos de língua inglesa, entre os quais *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, obra com a qual nosso estudo aproxima o *Don Juan* de Byron. Fundamental, portanto, para a nossa visada da sátira menipéica, e, consqüentemente, do Lord Byron último (como já afirmamos o de *Don Juan*, mas também o de *Beppo* e o de *The Vision of Judgement*) as teorizações de Bakhtin aliadas às exemplificações de Sá Rego.

Embora outras obras que constem de nossas referencias bibliográficas nos tenham sido extremamente caras, estas que acabamos de apresentar argumentativamente, justificando suas imprescindibilidades, são o fio-condutor, a medula crítica de nossa argüição, sem as quais ela certamente não teria sido levada a cabo.

## **CAPÍTULO 1**

# **BYRON E A ESTÉTICA ROMÂNTICA: AFIRMAÇÃO E FRAGILIZAÇÃO**

### 1.1. *Childe Harold's Pilgrimage* e o Romantismo: Afirmação

There's only one slight difference between  
Me and my epic brethren gone before,  
And here the advantage is my own, I ween  
(Not that I have not several merits more,  
But this will more particularly be seen);  
They so embellish, that 'tis quite a bore  
Their labyrinth of fables to thread through,  
Whereas this story's actually true.  
(BYRON, 1970, p. 659)

Extraída do Canto I de *Don Juan*, esta estrofe é uma instigante auto-reflexão byroniana acerca do paralelo entre sua obra lírica (notadamente, *Childe Harold's Pilgrimage*) e suas últimas obras satírico-críticas (*Beppo* e *Don Juan*). Embora afirme ser a diferença entre ambas 'mínima' (*slight*), o poeta, sarcasticamente tomando partido do poema que então criava, afirma ser 'sua a vantagem' (*here the advantage is my own*), na medida em que enquanto seu 'labirinto de fábulas' (*labyrinth of fables*) anterior 'embeleza' (*embellish*) tanto seus versos que torna-se um 'tédio' (*quite a bore*), seu *Juan* conta 'uma estória que é verdadeira' (*this story's actually true*). O gancho crítico que a passagem proporciona fica precisamente por conta desta dualidade *labyrinth of fables / true story*, a primeira a simbolizar a lírica e a segunda a sátira do poeta. Perfaçamos, pois, primeiramente, uma incursão pelo *labyrinth of fables* do poeta para, mais tarde, ao final do capítulo, fazermos o mesmo em torno de seu *Don Juan*, refletindo sobre o que exatamente ele quer dizer ao referir-se ao seu poema ficcional como 'história real'.

Byron, na verdade, ao utilizar a primeira das duas expressões em questão, faz uma remissão ao canto inicial de seu *Childe Harold*, onde lê-se: “he felt the fulness of Satiety: / then loathed he in his native land to dwell, / which seemed to him more lone than Eremite’s sad cell. / For he through Sin’s long labyrinth had run” (BYRON,2001, p.11). Aqui, um paradigma de uma das facetas da poética byroniana que se convencionou chamar de *poses*, as quais caracterizam-se pela expressão de sentimentos não genuínos, forçados, para dramatizar sentimentos poéticos; entres estas *poses* acha-se a ‘Satânica’, que Leslie Alexis Marchand vê sintetizada na passagem em questão, significando uma confissão ali feita por Byron: “the so-called ‘Satanic Pose’ meant the confession of satiety and a sense of sin with witch the first canto opens” (MARCHAND, 1956 apud JUMP, 1973, p. 218). Pois, se o segmento faz menção ao ‘longo labirinto do Pecado’ (significativamente ali aparecendo em caixa alta) que o poeta ‘havia percorrido’ (*he through Sin’s long labyrinth had run*), o poema *Childe Harold’s Pilgrimage* em si apresenta também uma estrutura narrativa *labiríntica*, percorrendo vários vieses confessionais (pois, em sua essência, de confissões melancólico-sentimentais trata a obra), na qual, segundo Marchand, acha-se o âmago do credo romântico byroniano: “the whole cycle of Byronic melancholy can be traced in *Childe Harold*(...); but these multiple and changing moods all center on the inexorable dilemma of the romantic ego: the compulsive search for an ideal and a perfection that does not exist in the word or reality” (idem). Assim, o ‘labirinto de fábulas’ a que Byron se refere em seu verso é seu poema *Childe Harold’s Pilgrimage*, mas pode também ser o ‘ego romântico’ ali dramatizado em cambiantes *moods*, uma vez que entre as outras *poses* do

*labirinto de fábulas* Romântico de Lord Byron acha-se aquela na qual o poeta canta a ‘alma solitária’ (*lonely soul*). Aqui, sua ultra-sensibilidade coloca-o em condição de superioridade – senão em feitos, em aspiração – àquela parte da humanidade que se contenta em viver em meio à torpe realidade que a cerca: “in that mood the wild aspects of nature (...) soothe his mind” (ibidem). Ou seja, solitário, o poeta recorre aos mais recônditos lugares da natureza, nos quais, como lê-se no Canto II de *Childe Harold*, “things that own not man’s dominion dwell” (BYRON,2001, p.40).

A constante melancolia expressa na tristeza das coisas e, ou, eventos passados, na dor de dizer adeus às pessoas amadas ou mesmo na memória de algo longínquo no tempo ou no espaço, é também uma faceta do Byron *poseur*: “Bound to Earth, he lifts his eye to Heaven – / It’s not enough, Unhappy thing! to know / Thou art?” (idem, p. 42). E no Canto III de seu *Herald* esta melancolia cresce tanto em intensidade quanto em profundidade reflexivas, na medida em que, ali, o herói e o narrador como que clivam-se, conforme diz Andrew Rutherford em análise deste segmento do poema: “the figure of the melancholy Wanderer is modified by Byron’s own experiences, thoughts and feelings, so that it becomes a picture no more of the Sinner or the Outlaw, but of the Poet – the wronged and suffering Romantic Genius” (JUMP,1973, p.184). Ou seja, os ‘personagens’ simbólicos que ‘povoam’ os dois primeiros cantos de seu poema, cedem lugar à figura do poeta-narrador, que vem a se transfigurar na persona do ‘Gênio Romântico’, protótipo de sua primeira poesia.

Assim, entre estas *moods*, desenha-se a figura do Byron Lírico-Romântico. Dois juízos, emitidos por diferentes críticos da obra do poeta, são concordantes quanto à artificialidade desta sua primeira poesia. O primeiro deles, C.W.Bowra, em estudo de 1950, afirma: “the dream-worlds of escape in his early romances answered a dissatisfaction in many men, who accepted as great poetry what was in fact often false or feeble” (BOWRA, 1950, p. 151); ou seja, embora encontrando eco na insatisfação do leitor do início do século XIX, ávido por uma poesia que ecoasse suas perturbações em relação à época, a lírica byroniana não lograva iguais resultados no que tangia à sua elaboração temático-estrutural, resultando, segundo afirma o mesmo autor, na seqüência de seu raciocínio, insuficiente aos critérios do próprio Byron: “until he left England for the second and last time, Byron lacked the experience which alone could make his subjects convincing(...); and though he dallied with Romantic notions, he did not really believe in them and for that reason was not master of them; much of Byron’s earlier work is deficient both in art and in truth” (idem).

Paulo Vizzioli, por sua vez, escrevendo mais de duas décadas mais tarde (1978), credita ao conflito entre as ascendências clássica e romântica sobre a poética byroniana a fragilidade de sua poética lírica:

Sente-se hoje que, pretendendo dar vida a um conteúdo essencialmente romântico, o domínio da razão e a ascendência neoclássica acabaram por se perder na ênfase e na retórica, deixando entrever que os sentimentos descritos poucas vezes eram genuínos; a métrica raramente flui com espontaneidade e harmoniosamente; e a impressão geral que restou de quase toda a obra lírica byroniana é que não passa de uma sucessão de poses.

(VIZZIOLI, 2001 apud GUINSBURG, 2002, p. 152)

As conclusões de ambos os autores apontam para o fato de que Lord Byron não encontraria no Romantismo a temática nem tampouco a linguagem adequadas para expressar seus sentimentos e pensamentos poéticos, tornando-se, pois, um inadequado à sua época. Mas quais, afinal, as principais características do pensamento Romântico?

## **1.2. O Pensamento Romântico**

O ideário filosófico romântico teria no genebrino Jean Jacques Rousseau seu grande precursor, ganhando, mais tarde, corpo com o alemão Johan Gottlieb Fichte e tendo seus postulados aplicados à prática poética pelos também germânicos Friedrich Schlegel e Friedrich Schelling. Este o ciclo dos principais pensadores românticos, cujos postulados passaremos agora em revista.

To pose and answer aesthetic questions in terms of the relation of art to the artist, rather than to the external nature, or to the audience, or to the internal requirements of the work itself, was the characteristic tendency of modern criticism up to a few decades ago, and it continues to be the propensity of a great many – perhaps the majority – of critics today. This point of view is very young measured to the twenty-five-hundred-year history of the Western theory of art, for its emergence as a comprehensive approach to art, shared by a large number of critics, dates back not much more than a century and a half.  
(ABRAMS, 1971, p. 3)

As afirmações de M.H. Abrams dão conta do pioneirismo da poética romântica, a qual, pela primeira vez em dois mil e quinhentos anos de teoria da arte ocidental, propõe e

responde sistematicamente questões estéticas, não em termos da relação da arte com a realidade externa (*the external nature*), nem com o público (*the audience*), nem tampouco com as tensões internas dos signos em si (*the internal requirements of the work itself*), mas em termos de sua relação com o artista (*the artist*). Tal abordagem, ainda amplamente utilizada pela crítica à época em que Abrams elabora seu texto (datado, em sua primeira edição, de 1953), remeteria a não mais do que um século e meio atrás. Princípios do século XIX, portanto.

Mas, para uma adequada compreensão da gênese histórico-filosófica desta abordagem da mensagem centrada no EU do artista, que perfaz o que Roman Jakobson denomina de *função emotiva da linguagem*, base da literatura e da arte românticas, é preciso que recorramos primeiramente a um tratado provavelmente – não há absoluta precisão quanto à data nem tampouco quanto à autoria de sua escritura – elaborado no século I d.C. por Longino: *Do Sublime*. Este tratado não foi ignorado pelo Abrams acima citado, o qual aponta-o como fonte basilar de muitas das premissas teóricas do Romantismo: “something approaching the nineteenth-century displacement of the audience by the author as the focal term of reference is to be found in one classical rhetorician, Longinus – the exemplar and source of many characteristic elements of romantic theory” (idem, p.72).

Embora não especificamente voltada para a poesia em si, mas apenas para a obtenção da qualidade para a qual alude o título, qual seja, a obtenção do sublime – nas palavras do autor, “o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por

nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p.71) – a obra estabelece cinco qualidades cruciais na busca da sublimidade; e entre essas cinco qualidades, duas delas devem-se, segundo o autor, à genialidade nata, quais sejam, a) o poder de elaborar grandes conceitos e b) a paixão veemente e inspirada, ao passo que as três outras – c) a linguagem figurativa; d) a dicção nobre e e) o tom elevado – são resultados do rigor artístico pelo autor empregado. Entre todas estas qualificações, no entanto, segundo informa M.H.Abrams, as duas primeiras, por serem inatas e instintivas, têm relevância sobre as demais, meramente ‘artísticas’: “of these five, the native and instinctive elements play the greater part; and, if it must come to a choice, the grand, if flawed, products of natural genius must be preferred to that impeccable mediocrity which can be achieved by art alone” (ABRAMS,1971, p.73). E o crítico norte-americano complementa salientando a importância, para Longino, da emoção: “above all, the emotions are a prime consideration among the sources of sublimity” (idem). Tal dito está bem explícito em um fragmento (VIII, 3) do tratado no qual Longino compara precisamente o tom ‘solene’ e ‘elevado’ que permeava a maior parte dos discursos dos oradores da época, à emoção ‘genuína’, virtude da qual os mesmos careciam:

Na oratória, os panegíricos, os discursos de solenidades e aparato, encerram do começo ao fim dignidade e elevação, mas em geral falta-lhes a emoção (...); doutro lado, se Cecílio achava que o patético não contribui de modo algum para o sublime e por essa razão não o considerou digno de menção, enganou-se completamente. Eu não trepidaria em afirmar que nada é tão grandiloqüente como, em seu lugar próprio, a emoção genuína, quando, por efeito de um delírio e dum sopro inspirador, exala e como que anima dum transporte profético os discursos. (LONGINO,2005, p. 78)

Temos, portanto, neste Longino, que em tão alta conta tinha a emoção e a inspiração, um longínquo prefigurador do EU romântico.

E entre os filósofos românticos que sistematizariam, no século XIX, as premissas do pensador clássico, um pioneiro: Jean Jacques Rousseau. O pioneirismo de Rousseau reside em sua ênfase à subjetivação, à interioridade, à personalização do discurso poético, como está explícito em sua definição do que ele, também *avant la lettre*, chama *l'esprit romanesque*: “de quoi jouit-on une pareille situation? (...)de rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que ce état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu” (BORNHEIM, 1957, apud GUINSBURG, 2002, p. 80).

Este retirar a fonte de sua poética de ‘nada exterior a si, de nada senão de si mesmo e de sua própria existência’, no dizer do próprio autor, remete, como bem lembra Gerd Bornheim, ao *cogito* cartesiano, também centrado em si próprio e fulcrado no EU; a distância entre ambos, no entanto, reside, segundo Bornheim, no fato de que “em Descartes, como na filosofia que dele derivou, a interioridade esgota-se em uma dimensão racionalista, expressa no *cogito*, e os filósofos fazem a análise da razão, estudam a razão e o

conhecimento racional” (ibidem), ao passo que a interioridade roussiana é de uma verve radicalmente oposta, como explica o analista, citando uma divisa lapidar do próprio Rousseau: “a interioridade de Rousseau é bem outra, pois para ele interioridade é sinônimo de sentimento, e este é superior à razão: ‘deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão’” (idem).

Por ‘natureza’, pois, leia-se, em Rousseau, ‘sentimento interior’. O conceito do pensador genebrino acha-se sintetizado em suas *Revêries du Promeneur Solitaire*, onde, caminhando pelos campos, a eles entrega-se e com eles fundi-se, bucolicamente, perfazendo o que Bornheim com muita propriedade chama de “volúpia cósmica” (idem, 81): “da superfície da terra elevava as minha idéias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser incompreensível que abarca tudo (...); então, perdido o espírito nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava; sentia-me – sentia-me com uma espécie de voluptuosidade (...)” (idem).

Fundante no pioneirismo da abordagem da interioridade e da subjetividade do EU, mormente em sua oposição ao *res cogitans* cartesiano, o pensamento de Rousseau ganharia corpo em uma obra publicada na Alemanha de 1794 e intitulada *Fundamento de Toda Teoria da Ciência*, que viria a influenciar diretamente o pensamento do grupo romântico germânico, nas figuras dos irmãos Schlegel e, posteriormente, de Schelling.

A contribuição de Fichte para o movimento pode ser apreciada mais diretamente se cotejarmos seu pensamento com o de seu conterrâneo Kant: enquanto o pensamento deste

acha-se praticamente todo concentrado em dualismos, tais quais, sensibilidade e pensamento, ciência e moral, atingindo seu ápice na, segundo Gerd Bornheim, “irreduzível oposição entre o mundo da natureza e o mundo da espiritualidade” (idem, p.85), o pensar fichtiano tenciona precisamente resolver as antinomias kantianas, procurando um princípio unificador que justifique toda a realidade. E o autor crê achar a chave da busca por este princípio em uma nova postulação do EU.

Trata-se, no entanto, de um EU que difere do de Rousseau na medida em que, como afirma Bornheim, “não se trata do eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, um EU puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto” (idem, p. 86). Este EU puro seria, pois, um EU absoluto, completamente livre, a partir do qual, e somente a partir do qual, toda a realidade – chamada pelo autor de Não-Eu – pode ser compreendida. Um EU, portanto, incondicionado, que, como tal, esgota-se em si próprio e, infinito, não conhece limite e ou determinação.

Em seu absolutismo, o EU puro de Fichte é, explica-o Bornheim, ativo, vivo: “o Eu não é substância ou coisa determinada, mas vida pura, dinamismo, ação pura, dotada de força própria, criadora(...); neste sentido, pode Fichte dizer que o obrar precede o ser e todos os seres são produto da atividade do Eu: e a essa atividade criadora do Eu livre Fichte dá o nome de *imaginação produtora*” (idem, p.88). Esta atividade ‘produtora’ do Eu puro fichtiano só pode se dar, e pode-se mesmo dizer que ela só tem razão de ser, se condicionada aos obstáculos impostos pelo Não-Eu, ou seja, a realidade. O Eu só é, pois,

absolutamente puro e, por consequência, está livre para fazer uso de sua ‘imaginação criadora’, em função de sua justaposição ao Não-Eu, seu oponente.

Em que pese o excessivo idealismo da concepção fichteana do EU – e, poder-se-ia dizer, sua contradição enquanto oposição às dualidades kantianas, na medida em que ela traz em sua essência mesma uma dualidade, central, irresoluta, qual seja, aquela entre o *Eu Puro* e o *Não Eu* – ela viria a se constituir, no que toca aos Schlegel, em uma prefiguração do Romantismo alemão, isto na medida em que sua filosofia vem perpassada de unidade: “na *Teoria da Ciência*, o que mais apaixonou os românticos foi a explicação de toda a realidade a partir de um princípio único, fazendo-os aderir mesmo ao idealismo exacerbado a que conduzia o sistema de Fichte” (idem, p.92).

Tal adesão, no entanto, restringir-se-ia somente ao fato de que Friedrich Schlegel via na *Teoria da Ciência* fichteana uma possível fundamentação teórica para sua teoria da arte: ele apanharia o ideal da liberdade postulado pelo Eu puro do filósofo e complementaria-lo, adaptando-o à arte; desta forma, “a unidade presente de modo abstrato na teoria de Fichte torna-se concreta na estética de Schlegel; na arte o homem aceita o mundo sensível, mas transfigurado por um sentido que lhe foi emprestado pelo espírito” (idem, p. 93), como diz Bornheim. Assim, e aqui está o componente espiritual schlegeliano *par excellence*, o artista, mormente o poeta, seria dotado de um dom que o colocaria acima dos demais homens: “visto que cada um traz em si o divino, que Deus habita o homem, fundamenta-se a possibilidade de cada indivíduo poder ser um mediador para todos os outros homens (...);

e o mediador por excelência, segundo Schlegel, é justamente o artista e, de modo especial o poeta; transfigurando o sensível, é ele quem pode, o mais concretamente, realizar a tarefa de mediação, e de modo mais radical” (idem). Ao poeta, pois, caberia, por meio de seus versos, ‘concretizar’ o absolutismo do Eu-puro fichteano, transformando-se ele, poeta, em “uma espécie de sacerdote para os homens, pois é ele quem melhor consegue comunicar o finito com o infinito” (idem).

Schelling, por sua vez, também dialogando com Fichte, parte do princípio do EU absoluto, incondicionado, do autor da *Teoria da Ciência*, para transpô-lo, unindo-o à natureza, como está explícito nas palavras do próprio filósofo: “a filosofia é a ciência do Absoluto, mas assim como o Absoluto, em sua eterna atividade, manifesta-se sob dois aspectos, o real e o ideal, assim também a filosofia, considerada do ponto de vista da forma, apresenta dois aspectos” (idem, p.99). Assim, para Schelling o erro fundamental cometido pela maioria dos filósofos (e, a nós parece, Fichte mormente) consiste em considerar a consciência onipresente, auto-sustentável em sua independência do mundo que a circunda. Para resolver tal impasse, o filósofo evoca a Física: “só o físico escapa a esse erro; por isso se pode dizer aos que duvidam da verdade filosófica porque não vão fundo nas coisas: para encontrar a verdade, voltai à física” (idem, p.100).

Tal afirmação poderia nos levar a supor um certo realismo no autor alemão; no entanto, uma leitura mais aprofundada de sua filosofia revela um predomínio do Incondicionado, do Absoluto, ao qual a natureza está permanentemente subjugada. Ou seja, toda a natureza só pode ser compreendida a partir do espírito, do qual não é, juntamente

com o homem, senão um devir, como explica Gerd Bornheim: “há uma base ideal na natureza, um princípio que lhe é imanente (...); nesta idealidade, o homem e a natureza como que se tocam, pois se trata de um fundo comum a ambos, razão pela qual pode o homem chegar a entender o mundo sensível e construir ciência(...); não é o homem quem empresta ao mundo exterior sua idealidade, mas esta lhe é própria, imanente, objetiva, e encontra a sua raiz no Absoluto” (idem).

Desta forma, se Schelling complementa o Eu absoluto de Fichte fazendo-o, ao contrário de seu predecessor, para quem só há o Eu puro e absoluto, senhor do homem e da natureza, os quais estão sob seu jugo, seu pensamento dialoga com o de Friedrich Schlegel no que tange à importância da arte para o homem, precisamente em sua tríade com a natureza e com o Absoluto. Para Schelling, o caminho da arte é inverso ao da natureza: enquanto esta é absolutamente inconsciente e integrada ao Absoluto, a obra de arte nasce da intenção consciente de seu autor, para, nas palavras de Bornheim, “desembocar em um algo cujo sentido se desprende de seu criador para mergulhar numa realidade total e tornar-se o seu espelho: microcosmo que reflete o macrocosmo, meta realizada por todo artista genial” (idem, p.102). Ou seja, o artista tem um domínio apenas parcial sobre sua criação; o produto final é fruto de sua aliança com o absoluto – e, conseqüentemente, com o inconsciente. Este, no conceber schellingiano, o ideal de toda idéia artística.

Comum, pois, a todos os pensamentos filosóficos do romantismo aqui expostos a idéia do EU, da interioridade e da subjetividade, sempre sob o jugo do Absoluto. Um EU que se em Rousseau imiscui-se na natureza, com ela integrando-se, em Fichte é um EU

puro, absoluto e incondicionado, em Schlegel é um EU libertário, que encontra na arte um elo entre o finito e o infinito e, por fim, em Schelling é um EU conciliador, do homem com a natureza e do consciente com o inconsciente.

Vejamos agora como se dá o processo de criação propriamente dito, sob os auspícios do credo romântico.

A referência habitual às *emoções* e aos *processos da mente do poeta* como fontes de criação poética romântica alterou drasticamente os padrões estabelecidos para o problema básico da estética, qual seja, a discrepância entre o assunto principal do poema e os objetos encontrados na experiência do poeta. De acordo com a tradição central de até então, a poesia partia de fatos, principalmente porque ela deveria necessariamente refletir uma natureza que foi reordenada para dar beleza ao objeto artístico e causar encanto ao seu leitor. Para o poeta e também para o crítico Românticos, no entanto, ainda que a poesia possa vir a ser Ideal, o que a distingue do fato é, prioritariamente, que ela vem a *incorporar objetos que são trabalhados e transformados pelos sentimentos (feelings) do poeta*. Assim, quando William Wordsworth afirma: “I have at all times endeavoured to look steadily at my object” (WORDSWORTH, 1900 apud ABRAMS, 1973, p.51), não se refere ao objeto observado detidamente e sim à forma como este é modificado pelos seus sentimentos enquanto poeta.

No século XVIII, o tópico até então tido por ‘menor’, qual seja, precisamente as formas com que os sentimentos podem penetrar e alterar objetos, foi discutido sob o enunciado de ‘estilo’, ou seja, importava ao artista neoclássico a forma em que o objeto viria a ser apresentado no corpo de seu discurso. Nos *oitocentos*, no entanto, o problema passa a ocupar lugar central na teoria da poética Romântica e resolve-se de forma analógica: os sentimentos projetam uma luz – normalmente colorida – nos objetos, de forma que as coisas são distribuídas de acordo com suas cores e vistas (ou ouvidas) pelo meio (*medium*) da imaginação acionado pelos sentidos.

Entre todos os seus contemporâneos, foi o poeta Samuel Taylor Coleridge quem mais se preocupou com o problema de como a mente poética age a fim de modificar ou transformar os materiais dos sentidos sem violar sua fidelidade à natureza. Rumo à esta solução, ele formulou a chave-mestra de seu sistema crítico: sua teoria da imaginação. Em passagem característica ele considera o papel da emoção no processo de tal transformação: “Images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet; they become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion” (COLERIDGE, 1809, *idem*, p.55).

Portanto, neste processo de incorporação dos objetos pela emoção e pelos sentimentos do poeta, o que se requer, nas palavras do mesmo Coleridge, é “an involution of the universal in the individual” (*idem*, p.56); operação esta na qual prepondera basicamente a imaginação.

Segundo C.W.Bowra, a imaginação é o principal ponto de discórdia entre os poetas neoclássico e romântico: “se desejarmos distinguir uma só característica que diferencie os Românticos Ingleses dos poetas do século dezoito, esta pode ser encontrada na importância que aqueles creditavam à imaginação e à visão particular que tinham dela (...); neste ponto, a despeito de diferenças significativas em detalhes específicos, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley e Keats concordam, e para cada um deles, ela representa uma teoria de poesia profundamente considerável”(BOWA, 1950, p.1).

Pode-se, pois, dizer, que o núcleo do romantismo, mormente em sua vertente anglo-saxã, é o predomínio da imaginação e a criação de “novos mundos” (idem), em oposição à estética norteadora da poética dos autores que o precederam no século XVIII – um Pope, um Johnson, por exemplo – para os quais interessa mais interpretar o visível do que operar incursões pela imaginação. Ao romântico, diz Bowra, “a atividade mais vital da mente é a imaginação” (idem *ibidem*). E sendo a imaginação a fonte real de energia espiritual, eles, ao praticá-la em sua poesia, nada mais fariam do que partilhar da atividade de Deus. Tal postulado encontra-se muito claramente expresso por William Blake em seu *A Vision of the Last Judgement*, onde se lê:

This world of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite and Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite and Temporal. There Exist in that Eternal World of the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature. All things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, The Human Imagination.  
(idem)

Menos panteísta do que Blake, mas, ainda assim, legando à imaginação papel essencial, Coleridge afirma: “the primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM” (idem).

A imaginação, portanto, para o romântico, nada mais é do que Deus operando na alma humana. Destarte, toda forma de criação operada pela imaginação é divina e “na imaginação a natureza espiritual do homem acha-se ampla e totalmente realizada” (idem: 4). Aqui, cremos ver um diálogo com o postulado filosófico de Friedrich Schlegel, por nós estudado anteriormente, segundo o qual a poesia opera como um elo entre o finito e o infinito, ou o EU absoluto, como quer Fichte: a imaginação humana seria, assim, para o poeta romântico inglês, o canal de comunicação por intermédio do qual este elo efetivamente se dá.

Como, pois, situar *Don Juan* em meio ao ideário do Romantismo que, centrado no EU, incorpora objetos que são trabalhados e transformados, por via da imaginação, pelos sentimentos (*feelings*) do poeta? O que Byron quis dizer ao afirmar que seu derradeiro poema é uma ‘história real’ que contrapor-se-ia ao ‘labirinto de fábulas’ romântico?

### **1.3. *Don Juan* e o Romantismo: Fragilização**

Primeiramente, é preciso investigar qual é o EU do poema e em que medida ele se aproxima ou se afasta do EU romântico. Na verdade, o EU byroniano assemelha-se ao EU romântico na medida em que opera uma *personalização da narrativa*, a qual tem como

foco, como fulcro, não aquilo que é observado mas o observador em si, qual seja, o narrador do poema. No entanto, ao contrário do que se dá no Romantismo, esta *personalização* levada a cabo por Byron em sua obra limiar não se caracteriza pelo *overflow of feelings* wordsworthiano, abordado em nossa introdução como componente metafórico que melhor simboliza a ênfase romântica no sentimento e na emoção do poeta: em *Don Juan*, o narrador, a exemplo, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *incorpora-se à narrativa a fim de emitir constantemente pareceres e pensamentos acerca dos assuntos mais variados*; assim, aquilo que diz Sergio Paulo Rouanet sobre o narrador, que ele denomina de ‘shandiano’, adapta-se perfeitamente ao narrador byroniano: “na verdade, esses narradores, falando na primeira pessoa como todos os narradores shandianos, são criaturas dos respectivos autores, são partes integrantes do livro, mesmo que não sejam personagens” (ROUANET,2007, p.34). E a esta operação levada a cabo pelo narrador shandiano, Rouanet a chama de hipertrofia da subjetividade: “a hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista” (idem, p. 35). Assim, o narrador shandiano/byroniano, segundo o mesmo crítico, “é um *self-conscious narrator*, que intervém constantemente na narrativa”(idem).

Assim, cremos poder afirmar que, enquanto emissor da mensagem, o EU de *Don Juan* não é predominantemente emotivo, como o emissor do poema romântico, e sim eminentemente metalingüístico, voltado para a crítica dos costumes e da cultura de sua época. É, pois, um EU guiado mormente pela razão antes do que pela emoção.

E para uma compreensão mais apurada do EU deste último Byron, interessante voltarmos nossa atenção para as considerações de Massaud Moisés, em seu *A Criação Literária – Poesia* (MOISÉS: 1984) acerca do EU lírico (o Byron de *Childe Harold's Pilgrimage*) cotejado com o EU épico (o Byron de *Don Juan*). Segundo Moisés, este último deve ser tomado e entendido como “categoria poética intrínseca, assinaladora do momento em que o poeta alcança a maturidade interior” (idem, p. 238); ou seja, “medieval, clássico, romântico, simbolista ou moderno, todo poeta ‘superior’ tende para o épico” (idem *ibidem*). Mas, como atingir o *status* de ‘poeta superior’, termo, a princípio, deveras vago? E o que exatamente caracteriza a poesia ‘madura’ de um poeta, a ponto de podermos chamá-la de épica?

A resposta está na ampliação das fronteiras do EU romântico, um EU “enclausurado, em auto-sondagem miúda e epidérmica” (idem), que abre os portais de seu enclausuramento interior para a reflexão exterior, de cunho metafísica: “dispondo em partes o pensamento, observamos que o poeta épico se caracteriza pela dilatação do ‘eu’ ao infinito de suas possibilidades, a ponto de romper as barreiras e invadir o plano do ‘não-eu’” (idem). O universo do poeta, pois, “que antes se circunscrevia a seu microcosmos subjetivo, agora deve ampliar-se até se tomar a *totalidade* da visão do mundo nacional e universal: ao microcosmos sucede o macrocosmos, ou simplesmente o cosmos” (idem, p. 239). Neste processo, do micro ao macrocosmos, do subjetivo ao concreto, do sentimento

puro à razão que, embora predominante, ainda se vê fortemente carregada de emoção, cremos poder contemplar, com clareza, a inflexão operada na obra de Lord Byron.

Uma olhada em um segmento extraído do Canto II de *Don Juan*, precisamente aquele no qual Byron, como tivemos ocasião de apontar no capítulo passado, é mais lírico, revela os seguintes versos descritivos do cenário paradisíaco da ilha grega na qual Juan, sobrevivente do naufrágio da embarcação que lhe levava de sua Sevilha natal, viera a dar: “it was a wild and breaker-beaten coast, / with cliffs above, and a broad sandy shore, / guarded by shoals and rocks as by an host, / with here and there a creek” (BYRON, 1970, p. 681). Ora, evidente está, aqui, que o mais lírico dos Byrons de *Don Juan*, ao invés de ‘transbordar-se’ em versos carregados de melifluidade, como faria qualquer poeta romântico intrínseco, limita-se a falar das características geográficas da costa, usando termos (*cliffs, shore, shoals, rocks, creek*) que, longe de expressar a subjetividade ou a interioridade românticas, denotam, antes, uma *concreção*, uma *objetividade* e uma *simplicidade* inusitadas para um poeta contemporâneo do Romantismo. Falando sobre a passagem em questão, C.W.Bowra enfatiza precisamente a economia de formas ali levada a cabo pelo poeta em sua descrição que, segundo o crítico, não necessitaria mesmo ser mais extensa: “the description is truthful and accurate; this is just what many Greek islands look to the visitor, and Byron shows his sterling sense when he sketches the scene as he himself has known it(...); there was no need to make more of it, and the straightforward description has its own full poetry” (BOWRA,1950, p.161).

Cotejada com uma estrofe de *Childe Harold's Pilgrimage* (Canto II, XV), a qual fala da invasão e apropriação de terras gregas por frotas inglesas – “cold is the heart, fair Greece! that looks on Thee, / nor feels as Lovers o'er the dust they loved; / dull is the eye that will not weep to see / thy walls defaced, thy mouldering shrine removed / by British hands (...)” (BYRON, 200, p.45) – fica bem clara a distância que separa o Byron de *Don Juan* de seu *labyrinth of fables* da juventude: enquanto àquele perpassam-no a *concreção* e a *objetividade*, a este caracteriza-lhe uma carga acentuadamente sentimental, expressa, ao contrário da substantivação que marca a linguagem do primeiro, por via de uma adjetivação preponderante (*cold is the heart ..., dull is the eye..., fair Greece*) responsável por este sentimentalismo que percorre o segmento.

Já falamos da *corrosão de gêneros* operada por Byron em seu *Juan*. Pois, a nós parece o antagonismo byroniano em relação aos demais românticos residir exatamente no fato de que, ao contrário destes que, operando em sintonia com o pensamento de Friedrich Schlegel, o qual viu na unicidade do EU absoluto de Fichte a instigação para a elaboração de sua teoria proto-romântica, visam uma unidade em suas obras, ele, o último Byron, prefere ser múltiplo. Não lhe interessava ficar restrito ao *overflow of feelings*: interessava-lhe, sim, dar vazão à complexidade de seu caráter e, seguindo seu próprio caminho, cambiar constantemente suas *moods*.

Já no que diz respeito à imaginação – para C.W.Bowra, “the central article of the romantic creed, the importance of imagination” (BOWRA, 1950, p.153) – Byron foi tomado como herético por juízes como Keats e Blake. O primeiro, em carta a seu irmão,

rejeita claramente qualquer paralelo com o autor de *Don Juan*, e credita tal rejeição exatamente à diferença entre suas poéticas no que tange à imaginação: “you speak of Lord Byron and me – there is great difference between us; he describes what he sees – I describe what I imagine; mine is the hardest task; you see the immense difference” (idem, p. 152). Já o segundo, ao dedicar seu poema *The Ghost of Abel* a Byron, diz, em seu panteísmo caracteristicamente fichtiano, da superioridade da imaginação à natureza, esta última, em sua opinião, utilizada por Byron em sua poesia:

What does thou here, Elijah? Can a Poet doubt the Visions of Jehovah? Nature has no Outline, but Imagination has. Nature has no Tune, but Imagination has. Nature has no supernatural and dissolves: Imagination is Eternity.  
(idem)

Claro está, pois, que tais críticas, ambos os poetas as calcariam no fato de que, em *Don Juan*, Byron abandonara, rejeitara, a imaginação. E de fato, em um depoimento recheado do sarcasmo tipicamente byroniano, extraído de carta a Thomas Moore, o poeta confirma seu descaso para com a imaginação: “it is the fashion of the day to lay great stress upon what they call ‘imagination’ and ‘invention’, the two commonest qualities: an Irish peasant with a little whisky in his head will imagine and invent more than would furnish forth a modern poem’ (idem).

Tal recusa, entretanto, encontra sua razão de ser no escopo do poeta em seu último poema. A Byron, segundo Bowra, “do usual ponto de vista inglês, nem mesmo um

romântico, e sim um inimigo de muitas das verdades que os verdadeiros românticos tinham como mais sagradas” (idem, p.149), interessaria a verdade; ou, ainda nas palavras do crítico que vimos seguindo, “contar a verdade na esperança de tornar o homem melhor” (idem, p.155); e, ao fazê-lo, por à nu a “hipocrisia e a corrupção da alta sociedade” (idem *ibidem*) inglesa que ele tão bem conhecia e que, quando da publicação de seu *Childe Harold's Pilgrimage*, em 1812, o havia levado à fama e à fortuna. O último Byron migraria, portanto, da “fuga romântica ao realismo satírico” (idem), ou, como preferiríamos dizer, à sátira menipéia crítico-satírica.

E é precisamente esta fuga empreendida pelo poeta em seu *Don Juan* que ajuda a explicar o fato de ele se referir a seu poema ficcional como uma *true story*; a nós parece bastante evidente que Lord Byron opõe sua última obra à melifluidade imaginativa característica do credo romântico: ao ‘labirinto de fábulas’ da escola literária à qual estava cronologicamente atrelado, ele responderia com uma obra pautada pela *concretude* e pela *objetividade*, raiando, por esta via, a própria realidade. Daí a razão do poeta referir-se a seu poema como uma ‘estória verdadeira’.

## **CAPÍTULO 2**

***DON JUAN: POEMA NARRATIVO***

## 2.1. Um Byron Atípico

No Canto II de *Don Juan*, o qual narra o naufrágio da embarcação que o protagonista tomara para fugir de Sevilha, quando da descoberta de seu romance com Julia, flagra-se um segmento no qual alguns marinheiros, em estado de inanição, devoram os restos de Pedrillo, tutor de Juan e uma das vítimas fatais da tragédia. Uma olhada nas palavras ali empregadas por Lord Byron – Part was divided, part thrown in the sea, / And such things as the entrails and the brains / Regaled two sharks, who follow'd o'er the billow – / The sailors ate the rest of poor Pedrillo” (BYRON,1970, p.669) – denuncia um quase absoluto distanciamento do narrador ao relatar o acontecido: exceto pela presença do adjetivo *poor* no último verso, o que se lê é a descrição objetiva e detalhada, isenta de qualquer espécie de sentimentalismo, do ato canibalesco, quando aprendemos que aos tubarões couberam as entranhas (*entrails*) e o cérebro (*the brains*) e aos marinheiros o resto do corpo de Pedrillo.

Longe estamos, nesta passagem, do Byron de, por exemplo, *She walks in Beauty*, onde o aspecto e o olhar da mulher são comparados ao mais claro dia e à noite mais estrelada: “She walks in Beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies; / And all that's best of dark and bright / Meet in her aspect and her eyes” (BYRON,2001, p. 240); ou do Byron de *Fare Thee Well*, onde o sofrer pelo adeus à amada é a própria morte: “Fare thee well! thus disunited – / Torn from every nearer tie – / Seared in heart – and lone – and blighted – / More than this I scarce can die” (idem, p.261); ou, ainda, do Byron do Canto II de

*Childe Harold's Pilgrimage*, onde, do mar, a visão da lua e da terra próxima, inspiram suspiros de amantes: “The Moon is up; by Heaven, a lovely eve! / Long streams of light o'er dancing waves expand; / Now lads on shore may sigh, and maids believe: / Such be our fate when we return to land” (idem, p. 47).

Na cena da devoração, longe estamos, não seria exagero dizer, de toda a linguagem poética do Lord Byron anterior a *Don Juan*, uma linguagem eminentemente lírica, centrada no EU, fulcro da *função emotiva da linguagem*, estudada por Roman Jakobson.

Em outro momento da composição (Canto XII, estrofes V e VI), traçando um panorama político da Europa de então, o poeta primeiro questiona acerca de quem, acima de todas as correntes políticas vigentes, deteria o controle político no continente – “Who hold the balance of the world? Who reign / O'er congress, whether royalist or liberal? / Who rouse the shirtless patriots of Spain / (That make old Europe's journals squeak and gibber all)?” (BYRON, 1970, p. 799) – , para, no dístico final, responder que não seria o espectro da nobre ousadia de Napoleão Bonaparte, mas Rothschild e seu companheiro, Baring, os símbolos-detentores do poder europeu da época: “The shade of Buonaparte's noble daring? / Jew Rothschild, and his fellow-Christian, Baring” (idem).

Mais adiante, refletindo acerca da usura, Byron aponta para o poder da especulação financeira, a qual mobilizaria nações e não deixaria de envolver também os republicanos: “Every loan / is not a merely speculative hit, / But seats a nation or upsets a throne. / Republics also get involved a bit;” (idem, p. 800).

Aqui, mais uma discrepância entre *Don Juan* e a lírica: se o ato de refletir por si só, acerca de qualquer tópico ou motivo, já é, como veremos adiante, estranho ao conceito poético lírico, que dizer da reflexão sobre a política, tema tão distante do lirismo em geral?

Temos, portanto, tanto no que toca à linguagem, quanto no que diz respeito à temática da obra-objeto de nossa investigação, elementos que a distanciam do restante da obra de Lord Byron. Mas, como, então, situarmos, em sua peculiaridade, o Lord Byron de *Don Juan*? Uma visada reflexiva acerca de nuances de dois dos gêneros literários que nos lega a tradição, quais sejam, a *lírica* e a *épica*, ajudará a encontrar elementos que nos levarão a responder a questão.

## **2.2. A Lírica e a Épica: Características Essenciais**

Para um bom entendimento da *lírica*, comecemos por conceituar, com o Emil Staiger de *Conceitos Fundamentais da Poética* – o qual aborda a questão dos gêneros de uma forma muito próxima àquela em voga no século XIX, ou seja, a época em que Byron elaborou seu Juan, sendo precisamente este o motivo de adotarmos a visada staigeriana como base de nossa pesquisa –, a forma de apreensão da realidade que a caracteriza: a “disposição anímica” (STAIGER, 1997, p. 59). Ao contrário do que sua denominação pode sugerir, a ‘disposição’ em questão não é uma situação da alma, ou seja, algo que exista exclusivamente dentro de nós; ela é, antes, segundo Staiger, um estado no qual encontramos “maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós” (ibidem). Assim, o poeta, quando tomado pela disposição anímica, acha-se em perfeita

harmonia com o objeto de seu poema; não o intui, nem tampouco faz qualquer esforço para compreendê-lo: possuído pelo encanto da primavera, inebriado de amor ou angustiado por entre as trevas, para ficar somente com alguns exemplos, é tomado por algo que “espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente”(idem) a si. Este ‘algo’ nada mais é do que a inspiração, responsável pela criação poética lírica: “esperar pela inspiração é a única coisa que o poeta lírico pode fazer” (idem, p. 73). O poeta-lírico-ele-mesmo, portanto, nada cria, apenas abandona-se à disposição anímica (*stimmung*), fonte de sua linguagem e de sua temática.

O resultado de tão aleatório processo são poemas eminentemente *paratáticos*, vale dizer, compostos de versos dispostos por coordenação antes do que por subordinação (esta última, forma sintática característica das composições *hipotáticas*), implicando em uma quase que abolição da lógica tradicional: “a linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais” (idem, p.39). A parataxe lírica, portanto, dispensa os *comos*, os *ses*, os *mas*, os *finalmente* e, principalmente, os *porquês* (o poema lírico não explica coisa alguma: apenas deixa transparecer seu instante de êxtase ditado pela disposição anímica), bem como o início, meio e fim da narrativa hipotática tradicional.

Mas, é preciso que distingamos na disposição lírica um componente hipotático: não há, entre as partes que integram as suas composições, autonomia absoluta; embora entrecortado em versos aparentemente díspares, ao fluxo lírico perpassa-lhe uma

coordenação ditada precisamente pela disposição anímica. Assim, no poema por nós anteriormente citado como representativo da lírica de Lord Byron, intitulado *Fare Thee Well*, embora travessões o percorram quase que de ponta a ponta (fator demonstrativo de sua natureza paratática), uma unidade há entre seus versos: a dor do poeta pela perda da amada, por cuja reconquista, ele quase que já perde as esperanças: “All my faults perchance thou knowest – / All my madness – none can know; / All my hopes – where’er thou goest – wither – yet with *thee* they go”(BYRON, 2001, p. 261).

Outras três características do discurso lírico são destacadas por Francisco Achcar, cujo estudo sobre a poética em questão na linguagem de autores latinos como Horácio e Catulo, revela pontos que o estudo de Staiger, mais restrito à definição dos gêneros em si, não logra alcançar : “a lírica concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito” (ACHCAR,1994, p.59). Assim, o tempo da lírica é o presente; o aqui e agora. Nele, tudo é e se confina ao instante, mesmo o passado, que é a matéria presente do sujeito. Sujeito este – o EU emotivo – que aliás, como já afirmamos anteriormente, é o centro da poética lírica. Centro, porém não seu exclusivo fulcro, uma vez que a lírica é a poesia na qual a função poética (centrada na mensagem) une-se à função emotiva (que tem o emissor como centro).

Quanto à ‘brevidade da canção’, também apontada por Achcar como elemento caracteristicamente lírico, ela deve-se ao fato de que o poema lírico só dura o tempo que durar a ‘disposição anímica’, ou seja, a inspiração poética; e esta é, aprendemos com Emil Staiger, por natureza, breve: “a ‘disposição anímica’ (Stimmung) é

apenas um momento, um curto prelúdio, a que se segue o desencanto, ou de novo um outro som” (STAIGER,1997, p.29). Assim, segundo o mesmo Staiger, “toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho” (idem, p.33).

E em seu breve canto – pois de canção se trata – a lírica é eminentemente musical. O poema lírico nasce do encontro ente o verbo (a palavra) e o som (a música), ou seja, a exemplo do que acontece na linguagem da música, na lírica há uma elaboração da curva melódica, do ritmo dos versos, e o ‘conteúdo’ da frase passa a um segundo plano, prevalecendo, antes, a harmonia entre as palavras e os sons.

Esta breve incursão já nos permite, então, destacar certos procedimentos caracterizadores do discurso lírico tradicional: a) a *lírica* é uma forma poética na qual o poeta cria sob a égide da disposição anímica (*stimmung*), ou inspiração poética; b) o poema lírico normalmente é composto por versos díspares entre si (paratáticos), os quais acham-se, no entanto, unidos sob a tutela da disposição anímica; c) o tempo do poema lírico é invariavelmente o presente (aqui e agora), ainda quando se relate um acontecimento passado; d) o poema lírico é normalmente breve; e) a lírica é essencialmente musical.

No que tange à obra épica (leia-se, prioritariamente, *Ilíada* e *Odisséia*, mas também *A Eneida*, *Os Lusíadas* e *Jerusalém Revisitada*, para citar só algumas outras) e suas determinantes estilísticas, segundo Emil Staiger (idem,págs.76-118), à utilização, por exemplo, do hexâmetro, métrica única que, em Homero, a percorre, corresponderia uma *inalterabilidade de ânimo* do escritor, que, não importando o que narra – seja uma sangrenta batalha, um singlar de navio ou uma descrição de um escudo– mantêm-se sempre

imutável, vendo tudo que passa “de um único ponto de vista, de uma perspectiva determinada” (idem, p.77), perspectiva esta que assegura sua identidade diante do fluir dos acontecimentos. Tal imutabilidade, que também pode ser chamada de distanciamento, faz do poeta épico um *registrador*, um *apresentador* dos personagens, dos eventos e das coisas: ao contrário do lírico, que se acha sempre profundamente envolvido emocionalmente com o que se passa, ao épico é dado *registrar*, *apresentar* aquilo que narra, informando, por exemplo, a linhagem genealógica de cada um de seus heróis e as circunstâncias históricas de um acontecimento narrado e, indo ainda além, em um segundo momento, também sobre ele refletir, pois, desprovido de qualquer emotividade, ele está livre para emitir pareceres acerca do que quer que lhe convenha. Um exemplo típico desta característica épica seria o Canto II da *Iliada* homérica, no qual dá-se a enumeração dos quase intermináveis navios dânaos e seus correspondentes chefes-condutores, que se juntam para invadir Tróia. Importa, aqui, ao poeta grego, enumerar e discorrer sobre as estirpes dos diferentes combatentes dos diferentes navios com riqueza de detalhes, a fim de traçar um panorama das raças e povos ali clivados.

Daí a constatação de que, em Homero (e, ressalve-se mais uma vez, não somente nele, mas também em Virgílio, Camões e Tasso, por exemplo), *prevalece o plástico, a imagem*: ao registrar, ou apresentar, algo ou alguém, este registro, ou esta apresentação, dá-se por via de imagens. Aqui, mais uma vez o contraste entre a linguagem épica e a lírica: enquanto esta última é eminentemente sonora, musical – embora não dispensando o caráter imagético, mas fazendo a ele sobrepor-se, superando-o, o caráter sonoro – à linguagem

épica importa “esclarecer, mostrar, tornar plástico” (idem, p. 83). Veja-se, em Camões (Canto Terceiro, 8), a plasticidade da seqüência em que se narra a morada de Netuno: “torres altas se vêm, no campo aberto, / de transparente massa cristalina; / quando se chegam mais os olhos perto, / tanto menos a vista determina / se é cristal o que vê, se diamante, / que assim se mostra, claro e radiante” (CAMÕES,1993, p. 211).

Não há, no épico, uma linearidade de ações; ou seja, um princípio-meio-fim; ao épico, o objetivo final importa pouco: “ao épico as grandes decisões são apenas oportunidades para uma narração tão prolixa quanto possível” (STEIGER: 1997, p.93). Chega-se, sim, no épos, a um fim, mas este não é justificado pelos meios: “o autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim, dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente” (ibidem). A *Ilíada*, por exemplo, termina com o enterro de Heitor, seu corpo desfazendo-se em chamas, dissipada já, àquela altura, a ira de Aquiles, que abriu o poema. Durante o transcurso da obra, no entanto, tanta coisa é contada acerca da Guerra de Tróia que ao leitor não soa o último verso – “deram exéquias de honra a Héctor, doma-corcéis” (CAMPOS,2002, p.800) – como conclusão.

Deve, pois, o poema épico ser lido como uma sucessão de partes autônomas, repletas de digressões: no *epos* é comum depararmo-nos com instantes nos quais o poeta detém-se diante de um fato, ou de um objeto, e, como que congelando a narrativa, põem-se a refletir digressivamente sobre o mesmo.

## 2.2. A Épica e a Lírica em *Don Juan*

Desenvolvidas as reflexões em torno dos dois gêneros poéticos, cabe-nos, agora, analisar o teor peculiar do *Don Juan* de Lord Byron e em que medida a obra incorpora elementos de ambos os gêneros. Para tal intuito, a menção de um depoimento do poeta, datado de 1819, nos é, aqui, de suma importância:

If you must have an epic, there's *Don Juan* for you; it is an epic as much in the spirit of our day as the *Iliad* was in Homer's. Love, religion, and politics form the argument.... There is no want of Paris and Menelauses, and of *Crim-cons* to the bargain. In the very first canto we have a Helen. Then, I shall make my hero a perfect Achilles for fighting... and, depend upon it, my moral will be a good one; not even Dr Johnson should be able to find a flaw in it.  
(BYRON, 1918 apud JUMP, 1973, p.124)

A julgar pelo dizer de Byron, seu *Don Juan* seria, para os oitocentos, um épico. Um épico tanto quanto a *Ilíada* o teria sido para a época que, julga-se, Homero teria vivido e criado sua obra. Um épico cuja semântica girasse em torno dos temas comuns aos épicos clássicos, quais sejam, o amor, a religião e a política, sem, no entanto, possuir gladiadores do quilate de um Paris ou de um Menelau; um épico com sua heroína (Helena) e seu respectivo herói lutador (Aquiles), cuja moral fosse tão irretocável que nele nem mesmo um crítico austero como 'Dr. Johnson' fosse capaz de encontrar qualquer tipo de defeito (*flaw*). Com base nas características do épos que foram objetos de nossa reflexão, verifiquemos, pois, se é, de fato, verossímil chamar o *Juan* byroniano, como quer seu autor, de obra épica.

No que tange à correspondência entre a unidade métrica do poema e a imutabilidade de ânimo (*mood*) do poeta épico, transportada para o Lord Byron de *Don Juan*, constata-se que, embora perpassasse-o apenas uma forma métrica, qual seja, a exemplo do Camões de *Os Lusíadas*, do Ariosto de *Orlando Furioso* e do Tasso de *Jerusalém Libertada*, a oitava rima, quando se analisa a linguagem narrativa byroniana não percebe-se, cremos, uma equivalência: o narrador de *Don Juan*, diferentemente dos clássicos épicos, mescla, ao longo dos dezessete cantos da obra, diferentes tons de linguagem; ‘cambiantes *moods*’. Senão, vejamos.

O narrador do Canto II do poema, citado no início do presente capítulo, conta os acontecimentos vividos pelos passageiros de forma direta e concreta, isento de qualquer sentimento de piedade para com os mesmos, não poupando detalhes, como no episódio do canibalismo em que os marinheiros e alguns outros membros do barco (não excluído o próprio Juan), desesperados pela absoluta falta de alimentos, acabam por ‘deglutir’ parte do corpo de Pedrillo. Ouve-se, por todo o episódio, o tom distante do *apresentador* épico, que se limita a narrar os fatos.

Logo em seguida, no entanto, no Canto III, dá-se o romance Juan – Haidée. Aqui, é o Byron lírico que deixa, em seu narrar, transbordar o sentimento vivido pelos dois personagens: “they look’d up to the sky, whose floating glow / spread like a rosy ocean, vast and bright; / they gazed upon the glittering sea below, / whence the broad moon rose circling into sight; / they heard the waves splash, and the wind so low, / and saw each other’s dark eyes darting light / into each other – and, beholding this, / their lips drew near,

and clung into a kiss;” (BYRON: 1970, p.682). Note-se o acúmulo de adjetivos (*rosy, vast, bright, glittering, darting*) presentes na estrofe, contribuindo para a intensificação do *affair* que vai levar ao beijo final: dificilmente reconhecemos, nas seqüências que descrevem, como um todo, o idílio em questão, o ‘frio’ narrador-apresentador do canto anterior. Seria, antes, o Byron dos Cantos III e IV, o poeta lírico pré-*Beppo*, re-estabelecendo seu cantar melífluo.

Já em outro caso amoroso de Juan, com a Princesa Catarina (Cantos IX e X), longe estamos da atmosfera adâmica que perpassa seu romance – e, conseqüentemente, a narrativa byroninana do mesmo – com Haidée. A aproximação do protagonista do poema com a princesa russa e a descrição do efeito da metamorfose nela operada pela sua paixão por Juan, é descrita por Byron com a ironia que é peculiar à maior parte de seu *Juan*: “Catherine was generous, – all such ladies are: / love – the great opener of the heart and all / the ways that lead there, be they near or far, / above, below, by turnpikes great or small, (...) (idem, p.778). Aqui, a suposta generosidade da amante de Juan ganha contornos concretos e sensuais: o amor de que a princesa é invadida abre-lhe não só o coração, mas também os caminhos que a ele levam, estando estes longe ou perto; é este, pois, um narrador de um tom erótico-malicioso, distinto do lírico-romântico dos cantos anteriormente citados.

Assim, pode-se, cremos, dizer que ao narrador de *Don Juan*, antes do que a *imutabilidade* épica, várias vozes o perpassam, a soar ora distantes, ora líricas, ora sensuais, compondo um múltiplo sonoro no qual não se reconhece um tom dominante. E é o próprio

Byron que, metalinguisticamente, ilustra tal *mutabilidade* no início do Canto VII da obra, ao comparar seu estilo cambiante à Aurora Boreal e sua pletora de cores: “a thousand and a thousand colours they assume (...) / and such as they are, my present tale is, / a nondescript and ever-varying rhyme, / a versified Aurora Borealis” (BYRON,1970, p.744).

Já no que diz respeito ao *predomínio da imagem*, característica inerente à *poesia épica enquanto apresentadora* dos episódios de sua narrativa, talvez fosse correto afirmar que, embora no poema byroniano haja uma forte carga imagética – por exemplo, no já citado episódio do naufrágio, bem como na narrativa da guerra turco-russa (Cantos XVII – XVIII)– é a *sonoridade da ottava rima que prevalece*. Diferentemente do que se dá no épos clássico, não há, em *Don Juan*, uma seqüência de fatos marcantes, heróicos, a permear a narrativa, a qual é conduzida, antes, pela engenhosidade (*wit*) das considerações digressivas do poeta. E estas ali se apresentam, por força da rima que as conduz, predominantemente sonoras. Entre os inúmeros exemplos a extrair dos mais de 1.600 versos da composição, podemos tomar parte da estrofe CCXVI do Canto I, na qual o poeta lamenta a perda da juventude, fazendo uso constante de monossílabos e aliterações em *m*, como que intentando dar som à melancolia que o toma: “my days of love are over; me no more / the charms of maid, wife, and still less of widow, / can make the fool of which they made before, – / in short, I must not lead the life I did do” (idem, p.660); ou um excerto da estrofe CVIII do Canto III, que versa sobre a saudade – “soft hour! which wakes the wish and melts the heart / of those who sail the seas, on the first day /when they from their sweets friends are torn apart “ (idem, p.698) – , fazendo, também por via da sonoridade aliterativa (rimas internas:

*wakes – wish / sail – seas*) intensificar o sentimento de distância pelo qual o narrador se acha tomado.

A linguagem do Lord Byron de *Don Juan* é, pois, predominante musical, ou seja, para utilizarmos das modalidades de poesia utilizadas pelo poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, uma linguagem regida pela *melopéia*, modalidade na qual “as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado” (POUND,1989, p.11). Já ao épico clássico perpassa-o a *fanopéia*, ou seja, segundo o mesmo Pound, “um lance de imagens sobre a imaginação visual” (idem *ibidem*). No que toca ao aproveitamento do motivo amoroso – central em *Don Juan* – destaque-se que muitas das digressões reflexivas levadas a cabo por Byron no poema têm o amor como objeto – *love, religion and politics form the argument*, como afirmou o próprio poeta (e não é casual o fato de o amor, aqui, abrir a lista de tópicos).

No Canto I, por exemplo, quando do relato da aproximação entre Juan e Julia, flagra-se um discurso sobre algumas diferentes formas de amor, tal qual o amor platônico, o amor angelical, divino e puro, preconizado pela personagem feminina em questão; “and then there are such things as love divine, / bright and immaculate, unmix’d and pure, / such as the angels think so very fine, / and matrons, who would be no less secure, / Platonic, perfect, ‘just such love as mine’; / thus Julia Said – and thought so, to be sure” (BYRON, 1970, p. 645). Mais adiante, no entanto, o poeta fala por si próprio, dizendo-se partidário de um outro tipo de amor, qual seja, um amor permissivo, tendo no prazer o seu alicerce-mor: “for my part, I’m a moderate-minded bard, / fond of a little love (which I call leisure); / I

care not for new pleasures, as the old / are quite enough for me, so they but hold. / Oh, Pleasure! you're indeed a pleasant thing, / although one must be damn'd for you, no doubt;" (idem, p. 650).

Já no Canto XIV, em mais uma digressão sobre o sentimento amoroso, Byron fala da contradição que, segundo ali se lê, está no próprio germe do amor que ora mostra-se terno, ora agressivo: "love bears within its breast the very germ / of change; and how should this be otherwise? / that violent things more quickly find a term / is shown through nature's whole analogies; / and how should the most fierce of all be firm? / would you have endless lightning in the skies? / methinks Love's very title says enough: / how should 'the tender passion' e'er be *though*?" (idem, p. 831).

Sendo, pois, fonte de permanente reflexão para o autor, o amor ocupa, em *Don Juan*, posição de absoluta relevância, podendo-se mesmo afirmar que Byron optou pelo personagem da lenda espanhola justamente pelo fato de este ser o arquétipo de uma vertente amorosa, a da sedução, para, a partir daí, colocar o amor, em suas diferentes manifestações – e longe da tradição do *épos* –, como tema fulcral de sua obra.

Há um aspecto pelo qual é possível reconhecer-se no *Juan* de Byron o ecoar da tradição épica: a sua natureza paratática. Mas, em que medida a parataxe é dominante no poema de Byron? E, indo ainda mais longe: seria a forma paratática ali dominante de cunho similar à da parataxe épica clássica?

Embora em *Don Juan* haja um enredo, este absolutamente ali não se apresenta de forma linear, consistindo sua não-linearidade de aberturas para espaços intervalares digressivos, os quais perpassam toda a obra, aparecendo em segmentos narrativos, bem como no interior mesmo de determinadas estrofes, o que implica em dizer que não somente na maioria absoluta de seus capítulos, mas também em muitas de suas estrofes, a hierarquia sujeito-verbo-predicado, que caracteriza a hipotaxe, é abolida em nome da justaposição paratática.

Assim, por exemplo, na estrofe de número cinco do décimo canto da composição – o qual inicia, a exemplo de todos os demais, em digressões (no caso particular deste segmento, paralelos são tecidos entre a lei da gravidade de Newton e os mecanismos que regem a vida humana) –, o poeta começa acenando com a possibilidade de uma retomada da narrativa, aonde esta havia cerrado, no capítulo interior, qual seja, em um encontro entre Juan e a Princesa Catarina da Rússia: “We left our hero, Juan, in the *bloom* / Of favouritism, but not yet in the *blush*” (idem, p. 779). Logo em seguida, no entanto, abre-se uma nova digressão, acerca da não-intenção da musa, ou das musas do poeta – pois assinala-se, em mais uma frase digressiva (digressão entre digressões), que o autor possuiria não somente uma, mas várias musas – em seguir o protagonista da trama além da sala-de-estar: “and far be it from my *Muses* to presume / (for I have more than one Muse at a push) / to follow him beyond the drawing-room” (idem). Este corte acaba por gerar outros cortes digressivos, acerca, por exemplo, das vantagens dos ‘suspiros’ da juventude ante as ‘tossidas’ da idade avançada: “and who that recollects young years and

loves (..) but would much rather / sigh like his son, than cough like his grandfather?” (idem). E a narrativa, que deveria ter sido retomada na quinta estrofe, apenas o faz cinco estrofes adiante, na de número dez. Momentos como este abundam ao longo de *Don Juan*, dando conta da predominância, nele, da parataxe. No entanto, há também no poema segmentos nos quais a hipotaxe prepondera: o Canto I, que tem como fulcro o caso de amor proibido entre Juan e a senhora sevilhana Dona Julia, casada com o *hidalgo* Don Alfonso, é exemplo típico. Nele, desde o início do *affair* – “they had become / changed; for the dame grew distant, the youth sky, / their looks cast down, their greetings almost dumb, / and much embarrassment in either eye” (idem, p. 644) – instaura-se um permanente estado de tensão, que vai envolver a aproximação do casal, o sentimento de culpa experimentado por ambos e, por fim, a descoberta do caso por Alfonso, em torno da qual Byron arma um suspense à altura de um *thriller* cinematográfico. Ora este estado-de-tensão, hipotático por excelência, onde um evento sucede a outro, cada um deles existindo apenas em função do embate final, é típico da obra dramática. É, portanto, o Byron do canto primeiro de sua obra um Byron antes dramático do que épico, no qual as digressões ocorrem em menor número do que nos cantos posteriores e o foco está quase em todos os momentos na narrativa em si. Embora outros instantes haja no Juan byroniano onde a tensão dramática – e, por conseqüência, a hipotaxe – predomine, em detrimento da veia épica (caso típico, por exemplo, do Canto IV, no qual Lambro, pai de Haidée, retorna e surpreende a filha com Juan), quer nos parecer que é o canto inaugural aquele no qual tal prevalência faz-se sentir de forma mais intensa.

Regendo, em sua maior parte a sintaxe do poema, a parataxe em *Don Juan* é, no entanto, de natureza diversa daquela do épico clássico: enquanto neste os intervalos paratático-digressivos, ora longos, ora breves, servem para o autor, sem desprender-se por completo da narrativa, discorrer sobre, por exemplo, a linhagem de um determinado guerreiro, a geografia de um determinado campo-de-batalha, ou até mesmo a mera confecção de um escudo de guerra, no *Juan* byroniano as digressões, embora por vezes motivadas por algum evento ocorrido na trama, acabam sempre por dela distanciarem-se por completo. São, portanto, pontos de fuga do enredo principal.

### **2.3. *Don Juan*: um poema híbrido**

Analisados, à luz dos preceitos básicos dos gêneros literários ‘fundamentais’, alguns fragmentos do poema de Lord Byron, urge voltarmos nossa atenção, com o intuito de verificar o quanto o mesmo pode ou não ser considerado um épico do século XIX, como afirma o próprio poeta, para o que diz acerca dos gêneros o crítico e historiador literário Massaud Moisés; segundo Moisés, “os gêneros literários e suas respectivas espécies e fôrmas<sup>4</sup> não constituem compartimentos estanques” (MOISÉS, 1984, p.70), podendo “incluir componentes dos outros gêneros, de uma de suas espécies ou fôrmas” (ibidem). Assim, ao contrário do que preconizam alguns teóricos clássicos – como o Horácio de *Arte*

---

<sup>4</sup> Por *fôrma* entenda-se, aqui, seguindo a definição do próprio M. Moisés, “moldes formais e estruturais (métrica, estrofação, estilo, arquitetura do poema, do conto, etc.) adotados pelas espécies, segundo um critério natural de adequação entre a linguagem e o *conteúdo*, entre significante e significado” (MOISÉS, 1984, p.70)

*Poética*, que se pergunta: “se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta?” (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, p.57) – ; pois, ao contrário do que reza a poética clássica, não há, afirma Moisés, “gêneros puros, espécies puras ou fôrmas puras” (MOISÉS, 1984, p.71), podendo a classificação por gênero(s) de uma obra literária comportar “toda sorte de associação” (ibidem).

Na prática poética, ao longo dos tempos, esta *depuração*, ou *descompartimentação*, de gêneros, cuja fonte os teóricos do Romantismo creditam ao movimento, é, na verdade, muito anterior ao século XIX, como afirma Massaud Moisés:

A mistura de gêneros, propugnada pelos românticos, já se fazia desde sempre, apesar da ortodoxia de alguns teóricos clássicos mais afeitos às sistematizações inflexíveis (...); as obras mistas, acusando *nova reperta*, ‘novos usos de velhas formas, divisadas em novo contexto’, nas quais concorrem expedientes de vários gêneros, remontam à Antiguidade: uma pastoral latina, de nome *Rubenus*, tinha como subtítulo *Hilarotragoedia Satyropastoralis*, e mesclava ‘o canto, a dança, e mesmo coros que imitavam o gorjeio dos pássaros’ (...); *Gargantua*, *Pantagruel*, *D. Quixote*, *Paraíso Perdido*, *King Lear*, são ainda exemplos da fusão de gêneros anteriores à reforma romântica.  
(idem, p.72)

Na verdade, a referida ‘reforma romântica’ do *oitocentos*, de acordo com René Wellek e Austin Warren, não implicou no desaparecimento dos gêneros, mas, ao contrário, na ampliação do número dos mesmos, ampliação esta que se deu em proporção ao aumento incomensurável do público leitor, fenômeno resultante da célere difusão da impressão de

obras literárias, legada pela Revolução Industrial. Diante deste quadro, os gêneros literários aparecem e desaparecem, sucedendo-se uns aos outros muito rapidamente: “com a vasta ampliação do público no século XIX, há mais gêneros, e, com a difusão mais rápida por meio da impressão mais barata, eles têm vida curta ou passam por transições mais rápidas” (WELLEK; WARREN, 2003, p.315). Como decorrência deste estado de coisas, inaugura-se um ciclo turbilhante (este, sim, tendo sua gênese no período romântico) que, segundo os teóricos norte-americanos, perdura até nossos dias: “‘Gênero’, no século XIX e no nosso tempo, sofre da mesma dificuldade que ‘período’: temos consciência das rápidas mudanças na moda literária – uma nova geração literária a cada dez anos em vez de a cada cinqüenta” (idem, p. 315).

Portanto, mesmo em meio a este turbilhão sócio-econômico que assola a humanidade a partir de 1800, os gêneros, embora imanente as suas misturas em espécies e fôrmas desde sempre, não se dissolvem, e sim se multiplicam, não sendo, segundo Massaud Moisés, a sua interpenetração em obras de diferentes épocas, motivo para afirmar-lhes a inexistência nem tampouco sua inoperância: “a mescla de gêneros não pode servir de argumento para lhes negar existência e função; as obras podem fundir os gêneros, podem até querer ultrapassar-lhes os limites, como por exemplo, no caso do soneto renascentista, ‘mas elas são o que são em parte por sua inevitável gener-idade’” (MOISÉS, 1984, p.73).

No caso específico do épico de Lord Byron, e / ou do épico no século XIX, ainda uma vez mais é o crítico e historiador literário que vimos seguindo que fornece a chave para a compreensão da distância que o separa do épico clássico:

Até o século XIX, *grosso modo* a épica caracterizou-se por um tom majestoso e mesmo religioso, e por conter as sublimes façanhas dum herói que simbolizava as grandezas de sua pátria e mesmo de toda a Humanidade: num mundo estratificado, havia lugar certo para o herói. Com o advento do Romantismo e a conseqüente derrubada das carcomidas e tradicionais estruturas, desaparece o herói e nasce o não-herói ou o anti-herói, pois no mundo novo deixou de haver espaço para as concepções míticas segundo o antigo figurino.  
(idem, p. 240)

Desta forma (e aqui deliberadamente optamos por poupar a análise do ‘herói’ byroniano, do qual nos ocuparemos no capítulo seguinte), quando afirma ser seu poema a epopéia possível para a sua época, o poeta quer dizer exatamente isto: que não havia mais, àquela altura, lugar para um épico à Homero, Tasso ou Camões, e que o que ele, Byron, pretendia com seu *Juan* era justamente romper com esta tradição, a qual havia atingido seu ápice com o estilo *grandioso, elevado*, do *Paraíso Perdido (Paradise Lost)*, de Milton, como afirma Luiza Lobo, em sua visada sobre o épico europeu à época do Romantismo: “a epopéia clássica exige o estilo elevado, recomendado por Longino para este gênero, e que atravessa diversas culturas até chegar ao ‘estilo grandioso’ de Milton” (LOBO, 2005, p.120).

Para entendermos um pouco melhor em que medida a linguagem epopéica clássica não mais cabe no século XIX, é preciso ressaltar ainda que, enquanto à época da Renascença o *épos* era tomado como “um poema narrativo de ação heróica” (idem), mas de um tipo peculiar de narrativa, que deveria representar “o poema perfeito, o poema completamente

bem-sucedido, definitivo para sua época” (idem), tendo tal condição acompanhado os poemas do gênero até atingir, com Milton, seu ponto culminante, no Romantismo dos *oitocentos* há, segundo Lobo, “algo que o torna refratário à fundação de uma obra de arte ‘perfeita’, no sentido da perfeição extensa e global que os poetas e artistas plásticos da Renascença costumavam emprestar a esta palavra (...); há algo de essencial na definição do Romantismo que restringe a obra de arte a um momento individualizado, à particularidade daquela obra, ao ser criada” (idem). E este ‘algo de essencial’, que ‘restringe a obra de arte’ romântica ‘a um momento individualizado’, acha explicação precisamente no momento político-social que, como já vimos, vivia a humanidade de então, momento este que acabaria por ditar a norma da linguagem romântica: “no século XIX, sob o impacto da Revolução Francesa e outros movimentos democráticos de autonomia em todo o mundo, atingir amplas massas de um novo público leitor se tornou a plataforma principal dos românticos” (idem, p.123). Ou seja, afastada do poder a nobreza, para a qual dirigia seu discurso grandiloquente o poeta (neo)clássico, urgia-se adotar uma linguagem para e pela nova classe emergente: a burguesia. Tal preocupação está evidente naquele que pode ser lido como o manifesto do movimento romântico, qual seja, o prefácio de William Wordsworth às suas e de Taylor Coleridge *Lyrical Ballads*: após afirmar que “os poetas não escrevem apenas para poetas, mas para homens” (idem, p.124), Wordsworth, incisivamente, vaticina: “meu objetivo era imitar e, tanto quanto possível, adotar a própria linguagem dos homens” (idem).

Na busca, portanto, de uma linguagem ‘democrática’, o poeta romântico promoveria o que se convencionou chamar de *vulgarização literária* em sua obra: “deu-se, com efeito, durante o Romantismo, uma relativa inferiorização de idéias em comparação com o ideário filosófico defendido na Ilustração pela nobreza, do que derivou um movimento literário que, numa certa medida, representa uma diluição dessas idéias e leituras mais elevadas(...); este é o resultado da abertura da cultura para novas classes, o que permitiu um novo ideário, mas também promoveu uma simplificação lexical” (idem).

Não obstante esta ‘diluição’, esta ‘simplificação lexical’, promovida pelos românticos, há, sim, no braço francês do movimento (leia-se, notadamente, François René de Chateaubriand e Alphonse de Lamartine), um épico: um épico, porém, que faz uso precisamente desta linguagem dita mais ‘acessível’ e que toma como ‘herói’ o homem do Novo Mundo, o *índio americano*, cuja figura aparecia, àqueles poetas, revestida de uma inocência e de uma pureza adâmicas, bem ao gosto do ‘selvagem’ preconizado na teoria por aquele que normalmente é tido como o precursor do Romantismo, o genebrino Jean Jacques Rousseau e na prática pelos proto-românticos ‘gênios’ do *Sturm und Drang* alemão, os quais, conforme afirma Gerd Bornheim em sua reflexão acerca da filosofia do romantismo, tendiam “a pintar um ‘*bon sauvage*’ no qual ressaltam os aspectos mais primitivos, valorizando-o contra ou independentemente da cultura” (GUINSBURG, 2002, p.81).

Na realidade, *a epopéia romântica francesa é uma epopéia cristã*, que revive, a exemplo do que faz Milton em seu épos, as figuras mitológicas da cristandade. E é neste

contexto religioso que se insere, revestida de uma áurea genesíaca, a figura do índio americano, conforme explica Jean Gillet: “o projeto de uma epopéia do homem americano, concebido antes de sua partida, também confirma a empresa deste sonho da América sobre o jovem(...); o novo mundo tem a atração de um novo Jardim do Éden – ou, antes, do mundo tal como foi no momento de sua criação, com toda a sua leveza e pureza” (LOBO, 2005, p.134).

Assim, dir-se-ia que a *épopée* cristã francesa, fazendo uso de um estilo metafórico e mitológico, ao mesmo tempo abrangente e acessível a todos os homens, adota o índio americano para superar, pela ótica do eu subjetivo e irracional, a verossimilhança aristotélica, vigente no modelo épico europeu clássico, a qual vê a arte em geral como mera forma de imitação (*mimesis*) da realidade. Seria o *sauvage* do Novo Mundo o ‘herói’ capaz de libertar os poetas franceses das amarras do logocentrismo europeu, tornando possível a elaboração de um épos romântico – aparente contradição, se considerarmos que o habitat natural do *spontaneous overflow of powerful feelings*, como Wordsworth caracteriza a natureza da linguagem romântica, é a lírica e não a épica.

Já ao último Lord Byron, este escapismo do modelo épico europeu absolutamente não interessava. Seu *Juan*, ao contrário do herói selvagem dos poetas franceses, tem raízes firmemente fincadas na Europa – o mito do irresistível sedutor de mulheres, surgindo na Espanha do século XVII, com Tirso de Molina e, posteriormente, migrando para a França do mesmo período, com Molière, e, um século mais tarde, para a Itália e a Áustria, com

Lorenzo da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart, para, posteriormente, desdobrar-se em inúmeras versões.

A crítica byroniana é, pois, de lavra distinta e, cremos poder afirmar, de duplo viés, tendo como objetos a um só tempo os épicos clássico e romântico: sem sair da Europa, à linguagem austera e grandiloqüente de um Homero, de um Tasso, ou de um Camões, e também ao sentimentalismo de um Lamartine ou de um Chateaubriand, o poeta contrapõe um épos sarcástico-corrosivo desferido, muitas vezes, contra a própria cultura do continente. Um humor, aliás, cuja fonte é igualmente européia e nos remete a um personagem de quem pouco se sabe, embora, paradoxalmente, ache-se imortalizado em uma tela de Velásquez e em uma água-forte de Goya. Referimo-nos a Menipo, ou Menipo de Gedara, cidade síria situada ao sudeste do Mar da Galiléia, sua terra-natal.

#### **2.4. A Sátira Menipéia: Gênese e Principais Características**

De Menipo, nenhum escrito chegou até nós, e o pouquíssimo que de sua obra se sabe (por Diógenes Laércio – século III) são alguns de seus títulos, entre os quais uma certa *Necromancia*, ou *Nekuia*, possível paródia do tema homérico da descida aos infernos. De acordo com a lenda que se formaria em torno de seu nome, o autor teria desenvolvido um tipo de sátira mordaz às tradições literárias de seu tempo, sátira essa que seria evocada por Terêncio Varrão e Luciano de Samosata, responsáveis pela disseminação dos elementos que viriam a constituir o gênero que, mais tarde, viria a ser conhecido como *sátira menipéia*.

Para situarmos a origem da sátira menipéia, é mister regredirmos nossa visada aos fins da Antiguidade Clássica e aos primórdios da era helenística. Neste período, floresceriam inúmeros gêneros que, embora externamente guardassem pouca ou nenhuma semelhança entre si, analisados internamente traziam, todos, uma marca comum: uma linguagem *sério-cômica*. Entre estes gêneros constam *o diálogo socrático* (o qual tem em Platão seu representante mais vultuoso), *os banquetes* (também praticado pelo autor da *República*), *as primeiras memórias*, *os panfletos*, *toda a poesia bucólica* e *a sátira menipéia*.

Mas, enquanto gênero sério-cômico, quais os principais rasgos semântico-estruturais específicos da sátira menipéia ? A resposta encontramos-na no Mikhail Bakhtin de *Problemas da Poética de Dostoievski*: ela traz como primeira característica “uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica” (BAKHTIN,2005, p.114), liberdade esta que deve ser entendida como uma auto-suficiência em relação, ou um descaso para com, as limitações historiográficas que caracterizam, por exemplo, *o diálogo socrático*, outro dos gêneros sério-cômicos acima listados, o qual prende-se sempre a acontecimentos situados geográfica e temporalmente. Assim, o autor sátiro-menipéico se concede o direito de manipular ludicamente, ao seu bel prazer, personagens e situações históricas; Bakhtin, no entanto, adverte que tal liberdade – inaudita, segundo o pensador russo, para quem, “é possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipéia” (idem) – não impede que

seus heróis principais sejam figuras históricas ou legendárias, tais quais Menipo ou Diógenes, para ficar só entre uns pouquíssimos exemplos, extraídos da lavra bakhtiniana.

Mas esta liberdade concedida ao autor da sátira menipéia tem uma justificativa e uma motivação, e estas levam àquela que, segundo Bakhtin, e também para os propósitos da presente investigação, seria a mais importante particularidade da sátira, a qual consiste no fato de que nela “a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura esta verdade” (idem) [grifos do autor]. Assim, os heróis das obras da sátira menipéia acham-se às voltas com as situações mais inusitadas – “sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, etc.” (idem) – , não por força de tornar o enredo mais ‘atraente’, ou ‘excitante’, ao leitor, e sim para colocar à prova o caráter e a verdade filosóficas dos pressupostos defendidos por estes mesmos heróis, ou, pensando particularmente no Lord Byron de *Don Juan*, pelo próprio autor das sátiras. Assim, para Bakhtin, “o conteúdo da menipéia é constituído pelas aventuras da *idéia* ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo” (idem).

Também peculiar à sátira menipéia seria *a mescla do estilo baixo e do estilo elevado*. Nela, uma baixa capacidade de manipulação do repertório vincula-se por via de um, nas palavras de Bakhtin, “*naturalismo de submundo*” (idem, p.115) [grifos do autor], ou seja, um naturalismo de ‘baixo escalão’, expresso em uma linguagem, para os padrões

sociais comuns, chula e grosseira; já o ‘repertório mais alto’ acha-se revestido de um dialogismo filosófico, de um simbolismo pomposo e, por vezes, até de um misticismo religioso. Esta mescla implica, na prática, em obras nas quais as idéias, em suas aventuras menipéicas, peregrinam por cenários os mais ‘realistas’ possíveis: “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc.” (idem).

É na sátira menipéica, ainda, que aparece, pela primeira vez na história da literatura universal, o que Bakhtin denomina “experimentação moral e psicológica” (idem, p.116), vale dizer, a representação de estados não-habituais, anormais, do homem: demências, desdobramentos de personalidades, ilusões irrefreáveis, sonhos raros, paixões que raíam a loucura, suicídios, etc. Portanto, diferentemente do que acontece na epopéia, na qual os sonhos noturnos, por exemplo, são freqüentemente apresentados enquanto profecias, visando impulsionar uma ação ou servindo como premonição de destinos de personagens (vide, à guisa de exemplo, o caso de Tirésias, na odisséia homérica), na sátira menipéica eles destroem a integridade dos mesmos, alterando seus destinos e não raro destituindo-os de suas metas.

Outra quebra da linearidade épico-trágica que encontramos nas obras sátiro-menipéicas fica por conta das *cenar de escândalos, de condutas excêntricas, de discursos e aparições inoportunas*, isto é, como afirma Bakhtin, “as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e também ” (idem, p.117). Tais rupturas, por suas estruturas artísticas,

diferem ostensivamente, segundo o pensador russo, dos eventos épicos e das catástrofes trágicas: “os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo e abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (‘agradável’) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (idem, p.118). Também uma palavra inoportuna, um discurso deslocado, fora do lugar, normalmente motivado por uma intenção cínica ou sarcástica, ou ainda uma brusca violação da etiqueta social, são manifestações desta mesma quebra normativa da sátira em questão.

Uma última vertente da sátira menipéia, porém absolutamente não menos importante mas sim, bem ao contrário, bastante significativa e particularmente cara aos propósitos deste trabalho, está em seu *caráter periodístico*: dir-se-ia que ela atua como *um diário crítico de sua época, traçado pelo escritor*. Bakhtin vê as sátiras de Luciano de Samosata, por exemplo, como “uma enciclopédia da sua atualidade” (idem, p.118), na medida em que “estão impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos ‘senhores das idéias’ em todos os campos da vida social e ideológica” (idem). De acordo com a ótica bakhtiniana, neste caráter “publicístico” (idem) – e/ou, acrescentaríamos nós, folhetinesco – da sátira menipéia encontra-se o rasgo que conjuga organicamente todas as demais particularidades do gênero.

Estas as principais características da sátira menipéia, que embora viesse a caracterizar obras específicas de autores pós-luciânicos de diferentes épocas – o Erasmo de *Elogio da Loucura* e o Robert Burton de *Anatomia da Melancolia*, por exemplo – encontraria na prosa de língua inglesa do século XVIII sua mais plena realização prática, notadamente no romance *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, datado de 1760, obra que Lord Byron certamente conheceu, embora não mencione sua leitura nem em seus diários, nem em suas cartas. Uma visada sobre as características sátiro-menipéicas presentes na ficção sterniana aqui se impõe para que, logo em seguida, vejamos como as mesmas se manifestam no Byron de *Don Juan*.

## **2.5. A Sátira Menipéia em *Tristram Shandy***

A primeira pergunta a se fazer é: do que ‘trata’, o *Shandy*? Na realidade, a obra não possui um enredo, ou seja, uma estrutura narrativa linear que normalmente compõe um romance, uma peça teatral, ou um épico; em torno à pessoa do personagem que lhe concede o título há apenas o fato de ele ser o narrador e algumas poucas circunstâncias relacionadas à sua vida, quais sejam, sua concepção (perturbada pelo fato de sua mãe, no momento decisivo, formular uma pergunta frívola a seu pai), seu nascimento (durante o qual seu nariz é achatado por incompetência médica), seu batizado e duas viagens por ele empreendidas ao continente europeu. De resto, o que há são opiniões digressivas emitidas, na maioria absoluta das vezes, não por ele, Tristram, mas por outros personagens, quais seu pai, Walter, e seu tio, Toby. O título da obra é, portanto, inadequado, trazendo Sterne já nele a

marca indelével de sua ironia, uma vez que não é a vida nem são as opiniões de Shandy que ditam o curso de sua (anti)narrativa: esta é, antes, (des)centrada nas, como quer Shklovsky, ‘inauditas deliberações’, ou digressões, em torno de tópicos os mais díspares, que perpassam todo seu tecido verbal.

E inúmeras são as ‘inauditas deliberações’ que interpenetram o romance de Sterne. Nelas, o autor reflete, invariavelmente de forma irônica, ora sobre o estilo que rege a criação de sua própria obra; ora sobre a recepção que esta viria a ter por parte de seus críticos; ora, ainda, sobre determinadas obras da literatura universal com as quais sua escritura guarda, ironicamente, elementos em comum, isto para ficar em alguns poucos exemplos.

Creemos, portanto, não ser descabido afirmar que *The Life and Opinions of Tristram Shandy* rompe as amarras da ficção do romance de ficção tradicional, colocando em xeque o próprio caráter da obra romanesca. Seria o livro de Laurence Sterne, antes, um anti-romance, um híbrido que viria a ter significativo influxo não somente sobre o nosso Machado de Assis, mas também, diz José Paulo Paes, sobre “grande efusão de narradores autoconscientes do século XX” (STERNE,1998, p.33), entre os quais o James Joyce de *Ulysses* e de *Finnegans Wake*. Joyce, aliás, referindo-se à suposta ineligibilidade deste último, afirmaria: “O tempo e o rio e a montanha são os verdadeiros heróis de meu livro. Ainda assim os elementos são exatamente os que todo romancista usa: o homem e a mulher, o nascimento, a infância, a noite, o sono, o casamento, a prece, a morte; não há

nada de paradoxal nisto; estou apenas tentando construir vários planos de narrativa com um único propósito estético. Você já leu Laurence Sterne?" (ELLMANN,1983, p. 554)

Uma vez, pois, contextualizada, social e estilístico-tematicamente, a obra, focalizemos alguns de seus trechos que evidenciam a filiação de *Tristram Shandy* à sátira menipéica.

No que diz respeito à 'liberdade de invenção temática e filosófica', primeiro dos quesitos sátiro-menipéicos por nós anteriormente assinalados, há, entre tantos instantes inventivos desta obra heurístico-labiríntica por excelência que é o *Shandy* sterniano, um segmento que nos parece particularmente significativo: referimo-nos à extensa argumentação de Walter Shandy, pai de Tristram, acerca das vantagens de "aceitar a assistência do dr. Slop, preferivelmente à da velha parteira" (STERNE,1998, p.163), quando do parto de Tristram.

Em sua explanação, Walter lança mão (por sua conta e risco, como convém à sátira menipéica) de teorizações esposadas por alguns filósofos e pensadores, notadamente dos séculos XVI e XVII, como, por exemplo, René Descartes, cujas idéias, segundo afirma José Paulo Paes, eram encaradas "com bastante ceticismo e desprezo na Inglaterra setecentista" (idem, p. 613). Descartes apontara como "sede de alma" (idem) uma glândula, denominada *pineal*, cuja posição central ocupada no cérebro "possibilitaria à mente e aos espíritos animais ali se encontrarem" (idem). Sterne (na *persona* de Walter Shandy), em sua 'livre' utilização da reflexão cartesiana, a contradiz, afirmando acerca do 'real' ponto de residência da alma que, "com base nos melhores informes que lograra colher acerca do

assunto, convencera-se de que não podia ser onde Des Cartes a havia localizado, em cima da glândula *pineal* do cérebro; a qual, conforme filosofava, formava uma almofadinha do tamanho de uma semente de ervilha” (idem, p. 163). Em seguida, afirma que “tal conjectura, para dizer a verdade, visto tantos nervos terminarem neste ponto, – não era assim tão má” (idem *ibidem*), mas ocorre que, segundo o narrador, seu pai “havia caído, juntamente com o prumo desse grande filósofo, bem no centro deste equívoco, não fora pelo meu tio Toby, que o salvou dele ao lhe contar a história de um oficial valão na batalha de Landen, o qual tivera parte do cérebro arrancada por uma bala de mosquete, – e a outra parte extraída posteriormente por um cirurgião francês ; e que ao fim e ao cabo, se restabelecera e continuara a cumprir seus deveres muito bem sem cérebro” (idem). E a conclusão de Walter acerca da questão é, à luz de tal relato, apresentada na seqüência: “se a morte, dizia meu pai, raciocinando consigo, não é senão a alma a separar-se do corpo; – e se é verdade que as pessoas podem andar por aí a fazer seus serviços sem cérebro, – então a alma não habita ali” (idem).

Ora, ao fazer uso de forma parodística de um parecer filosófico do autor sob cujo pensamento repousa a essência do racionalismo ocidental, Sterne, como quer o preceito menipéico, manipula-o ludicamente, contradizendo-o com base em um relato fictício de um de seus personagens (Toby) – não há registro histórico algum acerca da referida ‘batalha de Landen’ – e em um diagnóstico sem qualquer suporte científico de outro (Walter) – obviamente não há procedência na ‘teoria’ de que seres humanos possam ‘andar por aí a

fazer seus serviços sem cérebro’. Aqui, cremos, um exemplo paradigmático da liberdade temático-filosófica sterniana.

Já no que tange à conjugação do ‘alto e baixo repertórios’, *Tristram Shandy* nos oferece um exemplo bastante característico no fragmento de número 7 do volume II da obra, no qual Walter, o pai de Tristram Shandy, dialoga com Toby, tio do mesmo. O narrador principia o segmento em alto tom, referindo-se à figura do pai como a de um filósofo de dupla estirpe: “embora fosse meu pai um bom filósofo natural, – tinha, no entanto, um pouco de filósofo moral, igualmente;” (idem, p.125). Na seqüência, porém, quando era de se esperar considerações de conteúdo filosófico de parte do personagem-narrador sobre seu pai, que justificassem tal referência, dá-se o inesperado: Tristram condiciona a postura ‘filosófica’ de seu progenitor não a seus pareceres acerca da vida e do saber, e sim ao seu modo de proceder ao desfazer-se de seu cachimbo, quando este parte ao meio: “por tal razão, quando seu cachimbo se partiu na metade, – não lhe restava outra coisa a fazer, – no caso, – senão pegar os dois pedaços e atirá-los com jeito para o fundo da lareira” (idem *ibidem*). Ao deixar de proceder desta forma, Walter frustra suas expectativas: “Ele não fez isso; – atirou-os com a maior violência do mundo; – e, para dar ao gesto mais ênfase ainda, - - pôs-se de pé num salto para fazê-lo” (idem).

Ainda no mesmo fragmento, o diálogo de Walter e Toby sobre a natureza da mulher também traz ingredientes sério-jocosos. Fazendo alusões à ignorância de Toby acerca do sexo oposto, Walter afirma: “Pensar, disse meu pai, que um homem viveu até a tua idade, irmão, sabendo tão pouco acerca das mulheres!” (idem); ao que Toby afirma, confirmando

as palavras do irmão: “não sei coisa alguma a respeito delas” (idem). Walter, então, replica: “parece-me, irmão, que poderias pelo menos distinguir o lado certo do lado errado de uma mulher” (idem). Em seguida, diante da afirmação de Toby de que, de fato, nada sabia de tal distinção, a resposta de Walter – “pois bem, se um homem sentasse calmamente e considerasse de si para si a estrutura, a forma, a construção, a acessibilidade e conveniência de todas as partes que constituem o conjunto desse animal chamado Mulher” (idem) – é interrompida por uma batida na porta – “neste ponto, o diabo de uma batida na porta quebrou a definição de meu pai (como o seu cachimbo) em dois pedaços” (idem *ibidem*), a qual, segundo o narrador, interromperia uma reflexão de raro brilhantismo; a batida, diz ele, “esmagou a cabeça de uma das mais notáveis e curiosas dissertações jamais engendradas no seio da especulação” (idem). Qual seria tal ‘notável e curiosa dissertação’? Shandianamente, alegando ter de apressar-se em concluir o segundo volume, o narrador imiscui-se de revelá-la e o fragmento, inconcluso, cerra-se.

Permanecendo na seara do sério-cômico, passemos a outro momento em *Tristram Shandy* no qual, em nosso modo de ver, por via da paródia, mescla elementos de ‘alta e baixa’ linguagens.

Nas mãos de um sátiro *par excellence* como Sterne, a comicidade parodística prepondera: alusões diretas e indiretas a obras de autores diversos ali abundam, sobressaindo-se, entre tantas, aquelas a um dos precursores de seu estilo para com os quais seu débito é maior: o Robert Burton de *The Anatomy of Melancholy*.

No que diz respeito ao diálogo entre Burton e Sterne, este está fundamentalmente calcado na figura de Demócrito – a obra de Burton traz, como subtítulo, o nome de *Demócrito Júnior*, referência jocosa ao filósofo grego de Abedara (460-370 a.c.), o qual, rejeitando a retórica subjetiva de seus predecessores, condicionou o sentido da vida à felicidade e à tranqüilidade interior.

Pois, adotando a *persona* do filósofo em um narrador de nome Democritus Junior para seu romance, Burton cria uma obra, de acordo com suas próprias palavras, “para evitar a melancolia” (SÁ REGO,1989, p. 80). Segundo Enylton de Sá Rego, “é inegável que a imagem central na paródia de Burton é a figura legendária do anatomista Demócrito, de quem ‘Democritus Junior’ reconhece ter usurpado ‘name, title and subject’”(idem, p.79). Assim, Sterne parodia Burton e, no volume V de seu *Tristram Shandy*, afirma que seu livro “se a algo se opõe é ao mau humor” (STERNE,1998, p. 296); e visa, “mercê de elevação e depressão mais freqüente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculosintercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a *bile* e outros *sucos amargos* da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhe são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles” (idem). A ‘Sua Majestade’ em questão, à guisa de compreensão, sendo o leitor da obra.

Não à toa, pois – e sublinhando a paródia que Sterne opera sob o romance de Burton – segundo Richard Griffith, amigo e biógrafo de Sterne, com *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, “reaparece na literatura do século dezoito da Inglaterra, o riso de Demócrito: ‘o Demócrito moderno’” (SÁ REGO,1989, p. 80).

Outro dos elementos sátiro-menipéicos abundantes no *Shandy* acha-se na ‘presença de cenas e discursos inoportunos’, responsáveis pela quebra da linearidade temática, a presidir os universos da epopéia e da tragédia. Aqui, à guisa de exemplificação, utilizaremos um momento estigmatizado como propulsor da primeira grande ruptura do romance – e que virá a gerar um sem-número de reflexões digressivas, extemporâneas à sua trama, que virão a fazer com que o ‘herói’ do romance só venha a nele aparecer (literalmente, só venha a nascer), no volume IV da obra: trata-se da pergunta da mãe do personagem-narrador ao seu pai sobre a corda no relógio: “*por favor, meu caro, disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda ao relógio? – Por D-! gritou meu pai, lançando uma exclamação, mas cuidando ao mesmo tempo de moderar a voz, – Houve jamais mulher, desde a criação do mundo, que interrompesse um homem com pergunta assim tão tola? Por favor, que é que seu pai estava dizendo? – Nada.*” (STERNE, 1998, p. 46).

Na verdade, a ‘pergunta tola’ em questão seria responsável pela interrupção do ato amoroso entre os progenitores de Tristram, ato este que viria a gerar sua vida. Dupla interrupção, portanto: do instante gerador da vida do ‘herói’ do romance e da narrativa em si. O aspecto crucial da ruptura dos dois vieses em questão para a obra é colocado, em forma de interrogação, por José Paulo Paes: “como não ver um nexo de simetria, repetitiva e amplificadora, entre essa interrupção no momento inaugural, intra-uterino, da vida do narrador, e as constantes interrupções com que ele a irá relatar ao longo do livro?” (idem, p. 35).

Finalmente, no que diz respeito à característica apontada por Bakhtin como aglutinadora das demais vertentes da sátira menipéica, qual seja o ao aspecto ‘periodístico’ de suas obras, que as fazem polemizar com as ‘correntes filosóficas’ de seu tempo, encontramos lapidar amostragem no fragmento número 12 do Volume 3 de seu *Shandy*, onde deplora-se as “bugigangas e penduricalhos” (idem, p. 191) da crítica da época, elaborada por ‘*connoisseurs*’ cujas cabeças, “cheias de regras e compassos” (idem), não trabalhavam senão sob o julgo das regras: “o bando todo deles anda tão enfeitado e *enfetichado* com as bugigangas e penduricalhos da crítica, – ou, para abandonar a metáfora, a qual, de passagem, é uma lástima, – visto eu ter ido buscá-la longe, na costa da Guiné; – as cabeças deles, senhor, acham-se tão cheias de regras e compassos, estando perenemente propensas a aplicá-las em todas as ocasiões, que melhor seria a uma obra de arte ir logo para o diabo do que agüentar-lhes, até a morte, as alfinetadas e as torturas” (idem, p.191).

À guisa de conclusão de nossa visada sobre o romance sterniano, podemos afirmar que, seja pela sua liberdade temático-filosófica; seja pela forma em que nele se conjugam os ‘alto’ e ‘baixo’ repertórios; seja pela presença de condutas excêntricas e discursos inoportunos em sua trama; seja pelo seu conteúdo periodístico, crítico às correntes literárias de sua época, *Tristram Shandy* pode, sim, ser considerada uma obra sátiro-menipéica.

Uma vez diagnosticados os elementos da sátira menipéica em *The Life and Opinions of Tristram Shandy* duas questões se impõe à nossa investigação – a primeira delas, na realidade, desdobrando-se em duas: a) em que medida o *Don Juan* de Lord Byron pode ser tomado, a exemplo do *Shandy*, como uma obra sátiro-menipéica? Que elementos há, quer

em sua temática, quer em sua linguagem, que o associem à sátira em questão? ; b) que pontos de contacto há entre o poema de Byron e o romance de Sterne, a ponto de se poder afirmar que um diálogo entre eles se estabelece?

## **2.6. A Sátira Menipéia em *Don Juan***

Devido à sua essencialidade no conjunto de *Don Juan*, começaremos nossa abordagem dos elementos menipéicos presentes no poema de Byron pela última das características anteriormente por nós listadas como representativas da sátira, qual seja, o seu *caráter enciclopédico*, que o coloca em constante atrito seja com as correntes filosóficas, seja com as correntes sociológicas de sua época.

A inadequação da poética de Byron ao seu tempo – e, em consequência dela, sua “polêmica aberta” (BAKHTIN, 2005, p.16), no dizer de Bakhtin, com suas ideologias – está patente já na abertura do poema, quando a opção pelo ‘velho amigo Don Juan’ (“ancient friend Don Juan” (BYRON,1970, p. 637)) – como ‘herói’ de sua estória é justificada pelo fato de que a época em que a obra era elaborada, embora pródiga em personagens de, por vezes, grandes conquistas militares (“many of the military set / exceedingly remarkable at times” (idem)), não possuía nenhum que fosse ‘adaptado às suas rimas’ (“not at all adapted to my rhymes” (idem)). Conseqüentemente, o poeta, embora não condene nenhum dos homens de então, afirma que, não cabendo estes em seu poema, opta pelo bom e velho Juan: “I condemn none, / but can’t find any in the present age / fit for my poem (...); / so, as I said, I’ll take my friend Don Juan” (idem).

Esta constatação da ausência de um herói contemporâneo (um Aquiles, um Odisseu), ao mesmo tempo que aproxima o *Juan* byroniano do romance grão-bretão do século XVIII – o qual, como vimos, é protagonizado pelo homem comum –, distancia-o do épico clássico – cujo objetivo-mor é, lembremos uma vez mais, registrar as conquistas de seus grandes feitos. Byron, no entanto, visando preencher esta lacuna, ao contrário do que fazem Swift, Fielding e Sterne, readapta um personagem mitológico para sua sátira; e ao fazê-lo, não deixa de preencher mais um requisito da sátira menipéia, a qual, embora, como já tivemos oportunidade de salientar, tome para si a liberdade de não se ajustar a nenhuma limitação historiográfica ou lendária, não se constringe em ter em seu ‘panteão’ de heróis ficcionais figuras do porte de um Diógenes ou do próprio Menipo. Assim, pode-se dizer que a simples escolha do personagem central do poema (a qual denota não só a rejeição das figuras contemporâneas para a função, como também, e por consequência mesma desta rejeição, adoção de um mito lendário clássico, reinventado ao seu bel-prazer), pode colocá-lo no rol das obras sátiro menipéicas.

Já no que diz respeito às correntes filosóficas de seu tempo, é conhecido o desprezo de Byron à maioria dos pensadores de então, os quais são objetos constantes de sua crítica. E tal desprezo acha-se exemplarmente sintetizado em duas estrofes do Canto VII, na primeira das quais o poeta parte de um célebre dizer de Sócrates – “Socrates said, our only knowledge was / ‘To know that nothing could be known’;” (idem) –, o qual, segundo ele, reduz a nada todo o conhecimento humano, de qualquer tempo – “a pleasant Science enough, which levels to an ass / each man of wisdom, future, past, or present”

(idem) – , para perguntar-se, na oitava seguinte, se, no cenário da época, de total inanição intelectual – “in this scene of all-confess’d inanity” (idem *ibidem*) – , seja de ‘santos’, sábios, pregadores ou poetas – “by saint, by sage, by preacher, and by poet” (idem) – a ele caberia restringir-se, por receio de represálias, de mostrar o nada que é (era) a vida – “must I restrain me, through the fear of strife, / from holding up the nothingness of life?” (idem).

Ou seja, em um tempo estéril, desprovido de idéias em todas as áreas (seja no clero, seja na ciência, seja na literatura), porque deveria ele, Byron, abster-se de, em seu poema, dar a ver, revelar tal esterilidade? Este, quer nos parecer, um dos fulcros da metalingüística byroniana: dar conta da precariedade heurístico-intelectual que caracterizava a época, da qual o seu poema pretendia passar ao largo.

E esta precariedade acha-se exemplarmente bem caracterizada em um outro momento de *Don Juan*, no qual o poeta chama a atenção do leitor para o tema da usura – tópico que, como já afirmamos anteriormente, viria a ser alvo de reflexão crítica de poetas modernos como, por exemplo, o Ezra Pound dos *Cantares*, e que Byron vê como dominante já em seu tempo, a ponto de afirmar, nas duas estrofes finais do Canto XII, que à época “an usurer could scarce expect more” (idem, p. 809), e que ele, Byron, não se furtaria de explorar a ‘economia política’ em seu poema, fazendo dele seu ‘melhor canto’ – “my best canto / will turn upon ‘political economy’” (idem) –, pois, ao fazê-lo, estaria usando de um tema popular: “that is your present theme for popularity” (idem); por fim, o poeta sugere ao seu leitor que, enquanto aguarda pela usura no poema, leia os ‘grandes pensadores’ de então, quais sejam, ‘os credores da dívida-interna’, e lhe diga o que deles

acha: “meantime, read all the national-debt sinkers / and tell me what you think of your great thinkers” (idem).

Logo em seguida, na primeira estrofe do Canto XIII, Byron afirma que pretende, a partir de então, ser sério; e diz que o fará pelo fato de que o riso, naqueles dias, tornara-se um assunto ‘sério demais’, um ‘gesto de vício’, pela ‘virtude chamado um crime criticamente deletério’: “I now mean to be serious; – it is time, / since laughter now-a-days is deem’d too serious; / a jest at Vice by Virtue’s call’d a crime, / and critically held as deleterious” (idem). Na seqüência, o poeta reforça sua intentada postura dizendo ser ‘o sério uma fonte do sublime’ – “besides, the sad’s a source of the sublime” (idem ibidem) –, ainda que, ‘quando muito longo, algo cansativo’ – “although when long a little apt to weary us” (idem).

Aqui, bem ao gosto dos melhores autores da sátira menipéia, Byron, expressando-se em ‘alta’ linguagem (‘a jest at Vice by Virtue’s call’d...’; ‘critically held’, etc.), usa de sua peculiar ironia para afirmar, lançando mão de um oxímoro, ser o *riso* um *sério* crime em seu tempo, e, em função disso, anunciar, em seguida, o projeto de se tornar sério – projeto esse impensável para sua sátira e que jamais seria levado a cabo, permanecendo seu *Juan* criticamente satírico-corrosivo até o final.

No que tange aos atritos do poema byroniano com as correntes sociológicas de sua época, saltam aos olhos as farpas à Grã-Bretanha, sua terra natal. Auto-exilado por conta de rumores envolvendo sua vida pessoal, o poeta não poupa a pátria, notadamente a monarquia, afirmando, em determinado momento (Canto VIII, estrofe CXXV), que “there

is unto a patriot nation, / which loves its country and its king, / a subject of sublimest exultation” (idem, p.767); mas, esta ‘exultação a mais sublime’, à qual o poeta pede, metaforicamente, que ‘as musas levem em sua asa mais brilhante’ (“Bear it, ye Muses, on your brightest wing”(idem)), esconde ‘o mais mesquinho gafanhoto’ (“the mightiest locust” (idem)), qual seja, a ‘Desolação’ (“Desolation” (ibidem)). E esta ‘Desolação’, que ‘varre os verdes campos’ (“strip your green fields” (idem)) ingleses, é revelada no dístico final: é a ‘fome esquelética’ (“gaunt famine” (idem)), a qual ‘nunca deverá chegar ao trono’ (“shall never approach the throne” (idem)), pois ainda que a ‘Irlanda morra de fome, o grande George, engorda mais e mais’ (“though Ireland starve, great George weighs twenty stone” (idem)).

Guardadas suas desavenças pessoais para com seu país de origem, avulta a crítica direta que Byron dirige à realeza anglo-saxônica, abordando sem subterfúgios, em linguagem clara, a disparidade entre a miséria do povo irlandês e a abastança da corte. Décio Pignatari, em nota biográfica que acompanha sua tradução de fragmentos de *Don Juan* para o português, chama a atenção para o fato de que Byron “ironicamente, é o maior poeta produzido pela aristocracia inglesa (...), embora detestasse a monarquia” (PIGNATARI, 1996, p.128).

Mas não era só ao sistema monárquico que o poeta devotava sua ira, e sim, de uma forma geral, ao país que, em 1812, com a publicação de *Childe Harold's Pilgrimage*, o transformara em celebridade, para, seis anos mais tarde, blasfemá-lo com injúrias à sua

reputação. Uma olhada na estrofe LXVI do canto de número dez do poema flagra versos que falam exatamente desta repulsa ‘àquele canto da terra que guarda o que pode ter sido a sua mais nobre nação’: “I’ve no great cause to love that spot of earth, / which holds what *might have been* the noblest nation” (BYRON,1970, p. 786). No entanto, é um misto de ‘pesar e veneração’ (“regret and veneration” (ibidem)) o que ele diz sentir pelo lugar ao qual ‘deve pouco mais que seu nascimento’ (“I owe it little but my birth” (idem)), sentimento, de resto, compreensível “when a man’s country’s going to the devil” (idem).

Passemos à análise de outros dois aspectos da sátira menipéica – a *mescla dos repertórios ‘alto’ e ‘baixo’ e a interrupção inoportuna do discurso poético* – e suas correspondentes utilizações concomitantes em um único segmento do poema byroniano.

Já tivemos ocasião de salientar, quando de nossa visada acerca dos elementos épicos da composição, que no poema de Byron operam cambiantes *moods* (ânimos); ou seja, a linguagem do narrador comporta diversos níveis de alteração, apresentando-se ora lírica, ora épica, ora dramática, ora satírica, etc. Pois nossa hipótese, aqui, é a de que a tais alterações anímicas da narrativa correspondem muitas vezes semelhantes variações em seu estilo, no qual chocam-se vocábulos de ‘alto’ e ‘baixo’ repertórios, ou escalões. E estas inflexões de linguagens não raramente trazem consigo outra vertente sátiro-menipéica, qual seja, a eclosão de cortes bruscos de cenas, ou de discursos inadequados à sua atmosfera. Senão, vejamos.

No Canto II de *Don Juan*, quando o protagonista sobe a bordo do navio *Trinidad* e principia o périplo de sua Sevilha natal rumo à Itália, ele é tomado de uma dor provocada

pela saudade do amor que fora obrigado a deixar para trás, quais seja, sua amante, Dona Julia. Tal sentimento é expresso em pensamentos lírico-poéticos de profunda compaixão: “And oh! If e'er I should forget, I swear – / but that's impossible and cannot be – / sooner shall this blue ocean melt to air, / sooner shall earth resolve itself to sea, / than I resign thine image, oh, my fair!” (idem, p. 663). Esta atmosfera romântica dos versos ditos por Juan é, no entanto, bruscamente interrompida pelo narrador para notificar um enjôo estomacal do qual o jovem é acometido, provocado pelo singrar da embarcação: “a mind diseased no remedy can physic – / (here the ship gave a lurch, and he grew sea-sick.)” (idem). Retornado logo em seguida, o lirismo dos versos é novamente interpelado pelo mal físico, que acentua-se – “ ‘sooner shall heaven kiss earth – (here he fell sicker)” (idem) – mais e mais, até que uma nova interrupção é provocada pelo próprio Juan, para pedir a seus assistentes, Pedrillo e Battista, que lhe dêem um copo de licor – “Oh, Julia! what is every other woe? –(For God's sake let me have a glass of liquor; / Pedro, Battista, help down below.)” (idem). O estado de tensão cresce a tal ponto que, ao final da estrofe, vencido pelo mal estar físico, o poeta é incapaz de levar a cabo seu discurso lírico: “Julia, my love! – (you rascal, Pedro, quicker) – / Oh, Julia! – (this curst vessel pitches so) – / Beloved Julia, her me still beseeching!’ / Here he grew inarticulate with retching.)” (idem).

Na estrofe seguinte, o narrador reflete acerca do contraste entre o teor passional dos versos de Juan e a sua indisposição estomacal – “he felt that chilling heaviness of heart, / or rather stomach, which, alas! Attends, / beyond the best apothecary's art, / the loss of love” (idem *ibidem*) – e, mais adiante, afirma que uma náusea como a que acometera o *hidalgo* é

capaz de, com a aplicação de compressas quentes, literalmente fazer ‘encolher’ o sentimento amoroso: “but worst of all is nausea, or a pain / about the lower region of the bowels; / love, who heroically breathes a vein, / shrinks from the application of hot towels” (idem). Por fim, o poeta-narrador se pergunta como poderia o amor, ainda que intenso, de Juan, que nunca havia estado no mar, resistir ao mal nauseante: “how else / could Juan’s passion, while the billows roar, / resist his stomach, ne’er at sea before?” (idem).

Presentes em inúmeros instantes da obra, este cambiar de vozes, ou linguagens, ‘altas’ e ‘baixas’ em *Don Juan*, bem como a presença, muitas vezes incidente sobre estes cambiáveis, de cortes bruscos, ora de cenários, ora de discursos, são elementos que, não nos parece haver dúvida, filiam o último Byron à sátira menipéica.

Nossa próxima demonstração de vieses sátiro-menipéicos presentes no poema byroniano – a presença de momentos em que se dá o que Bakhtin chama de “experimentação moral-psicológica (BAKHTIN, 2005, p.115), vale dizer, a representação de estados não-habituais, anormais, do homem: demências, desdobramentos de personalidades, ilusões irrefreáveis, sonhos raros, etc – aponta para aquele que, como já vimos, é muito provavelmente o mais lírico e, por conseqüência, o mais romântico de todos os Byrons presentes em *Don Juan*: o Byron do idílio Juan-Haidée.

Após viverem uma intensa paixão, que principiara na praia da ilha grega em que Juan, único sobrevivente do naufrágio do *Trinidad*, viera a dar, os dois jovens são surpreendidos pela chegada de Lambro, pai de Haidée, o qual expulsa Juan de sua propriedade e vende-o como escravo. Devastada, a jovem passa por uma metamorfose

físico-espiritual que a torna um ser extático, por dias e dias sobrevivendo sem reagir a qualquer tipo de estímulo – “days lay she in that state unchanged, though chill / with nothing livid” (BYRON,1970, p.705) – , embora ainda com vida – “still her lips were red; / she had no pulse, but death seem’d absent still” (ibidem). Portanto, ainda que, por vezes, desperta, seu despertar não era o despertar dos vivos, antes dos ‘mortos’, ou inanes: “she woke at length, but not as sleepers wake, / rather the dead, for life seem’d something new, / a strange sensation which she must partake” (idem).

Assim, Haidée duraria doze dias e noites em tal estado – “twelve days and nights, she wither’d thus” (idem) – , para, então, ‘sem um suspiro’, ‘sem um som’ sequer, falecer, sem mesmo que os que a vigiavam pudessem se dar conta: “at last, / without a groan, or sigh, or glance, to show / a parting pang, the spirit from her passed; / and they who watch’d her nearest could not know, the very instant” (idem).

Mas, que rasgo cômico o segmento em questão – na realidade, profundamente trágico – traria para o poema, a ponto de ser considerado satírico? Por certo nenhum, não fora a forma com que o poeta a ele se reporta, algumas estrofes além, afirmando querer mudar de assunto, de tema, deixando as ‘páginas de tristeza na estante’: “but let me change this theme, which grows too sad, / and lay this sheet of sorrows on the shelf” (idem). E, em seguida, é o Byron sátiro-menipéico *par excellence* quem retoma o discurso, falando de seu medo de falar dos ‘loucos’, o qual pode ‘tocá-lo’ a ponto de ‘ele mesmo’ um deles se tornar’: “I don’t much like describing people mad, / for fear of seeming rather touch’d myself” (idem).

Afirmamos acima que o Byron que descreve o idílio Juan-Haidée é um Byron profundamente romântico. E, de fato, uma análise, ainda que breve, do episódio em si, revela uma melifluidade intrinsecamente lírica, inerente ao poeta romântico que, como também já demonstramos, o Byron anterior a *Beppo* indubitavelmente o foi. Mas, a reação do narrador donjuanianano posteriormente ao fato (querendo mudar de assunto rapidamente, sob pena de ser tocado pela loucura de sua personagem), seria inimaginável em um autor romântico que descrevesse a perda de sua amada. Embora os exemplos sejam múltiplos, citemos somente, por conta de clarificar nosso argumento, dois deles.

Ao lançarmos um rápido olhar para o William Wordsworth de *Lucy Poems*, por exemplo, no qual lê-se: “she lived unknown, and few could know / when Lucy ceased to be; / but she is in her grave, and, oh, the difference to me” (WORDSWORTH, 1814, apud GUINSBURG, 2002, p. 144); ora, ao voltarmos-nos para a leitura destes célebres versos, ainda que levemos em consideração que o poema é escrito em primeira pessoa e portanto traz compreensivelmente consigo uma profunda carga de sentimentalismo, não nos ocorre sequer imaginar do narrador em questão um arremate semelhante ao que Byron dá à sua passagem de *Don Juan*. E o mesmo poderíamos dizer do tardo-romântico Edgar Poe de *Annabel Lee*, para citar só uma de suas peças perpassadas de profunda tristeza, onde ouvimos a voz lamentosa do poeta debruçado sob o túmulo de sua Annabel: “for the moon never beams without bringing me dreams / of the beautiful Annabel Lee; / and the stars never rise but I see the bright eyes / of the beautiful Annabel Lee” (POE, 1992, p.10).

Assim, poder-se-ia afirmar que, embora o relato do idílio Juan-Haidée nada contenha de satírico (muito ao contrário, é, todo ele, um segmento profundamente melífluo-romântico), a reflexão arrematadora do poeta sim é ironicamente mordaz e pode, cremos, ser tomada como uma crítica de Byron ao credo romântico em si.

### **2.7. *Tristram Shandy – Don Juan: Um diálogo***

Ressaltadas as características sátiro-menipéicas do poema de Lord Byron, pode-se focalizar as *relações* (para falarmos, mais uma vez, com Mikhail Bakhtin) *dialógicas entre o Laurence Sterne de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* e o Byron de *Don Juan**. O primeiro ponto de contacto entre as duas obras nos parece de forma bastante óbvia residir na *utilização que ambos os autores fazem das digressões*: tanto em Sterne quanto em Byron, os elementos digressivos atuam como lacunas (*gaps*) intervalares nas quais ambos, cada um a seu tempo, e de forma absolutamente pessoal, tecem considerações crítico-satíricas (na maior parte das vezes, como esperamos tê-lo demonstrado, fazendo uso de elementos sátiro-menipéicos), sendo elas endereçadas, ora, como vimos no presente capítulo, às correntes filosóficas e sócio-culturais da Grã-Bretanha de suas eras, ora, como veremos em nosso último capítulo, metalinguisticamente às matizes literárias grãs-bretãs suas contemporâneas.

Outro traço comum às duas obras está precisamente em suas utilizações da sátira menipéica: ambas servem-se dos elementos do gênero para transgredirem os parâmetros, no caso de Sterne, do romance grão-bretão do século XVIII; no caso de Byron, do épico

clássico e também do épico romântico francês. No que diz respeito ao *Tristram Shandy* de Sterne, indo além do humor de um Swift ou de um Fielding, ele coloca em xeque, como tivemos ocasião de salientar, a própria estrutura da obra romanesca, seja em sua linguagem (por via da mesclagem do sério e do jocoso, bem como dos repertórios ‘altos’ e ‘baixos’), seja em sua temática (por via do esvaziamento da ‘trama’ em si – o qual abre espaço para o ideário do autor, expresso em suas digressões –, bem como por via dos constantes cortes em sua narrativa, a qual, em constante estagnação, não avança).

Já com relação à transgressão operada, via sátira menipéica, pelo poema-objeto de nossa investigação, pode-se dizer que Byron, ao adotar o humor (*mockery*) sátiro-menipéico em seu *Juan* ‘épico’, desatou o duplo nó das amarras que o prendiam tanto à epopéia clássica greco-latina quanto à epopéia romântico-francesa: enquanto esta última, de cunho cristã, adotando a figura adâmica do índio americano como seu herói, nem de perto lhe interessava, a primeira ele a sabia já saturada em seu modelo tradicional desde Milton. E foi precisamente aí que a opção pelo riso sério-jocoso da sátira menipéica o libertou do impasse, proporcionando-lhe a oportunidade da criação de um épos, ou melhor seria dizer, um *ocaso épico sátiro-menipéico*, no século XIX.

O Byron de *Don Juan*, portanto, leva a cabo na poesia dos *oitocentos* o que o Sterne de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* havia feito na prosa dos *setecentos*: renovar, por meio de um gênero satírico greco-romano, a linguagem de seu tempo.



## **CAPÍTULO 3**

### **AS DI(TRANS)GRESSÕES METALINGÜÍSTICAS EM *DON JUAN***

### 3.1. *Beppo*: um ensaio para *Don Juan*

Em 1817, chega às mãos de Lord Byron – então vivendo em Veneza e meditando há algum tempo sobre uma composição em uma nova forma que, poesia ou prosa, incorporasse algo de suas observações pessoais acerca da cidade – um exemplar de *Whistlecraft*, poema satírico-heróico em *ottava rima* recém-publicado, de autoria de John Hookham Frere. Segundo Leslie Alexis Marchand, o poema de Frere “passeava com total abandono coloquial por diversos assuntos, incidentes e personagens” (MARCHAND, 1957, p.709). As características semântico-formais da composição descritas pelo biógrafo byroniano, e que citaremos a seguir, na realidade antecipam com precisão e atestam o decisivo influxo que o *Whistlecraft* teria sobre o último e mais profícuo Byron. Senão, vejamos: “sua falta de unidade, suas digressões, seu engenho epigramático, sua irônica deflação de sentimentos, enfatizada pelos versos cortantes dos dísticos finais das estrofes de oito linhas, seu tom conversacional, os retratos anti-heróicos dos personagens e o desarmante realismo de sua interpretação de vida fez dele um meio ideal para o intento de Byron” (idem).

Preserve with care your noble parts of speech  
And take it as a maxim to endeavour  
To talk as your good mothers us'd to teach  
And then these lines of mine may last for ever;  
And don't confound the language of the nation  
With long-tail'd words in *osity* and *ation*.  
(idem)

Esta estrofe extraída do *Whistlecraft* dá bem a medida de seu ‘tom conversacional’ e, também, de sua irônica reflexão sobre a língua inglesa. O poeta sugere ao leitor não confundir a língua da nação com ‘longas palavras em *em* e *ão*’ (*long-tail’d words in osity and ation*), defendendo a adoção de um vocabulário mais coloquial, menos pomposo. Ambas as características certamente devem ter sido as molas propulsoras do entusiasmo de Byron acerca da obra. Não à toa, sob o impacto da leitura do poema freriano, Byron, conta-nos Paulo Henriques Britto, “em pouco mais de um mês (...) escreveu a primeira de suas três obras-primas em oitava-rima: *Beppo: a Venetian Story*(...); era bem diversa de tudo que ele escrevera até então(...); era satírica e não romanesca; era narrativa e não dissertativa” (BYRON, 2003, p.312). E Britto – aliás, o (competente) tradutor de *Beppo* para a nossa língua –,define com muita propriedade o caráter antecipatório da composição no conjunto da obra do último Byron:

Em *Beppo* já se encontram os elementos que iriam caracterizar *Don Juan*: as rimas jocosas, a narrativa como pretexto para a sátira de costumes, o tom coloquial e íntimo, e principalmente a voz do narrador, o verdadeiro protagonista de *Beppo* tanto quanto de *Don Juan*, uma voz ferina, irreverente, a perder-se em digressões infundáveis, a fazer comparações entre Inglaterra e Europa continental, entre figuras históricas ou mitológicas e personagens totalmente desprovidos de grandeza.  
(idem)

A instigação para a composição de *Beppo* Byron a extrairia de uma anedota narrada por um certo Sr. Segati e cuidadosamente anotada pelo amigo do poeta, John Cam Hobhouse:

A Turk recently arrived in Venice took rooms in a well-known inn, then asked for a private interview with his landlady. Laura was a buxom Venetian widow “of a certain age” whose husband had been lost at sea many years before and had long been replaced by an aristocratic lover. Once they were alone, the Turk began to grill his hostess about her late spouse; in particular, the visitor wanted to know whether the missing man had any distinguishing physical marks by which he could be recognized: Yes, said the widow, he had a scar on his shoulder. ‘Something like this, said the Turk pulling down his robe, I am your husband – I have been to Turkey – I have made a large fortune and I make you three offers – either to quit your amoroso and come with me – or to stay with your amoroso or to accept a pension and live alone.’ But here M. Segati, in the tradition of Scheherazade, left his audience in suspense, noting that the lady had not yet given her reply. (EISLER,1999:582)

Tendo escrito já alguns ‘contos turcos’ (*turkish tales*) – *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair*, etc. , em sua maioria inspirados pelo fascínio de terras por ele visitadas em sua *Grand Tour* (1809-1811) –, Byron, em *Beppo*, liberta-se da tradição poética inglesa à qual estava atrelado até então, o exemplo paradigmático de tal vínculo sendo sua utilização da rima *spenseriana* em *Childe Harold’s Pilgrimage*. Vivendo na Itália há mais de ano, o poeta enamorara-se da *ottava rima* de um Ludovico Ariosto ou de um Torquato Tasso – para este último, vinha de compor um conto, *The Lament of Tasso* – e, principalmente, um autor caro ao Frere de *Whistlecraft* e, por conseqüência, também ao último Byron.

Trata-se do Luigi Pulci de *Morgante Maggiore*, “um dos mais geniais caricaturistas da poesia universal (...), que no *Morgante*, além de refazer gaiatamente as gestas de Carlos Magno, junta à velha galeria de heróis duas novas figuras bizarras, Margutte, o gigante pícaro, e Astarotte, o diabo-herede, cortês e sábio” (BOSI, 2000, p. 196). A gesta de Pulci tem, na realidade, raízes comuns a um outro poema do século XV: *Orlando Inammorato*, de Matteo Maria Boiardo, ambos tendo ido “buscar inspiração nos cantares épicos da Idade Média italiana” (GHIRARDI, 2001 apud ARIOSTO, 2002, p.11). E estes ‘cantares épicos’ do medievo italiano centram-se na loucura de Orlando, o personagem central, fonte comum também a *Orlando Furioso*, épico de Ludovico Ariosto, datado do século XVI. Segundo Pedro Garcez Ghirardi, tradutor de Ariosto para o português,

Carlos Magno e seu paladino Orlando eram, antes de mais nada, figuras representativas da Cristandade em luta contra o Islã, (...) pois o Império Romano teve origem justamente com Carlos Magno, a quem o papa coroou imperador de Roma, no Natal de 800. Não é de estranhar, portanto, que os protagonistas do ciclo carolíngio – o imperador, Orlando, Rinaldo e tanto outros, fossem muito populares numa Itália onde continuava em pleno vigor a idéia da Cristandade.  
(idem)

Mas, enquanto os demais cantos do ‘ciclo carolíngio’ vem perpassados de uma sintaxe grandiloquente, séria, profunda, a linguagem de Pulci, como afirmou o Alfredo Bosi acima citado, ‘refaz gaiatamente as gestas de Carlos Magno’, adicionando à narrativa personagens grotescos e bizarros, como, além dos Margutte e Astarotte lembrados pelo mesmo Bosi, ‘o gigantesco e ingênuo Morgante, que dá nome ao poema’ (idem). Tais

figuras acabam por obnubilar o papel ali desempenhado pelo próprio Orlando, o “grande guerreiro cristão” (ibidem).

Tão grande fora o impacto do *Morgante Maggiore* sobre Byron, que o poeta pôs-se a traduzi-lo para o inglês, levando a cabo, no entanto, apenas parcialmente a empreitada: ‘In the beginning was the Word next God; / God was the Word, the Word no less was he: / This was in the beginning, to my mode / Of thinking, and without him nought could be: / Benign and pious, bid an angel flee, / One only, to be my companion, who / Shall help my famous, worthy song through’(BYRON,1970, p. 379)

Fascinado, pois, pela língua italiana de Ariosto e Tasso, e mais ainda de Pulci, Byron diz, em *Beppo*:

I love the language, that soft bastard Latin,  
Which melts like kisses from a female mouth,  
And sounds as if it should be writ on satin,  
With syllables which breathe of the sweet South,  
And gentle liquids gliding all so pat in,  
That not a single accent seems uncouth, –  
Like our harsh northern whistling, grunting guttural,  
Which we’re obliged to hiss, and spit, and sputter all.

[Amo a língua bastarda, lânguido latim,  
Que solve como um beijo em lábios de mulher  
E soa como se lavrada no cetim,  
Com sílabas de sol e Sul a quem souber,  
Um líquido rolar de som e olor sem fim  
Que não exhibe a mais um acento sequer  
À nossa guttural, rude língua que ringe  
E faz cuspir, grunhir das grotas da laringe.]  
(CAMPOS, 2003, p. 250)

Este, já em toda a sua concretude – *soft bastard Latin; syllables which breathe of the sweet South; liquids gliding all so pat in* – e causticidade – *our harsh northern whistling, grunting guttural; which we're obliged to hiss, and spit, and sputter all* –, o metalingüísta Byron da última fase. Bem clara está, aqui, a sua inflexão, tanto estilística quanto semântica: abandonando a língua e o país natal, o poeta quer fazer soar na, citemos a tradução de Augusto de Campos, ‘rude língua que ringe e faz cuspir, grunhir das grotas da laringe’, a ‘língua bastarda, lânguido latim que s olve como um beijo em lábios de mulher e soa como se lavrada no cetim’. De Spenser a Pulci; de *Childe Harold a Beppo*, eis o Lord Byron rumo ao derradeiro *Don Juan*.

Segundo Paulo Henriques Britto, ‘Byron jamais aprendera a manejar com destreza o *blank verse*, os versos de cinco pés sem rima, tradicionalmente empregados na poesia dramática inglesa’ (BYRON, 2003, p.31). Por conseqüência, ‘à complexa estrofe spenseriana, que usara em *Childe Harold* nunca o satisfizera plenamente’ (idem).

A leitura dos poetas italianos fez com que o autor reconhecesse “de imediato as possibilidades da *ottava rima*” (idem), na qual “à estrofe obedece ao padrão rítmico *abababcc* – ou seja, seis versos com rimas alternadas, seguidos de um dístico rimado” (idem). Este dístico final, em Byron, ganharia uma conotação especial, atuando, não raro, como um elemento-surpresa a arrematar jocosamente a estrofe. Senão, vejamos: “Tão logo a noite, com véus negrejantes, / Encobre os céus (e quanto mais, melhor), / Sofrem os maridos, exultam os amantes, / e deixa-se de lado o pundonor; / E a Folia, indócil, saltitante,

/ A cada um concede seu amor; / E dedos muito ágeis, brincalhões, / Afagem – entre outras coisas – violões.] (idem).

Note-se que os dois últimos versos sintetizam o tema que permeia a passagem, qual seja, a noite do carnaval veneziano. Enquanto os seis versos precedentes situam, com acentuado teor sarcástico a atmosfera notívaga da cidade àquela altura do ano, o derradeiro dístico descreve concretamente (e não sem se deixar perpassar pela característica jocosidade byroniana) o burburinho dominante da festa. Paulo Henriques Britto pontua a importância dos dois últimos versos na *ottava rima* do autor de *Beppo*, quando eles operam desta forma (que, lembremos, não ocorre sempre, mas corriqueiramente), como que complementando, após uma pausa, o restante da estrofe: “os dois últimos versos, rimando entre si, muitas vezes tem a força do desfecho de uma piada” (idem, p. 31).

A estrofe acima citada é a segunda de um poema que, embora tenha como *plot* a anedota anteriormente referida – da ‘viúva’ que recebe a visita do marido que supunha morto –, em apenas 39 discorre acerca dela. As 60 demais são “digressões irônicas a respeito dos assuntos mais variados” (idem, p.151). E é apenas no segmento XXI que o tópico é trazido à baila – ‘Porém vamos à história. – Já se vão / Trinta anos, ou quarenta, eu diria; / Corria solto o Carnaval, então, / Com muita palhaçada e fantasia; / Pois bem, havia nessa multidão / Uma dama, que Laura eu chamaria, / Já que esse nome me convém ao verso; / Seu nome verdadeiro... desconheço.’ (idem, p. 68) – após vinte estrofes nas quais o poeta fala das particularidades que cercam o Carnaval e de outros temas afins, tais quais o

amor, a religiosidade, o sexo, etc. A respeito da passagem em questão, é significativo notar que ela traz um elemento que virá a se repetir inúmeras vezes no *Don Juan*: Byron sujeita, condiciona um fato, um comentário, um nome de personagem, à estrutura de sua rima. Neste caso específico, dando mostras de que, em *Beppo*, o que menos releva é a trama em si – como, de resto, também se dará, veremos mais adiante, no *Juan* –, o poeta opta por nominar a protagonista da história Laura, apenas porque o nome, conforme está na tradução de Paulo Henriques Britto, ‘convém ao verso’ (no original: *slips into my verse with ease*). Se pensarmos em autores como Dostoievski ou Guimarães Rosa, cujos personagens carregam nomes que muitas vezes refletem traços de suas personalidades, tornando-se imprescindíveis para a apreensão da obra como um todo, podemos até concluir que Byron comete, aqui, uma leviandade. A nós parece, no entanto, o gesto do autor de *Beppo* mais uma bem humorada forma de chamar a atenção para o ‘canto’ antes do que para o ‘conto’: *the telling before the tale*, portanto.

E é exatamente esta tendência que se verifica nos segmento L do poema, quando o autor aborda explicitamente a mecânica de sua criação, tentando abandonar o ‘pecado’ da digressão e voltar à narrativa: ‘Mas voltemos à história abandonada – / Chega de tanto aparte e digressão; / Se a mim, que sou o autor, isso já enfada, / O que dirá o meu leitor, então? / Decerto, a paciência já esgotada, / Pensa até em pedir satisfação – / O que, para um poeta respeitável, / É uma situação desagradável’ (idem, p. 70). O poeta, no entanto, perseveraria em seus ‘pecados’ digressivos até o final do poema e, empolgado com o

resultado nele obtido, levaria-os às últimas conseqüências em sua última e mais radical obra: o poema *Don Juan*.

### **3.2. *Don Juan*: Poema Experimental**

Em 1819, quando os Cantos I e II de *Don Juan* ganharam publicação na Grã-Bretanha – *work in progress*, o poema seria escrito e publicado em série, daquele ano até a morte de seu autor, em 1824 –, Lord Byron, perguntado pelo amigo e editor John Murray, acerca de seus planos para a obra, afirmaria: ‘I have no plan – I had no plan – but I had or have materials’ (BYRON, 2004, p. 7). A resposta, ainda que deva, compreensivelmente, ter soado preocupante aos ouvidos de um interlocutor tão ávido pelos futuros lucros do então incipiente trabalho, a nós, seus leitores póstumos, soa bastante instigante enquanto ponto-de-partida para uma análise metalingüística em torno de suas principais características estilístico-semânticas; isto porque, ainda que aparentemente revestido de uma capa de irresponsabilidade e inconstância, ou mesmo de uma áurea predominantemente platônico-romântica, uma vez que traz implícita a idéia de um processo de composição gerado meramente pela inspiração, em detrimento do rigor e da elaboração prévia, o dizer de Byron aponta, na realidade, para o fator diferencial, definidor mesmo do caráter do poema: a experimentação. Ao afirmar não ter um projeto, um ‘plano’, mas ‘materiais’ para seu *Juan*, o poeta atesta o viés experimental que caracterizaria a composição, viés este reforçado pela sua própria condição de obra serial, a princípio ‘programada’, a exemplo dos

clássicos épicos, para doze cantos – “my poem’s epic and is meant to be / divided in twelve books” (idem, p. 96), como se lê no primeiro canto – , mas, posteriormente, ampliada a ponto de o autor mencionar, em duas ocasiões distintas, sua disposição de escrever 50 ou mesmo 100 cantos, não sendo a versão que até nós chegou mais do que uma ‘introdução’ ao que se seguiria: ‘Byron assured his publisher (...) that he had enough juice for ‘50 cantos’; and just months before he died, he told his doctor in Greece that ‘he meant to write a hundred’ at the very least, ‘that he had not yet really begun the work – that the sixteen cantos already written were only a kind of introduction’” (BYRON, 200, p.8), como afirmam Susan Wolfson e Peter Manning, em ensaio introdutório à uma das edições do poema. Assim, cremos ser lícito interpretar a ausência de um projeto de composição para sua obra como, por si só, um ‘projeto’ de Byron para ela; um projeto a ser levado a cabo concomitantemente com a elaboração de seus ‘materiais’, quais sejam, seus versos em oitavas; a poética e a metalinguagem clivadas, portanto: daí o caráter eminentemente experimental do poema byroniano, projetado e executado a um só tempo, perfazendo-se o que Samira Chalhub chama de ‘noção de metalinguagem’ por parte do poeta: “essa é a noção de metalinguagem como *duplo*: DIZER = FAZER; ao criar, autoCRíticAR, numa inter-ação dinâmica entre *criação poética* e *poética crítica* (...);isso implica uma consciência da linguagem do poeta” (CHALHUB, 2005, p. 46).

E a fonte teórica do experimentalismo de *Don Juan* está exatamente naquela que é, para Mikhail Bakhtin, a principal das características da sátira menipéia – à qual, como

demonstramos no capítulo anterior, a obra, em suas principais premissas, está filiada. Em seu estudo sobre a sátira, afirma Bakhtin:

A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade.  
(BAKHTIN, 2005. p. 114)

Pois, no poema byroniano, como veremos neste capítulo, o que se dá é precisamente esta submissão da ‘aventura’, ou de seu enredo, à ‘verdade materializada na imagem do sábio’ que a cria, qual seja, o próprio autor. Bem claro está no dizer bakhtiniano, que esta ‘verdade’ não deve ser submetida a qualquer tipo de prova, mas deve, sim, principalmente ser ‘experimentada’ ao longo da obra. Mas, como se dá tal ‘experimentação’? Para entendermo-la, é preciso que não tomemos o termo ‘verdade’ em seu sentido literal e corriqueiro, mas sim como um mero *tópico* ou *ponto de vista* aberto, em torno ao qual o autor vai tecer suas hipóteses e considerações. Ou seja, neste ‘experimentar a verdade’ sátiro-menipéico está o cerne da metalinguagem, éthos condutor do poema de Lord Byron. A metalinguagem é, pois, parte integrante, componente essencial da sátira menipéia, residindo na intersecção de ambas o experimentalismo do último Byron.

E, curiosamente, não foi um crítico, mas sim uma ficcionista quem modernamente melhor definiu o gesto experimental deste último Byron; referimo-nos a Virginia Woolf que em um fragmento de seus apontamentos críticos afirma: “it is *the most readable poem of its length ever written*, I suppose: a quality which *it owes in part to. . . its method; this method is a discovery in itself*; it’s what one has looked for in vain – an elastic shape which will hold whatever one has looked for in vain – *an elastic shape which will hold whatever you choose to put into it . . . he could say whatever came into his head; he wasn’t committed to be poetical; and thus escaped his evil genius of the false romantic and imaginative*” (WOOLF, 1976 apud EISLER, 2000, p. 610) [grifos meus].

Vindo de uma autora radicalmente modernista como Woolf, este depoimento fornece o ensejo para uma discussão em torno do grau de experimentalismo contido no poema byroniano: a autora de *Mrs. Dalloway* credita sua afirmação de que *Don Juan* é o mais ‘legível’ dos poemas longos jamais escrito ao seu ‘método’, método este que é, por si só, segundo a autora, uma ‘descoberta’: a de um ‘poema-elástico’, que possa abarcar em si tudo que o autor quiser nele colocar. Não estando mesmo sequer ‘comprometido em ser poético’, Byron, por este viés, desvincularia seu ‘gênio mal’ do ‘falso romântico e imaginativo’.

Ora, é precisamente neste seu viés *não-poético*, ou, talvez fosse melhor dizer, *anti-poético*, que reside a experimentação de *Don Juan* e, conseqüentemente, sua desvinculação do credo romântico: ao adotar uma linguagem coloquial-irônica e fazer de todo e qualquer

tema objeto de sua obra, Byron permite-se a liberdade de experimentar, tanto em sua dicção quanto em sua temática, a ponto mesmo de fazer com que, ainda hoje, ao lermos seu poema, perguntemo-nos: isto é poesia?

E este caráter de experimentação está explicitado já na própria escolha do herói do poema, que se dá no início de sua composição:

I want a hero, an uncommon want,  
When every year and month sends forth a new one,  
Till after cloying the gazettes with cant,  
The age discovers he is not the true one.  
Of such as these I should not care to vaunt;  
I'll therefore take our ancient friend Don Juan.  
We all have seen him in the pantomime  
Sent to the devil somewhat ere this time.  
(BYRON, 2000, p. 46)

O fato de principiar afirmando 'I want a hero' já indica que o poeta queria levar para dentro do *corpus* poemático a decisão. E de fato o fez. E a forma como o fez não é, como é de praxe nos poemas épico-heróicos, exaltando o nome do herói, no caso do mito lendário da cultura e literatura popular; este, na verdade, foi escolhido em função das necessidades rítmicas da *ottava rima*: alterando a sonoridade castelhana original do nome da lenda, Byron anglicizou-o para rimar com o 'one' de dois versos acima: "bld -sounding *Juan* is only a faint echo in the sound of the repeated 'one'" (idem, p. 13), conforme afirmam

Wolfson e Manning. Assim, o nome do libertino sedutor da lenda espanhola é elevado à categoria de herói do poema em função de sua adequação à rima, deixando o poeta, já na abertura de sua obra, clara a sua intenção de nela experimentar. Buscando, no entanto, justificar por meios semânticos sua opção, Byron gasta as duas estrofes seguintes listando nomes de supostos ‘candidatos’ a heróis contemporâneos seus – todos, no entanto, não fazendo, a exemplo de Juan, senão compor as exigências métricas de seus versos ... – , para, no final da segunda delas, afirmar serem eles, sem exceção, embora admiráveis em seus feitos, não ‘adaptáveis às suas rimas’: ‘exceedingly remarkable at times / but not at all adapted to my rhymes’ (idem). Mais adiante, na estrofe de número 5, em um arremate da argumentação em questão, o poeta volta a utilizar o nome do protagonista de seu poema em rima com o vocábulo ‘one’:

(...) I condemn none,  
But can't find any in the present age  
Fit for my poem (that is, for my new one);  
So, as I said, I'll take my friend Don Juan.  
(idem, p. 47)

Obviamente que todos os poetas épicos clássicos cantaram seus heróis – fossem eles um Aquiles, um Godefredo, um Gama – em versos rimados e metrificados, hora em hexâmetros, como em Homero, hora em oitavas rimas, como em Torquato Tasso e Luís de Camões, e as escolhas daqueles heróis por estes poetas não se deveram absolutamente às adaptações de seus nomes às rimas de suas estrofes. Não se queira, pois, atribuir a escolha

do *Juan* de Lord Byron exclusivamente a este fator; na verdade, se no poema byroniano o mito de Don Juan fosse utilizado seguindo as premissas da lenda à qual ele acha-se atrelado, este seria meramente um detalhe a ser mencionado e, logo após, ignorado. Não é, no entanto, isto que ocorre no poema de Byron. E para que tenhamos uma noção exata do índice de experimentação operado pelo poeta também no que tange à sua utilização da figura mítica que dá nome a seu poema é preciso que esclareçamos alguns pontos acerca da gênese da lenda na cultura ocidental e perfaçamos pequenas incursões por três de suas principais versões.

### **3.3. A lenda de Don Juan**

Embora para a literatura o nascimento de Don Juan tenha local (Espanha, mais especificamente Sevilha) e data (século 17, cerca de 1612) precisos, não se sabe ao certo quando a lenda originou: “when the Don Juan idea originated is not known; all we know is that it belongs to Christianity, and through Christianity it belongs in turn to the Middle Ages” (KIERKEGAARD, 1992, p. 95), diz Kierkegaard em seu estudo sobre o mito em *Don Giovanni*, ópera de Mozart com libreto de Lorenzo da Ponte. Sua gênese no medievo não teria, no entanto, sido produto de um único poeta ou de um único autor, e sim, ainda segundo o filósofo dinamarquês, “one of those ideas with a primal power that spring from the popular consciousness with primordial aboriginality” (ibidem). E para entender seu surgimento naquela era da história é mister penetrarmos no austero contexto moral-religioso ali então em vigor: “the Middle Ages had to make the discord between flesh and

spirit, which Christianity introduced to the world, a subject of their consideration, and to that end they made the contending forces individual objects of intuition (...); so Don Juan is, dare I say, flesh incarnate, or the inspiration of the flesh by the flesh's own spirit" (idem , p. 96). Assim, na era medieval, o espírito cede lugar à carne; ou seja, o divino é superado pelo mundano, e, por esta via, Don Juan representa o paradigma do humano/mundano, da permissividade absoluta de um mundo, para falar com Bakhtin, carnavalizado, que Kierkegaard muito bem define: "all one hears is the elemental voice of passion, the play of the appetites, the wild din of intoxication; indulgence, only, in an eternal tumult" (idem, p. 97). E Don Juan, o sedutor, é o primeiro rebento deste reino caótico-permissivo: "the first-born of this kingdom is Don Juan" (idem).

E como opera, no mito Juan, a sensualidade, ali concebida como sedução? Opera de uma forma que era desconhecida, por exemplo, dos gregos: "curiously enough, the idea of a seducer is entirely absent in the Greek consciousness" (idem, p.100). A razão para tal ausência estaria no fato de que, para os gregos, o amor provinha da alma e não da sensualidade. Uma vez mais, a palavra esclarecedora de Kierkegaard: "they (the greeks) fell in love with a girl, they set heaven and earth in motion to possess her ; when they succeeded, perhaps they tired of her and sought a new love" (idem). Ainda que nesta inconstância o amor grego aproxime-se bastante de Don Juan, a diferença essencial entre ambos está no fato de que o primeiro, ao contrário do segundo, não é sedutor: "when one considers Greek love, it is according to its own lights essentially faithful just because it is

of the soul; and it is some accidental factor in the particular individual that he loves many and with regard to the many he loves, it is again accidental every time he loves a new one; when he is in love with one he does not think of the next” (idem). Don Juan, ao contrário, é um sedutor em tempo integral: “his love is not of the soul but sensual and sensual love is not according to its own lights faithful but absolutely faithless; it loves not one but all, that is to say, it seduces all” (idem).

É também característica de Don Juan, enquanto sedutor, ser repetitivo em suas conquistas. Enquanto o amor de alma dos gregos traz em si a dúvida e a ansiedade em relação ao fato de que será ou não correspondido, Don Juan “cuts matters short and must always be considered absolutely victorious” (idem, p. 101). É o seu um amor de momento, instantâneo – “for him, everything is merely a matter of the moment” (idem) –, para o qual amar uma mulher (e esta é mais uma diferença entre o amor sensual don juanino e o amor de alma dos gregos) basta nela colocar os olhos: “to catch sight of her and love her, that was one and the same” (idem). Se de uma certa forma pode-se dizer o mesmo do amor-de-alma, no qual o primeiro olhar é também significativo, nele ele não é senão a sugestão de um começo, ao passo que no amor sedutor-sensual de Don Juan, uma vez consumada a sedução, tudo se acaba e o mesmo ciclo se repete indefinidamente, em uma nova conquista.

### 3.4. O *Don Juan* de Lord Byron e a lenda de Don Juan

Como afirmamos anteriormente, Don Juan nasce para as letras na Espanha dos *seiscentos*, mais precisamente em 1630, com a publicação da peça teatral *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, muito provavelmente (não se tem absoluta certeza de quem a teria escrito) criada pelo frei Gabriel Téllez (1581?-1648), o qual assinava suas obras sob, entre outros pseudônimos (consta que vários foram, tais quais Paracuellos de Cabañas e Gil Berrugo de Texares), aquele que assina a peça em questão: Tirso de Molina, combinando *tirso*, nome grego que designa o cetro de Dioniso, e *molina*, variação espanhola para a palavra moinho. A peça gira em torno de quatro conquistas amorosas do sedutor Juan: Dona Isabel, que o recebe em seu quarto antes de casar-se; Dona Ana, que se revolta com um casamento arranjado pelo pai e cede aos cortejos de Juan; Tisbea, uma pescadora que, a exemplo de Haidée no poema de Byron, encontra o jovem desacordado na praia da ilha onde mora e com ele principia um romance que, em verdade, duraria apenas uma noite e, finalmente, Aminta, uma camponesa que em sua festa de noivado é seduzida por Juan.

Com a repercussão da peça de Tirso de Molina na Espanha, algumas outras versões do mito registrar-se-iam fora do país em um espaço menor que o de uma geração. Entre elas, destaca-se, na França, a de Molière, ou Jean-Baptiste Poquelin (1622-1675), intitulada *Don Juan ou Le Festin de Pierre* ('Don Juan, ou o Festim de Pedra'), datada de 1665. Segundo Celina Diaféria, sua tradutora para o português, a peça de Molière é "mais do que uma narrativa sobre as conquistas amorosas de um devasso" (MOLIÈRE, 2006, p. 4); o Juan

do autor francês seria, antes, um personagem mais complexo, “que começa sedutor e, num crescendo, revela-se ateu, libertino e hipócrita” (idem).

No século XVIII, o mito migraria de mídia, do teatro para a música: trata-se de *Don Giovanni*, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart composta a partir de libreto de Lorenzo da Ponte. Para Soren Kierkegaard, a abordagem do mito paradigmático da sensualidade que é Don Juan por meio da música tem o predicado essencial de expressá-lo, ao contrário do que ocorre na dramaturgia, de forma abstrata:

Sensual love (...) can lump everything together; what is essential for it is woman quite in the abstract, and at most distinctions of the more sensual kind. Love from the soul is a continuation in time, sensual love a disappearance in time, but the medium which expresses this is precisely music. This is something music is excellently fitted to accomplish, since it is far more abstract than language and therefore does not express the particular but the general in all its generality, and yet it expresses the general, not in the reflective abstraction, but in the concreteness of the immediacy.

(KIERKEGAARD, 1992, p.101)

Ou seja, meio mais abstrato do que a linguagem verbal, a música não expressa o particular, e sim o geral, mas não o geral em sua ‘abstração reflexiva’ (*abstract reflexion*); ela expressa o geral na ‘concretude do imediato’ (*concreteness of the immediacy*). O próprio Kierkegaard exemplifica seu argumento citando a segunda ária da ópera de Mozart / da Ponte, onde todas as mulheres seduzidas por Juan deveriam ser listadas. Segundo o filósofo dinamarquês, tal tarefa nas mãos, por exemplo, de um poeta épico, resultaria interminável: “give him the task of celebrating Don Giovanni epically in song, of unfolding

the list of the seduced; what would be the result? he will never finish it! (...); the poet will enter into the multiplicity, there will always be enough to give pleasure but he will never achieve the effect that Mozart has obtained” (idem). Em Mozart, no entanto, o efeito é obtido por via de uma concisão que só a música pode proporcionar:

Mozart has not even embarked upon the multiplicity; what he deals with are certain large configurations of passing events. This has its sufficient reason in the very medium, in music, which is too abstract to express the differences. The musical epic thus becomes something comparatively short, and yet it has in an incomparable manner the epic quality of going as long as need be, since it can always let it begin again and hear it over and over again, precisely because it expresses the general in the concreteness of the immediacy.  
(idem, p.102)

Falando de forma a sintetizar a utilização da figura mítica nas três versões acima citadas,

Julia Kristeva afirma:

Saída da sombria e calorosa terra de Espanha (*El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, data de 1630), ele lança às mulheres a aos céus (como seria de se esperar em França: *Don Juan*, de Molière, 1665), piscadelas tão irônicas quanto fascinadas: Dom Juan sedutor, celerado, ridículo, irresistível, é, sem dúvida, a figura mais perfeitamente ambígua – mais perfeita – que nos lega a lenda ocidental em matéria de sexualidade masculina. Foi preciso Mozart, que, em 1787, vai criar em Praga a sua *Ópera buffa Dom Juan*, para que a temível sedução do nobre espanhol se libertasse enfim da condenação moral que a perseguiu talvez desde seu aparecimento, na imagem febril dos precursores de Tirso de Molina, e encontrasse na música a linguagem direta do erotismo amoral. Assim, ela pode ressoar no mundo todo como um hino à liberdade.  
(KRISTEVA, 1989, p. 225)

A citação integral do dizer algo longo e, em linhas gerais, por demais acalorado de Kristeva justifica-se aqui por dar (em que pese, repitamos, seu excessivo entusiasmo) bem a idéia do percurso trilhado pela figura mítica de Don Juan até chegar, em língua inglesa, à Itália do século XIX (Byron havia deixado a sua terra natal, a Inglaterra, para não mais retornar, em 1818). Assim, a lenda, que principiara obscura em Molina, ganharia luz na retórica de Molière e atingiria, como vimos com Kierkegaard e confirmamos com Kristeva, a sua liberdade e a sua espontaneidade na música de Mozart e no libreto de da Ponte.

Mas, e Byron, o que faria do tresloucado sedutor em seu poema? Primeiramente, ‘desmistificando o mito’, torna-lo-ia um personagem humano, com uma história de vida: nascido, crescido e formado culturalmente em sua Sevilha natal, ganharia, mais tarde o mundo – forçosamente, é verdade, em virtude da revelação de seu *affair* com Dona Julia. Esta ‘desmistificação’, que o afasta das demais ‘versões’ da lenda, foi de tectada por Kierkegaard, o qual, ainda que admitindo a ousadia da idéia byroniana, a tomaria negativamente, como uma descaracterização do mito: “Byron has dared to bring Don Juan into existence for us, to tell us of his childhood and youth, to reconstruct him from a context of finite life-circumstances (...); the result is to make Don Juan into a reflective personality who loses the ideality that is his in the traditional conception” (KIEKEGAARD,1992, p.111). A esta constatação do filósofo, nosso estudo propõe-se a acrescentar precisamente o rasgo libertário experimental que Byron leva a cabo em seu Juan. Byron opera em seu poema o que poderíamos chamar de *bi-polaridade narrativa*, qual seja, a instalação de dois pólos de narração, o primeiro deles centrado na figura do

protagonista, e o segundo na figura do narrador. Se este procedimento narrativo, por si só, não é nenhuma novidade, uma vez que comum a todos os épicos, em Byron ele ganha, sim, uma dimensão inovadora: referimo-nos ao fato de que o primeiro destes pólos, fulcrado em Juan, é, em Byron, minoritário, não passando de mero adorno e, ou, suporte para o segundo, fulcrado no narrador, este sim majoritário, dominante, fio-condutor do fluxo narrativo e responsável pelos seus momentos de maior crucialidade. Portanto, e esta é mais uma característica experimental do poema que o diferencia sobremaneira das demais variáveis da lenda, remetendo-o, antes, à prosa do Laurence Sterne de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, o personagem Juan, nas mãos de Byron, não somente despe-se de sua auréola mítica, como vimos com Kierkegaard, mas também torna-se um personagem menor, cujas ‘aventuras’, a exemplo do Shandy de Sterne, não são senão banais, corriqueiras, muito distantes daquelas vividas pelos Juans de Molina, Molière, ou Mozart/da Ponte; muito distante, pois, do mito donjuanesco, mormente pelo fato de que, em Byron, Juan não é um sedutor irreprimível e irresistível, como nos autores acima citados, mas sim um *naive* que é, antes, ‘seduzido’ e, ou, dominado, ao longo do poema, pelas suas mulheres. Como bem definem Wolfson/Manning, ‘Byron’s Juan is no rakish pursuer of women, but will have his life run by women: his mother, his lovers, a Sultana, a Czarina, a Lady, and then a designing Duchess of the English ‘Gynocracy’ (so Byron spells it), and always by Fate (the metaphysical woman)’ (MANNING, WOLFSON, apud BYRON, 2004, p. 13).

Assim, pois, com Julia, a qual chega a hesitar entre manter sua lealdade ao marido Alfonso e deixar-se levar pelo sentimento que platonicamente nutria por Juan, mas acaba, quase que inconscientemente, deixando-se cair em tentação e cedendo:

Julia had honor, virtue, truth, and love  
For Don Alfonso; and she inly swore,  
By all the vows below to powers above,  
She never would disgrace the ring she wore,  
Nor leave a wish which wisdom might reprove;  
And while she ponder'd this, besides much more,  
One hand on Juan's carelessly was thrown,  
Quite by mistake – she thought it was her own;

Unconsciously she lean'd upon the other,  
Which play'd within the tangles of her hair;  
And to contend with thoughts she could not smother  
She seem'd by the distraction of her air.  
(idem, p. 649)

Assim com Haidée, em cujos braços ele cai após sobreviver ao naufrágio do barco que o levaria para longe de Julia; assim, Gulbeyaz, a esposa do sultão, que, após comprar Juan para seu escravo, vê sua tentativa de seduzi-lo frustrada; tragicamente recém-separado de Haidée, o protagonista ainda acha-se por ela apaixonado e, em função disto, não corresponde aos carinhos de sua ‘proprietária’:

She now conceived all difficulties past,  
And deem'd herself extremely condescending  
When, being made her property at last,  
Without more preface, in her blue eyes blending  
Passion and power, a glance on him she cast,  
And merely saying, 'Christian, canst thou love?'  
Conceived that phrase was quite enough to move.

And so it was, in proper time and place;  
But Juan, who had still his mind o'erflowing  
With Haidée's isle and soft Ionian face,  
Felt the warm blood, which in his face was glowing,  
Rush back upon his heart, which fill'd apace,  
And left his cheeks as pale as snowdrops blowing:  
These words went through his soul like Arab spears,  
So that he spoke not, but burst into tears.  
(idem, p. 725)

Aqui, o Juan byroniano discrepa ampla e radicalmente do Don Juan lendário, não só pelo fato de ser o 'objeto' ao invés de o 'sujeito' da sedução de sua 'senhora', como reza a lenda, mas também por, ainda sob o encanto de Haidée (sua ilha e rosto a flutuarem em sua mente, chegando ao coração, a ponto de empalidecer sua face tal qual gotas-de-neve caindo, na bela metáfora byroniana), mudo e atônito, rejeitar a investida de sua pretendente, terminando por cair em lágrimas diante dela. Seria a reação do protagonista, antes, típica do amor Grego, o amor, como vimos em Kierkegaard, fiel porque amor-de-alma – 'when one considers Greek love, it is according to its own lights essentially faithful just because it is of the soul' – e, portanto, incapaz de traição – 'when he is in love with one he does not think of the next'. Seria, pois, o Juan de Byron um *Anti-Juan*, que, somado à sua

passividade diante das figuras femininas, é também passivo diante dos fatos e eventos de sua vida em si, a ponto de sobre eles não refletir nem reagir, conforme o dizer de Susan Wolfson e Peter Manning: ‘new -one Juan is genial, good-harted, perpetually innocent, for ever young(...); he has almost no memory, no interiority, no soliloquies – except as an effect of situations, and usually in terms so clichéd as to summon the narrator’s satire(...); even as his world changes around him, sometimes with chaotic speed, he never really changes or develops’ (BYRON,2004, p.13). Sintetizando com muita propriedade o caráter oco e passivo do personagem de Byron, os analistas tocam no ponto nevrálgico da bipolaridade narrativa da obra por nós anteriormente mencionada ao afirmarem que seu Juan só mostra-se ativo e depositário de alguma memória, interioridade ou de quaisquer formas de solilóquios para fazê-los em forma de clichês, como que ‘convocando’ a sátira do narrador. É precisamente este o cerne da clivagem Juan-narrador que, no Byron de *Don Juan*, como – repetamos, puxando mais uma vez fios deste diálogo fundamental – no Sterne de *Tristram Shandy*, migra o foco do homem-comum, desprovido de interesses, que é o personagem protagonista, para o narrador satíro-crítico. Em tempo: ainda que, em Sterne, narrador e protagonista sejam uma só pessoa, já tivemos oportunidade de ver que as grandes reflexões, os grandes solilóquios operados no romance não partem do protagonista, e sim de outros personagens próximos a ele, tais quais, seu tio e seu pai. Assim, a bipolaridade, na obra sterniana, embora ache-se algo problematizada em relação ao que se dá em Byron, sustenta-se perfeitamente.

### 3.4. A Narrativa em *Don Juan*

Nossa abordagem metalingüística, embora fulcrada no pólo majoritário da narrativa de Lord Byron, não pode, no entanto, furtar-se de apresentar e refletir sobre seu pólo minoritário, qual seja, a estrutura de seu enredo (*plot*). Percorramo-lo, pois.

Já tivemos ocasião de afirmar, no segundo capítulo de nosso trabalho, que o Canto I do poema byroniano é, predominantemente, um episódio dramático, no qual as partes que o compõe visam, antes do que se deterem em considerações extemporâneas, compor um todo, visando atingir o final, que vem a ser a descoberta do caso de Juan com Dona Julia e, em consequência dela, a partida do protagonista de sua cidade natal. Assim, após abrir o Canto com, como vimos, a procura de seu herói, o poeta relata a infância e a adolescência de Juan em sua Sevilha natal, cidade, diz o poeta, das mais belas da Espanha, prolífera em laranjas e mulheres:

In Seville was he Born, a pleasant city,  
Famous for oranges and women – he  
Who has not seen it will be much to pity,  
So says the proverb – and I quite agree;  
Of all the Spanish towns in none more pretty,  
Cadiz, perhaps – but that you soon may see: –  
Don Juan's parents lived beside the river,  
A noble stream, call'd the Guadalquivir.  
(BYRON, 1970, p. 638)

E há a figura de Dona Inez, mãe de Juan, e, segundo os biógrafos do poeta, dada a sua sagacidade e cultura geral, baseada em Annabela, Lady Byron, com quem o poeta manteria um casamento relâmpago:

His mother was a learned lady, famed  
For every branch of every science known –  
In every Christian language ever named,  
With virtues equall'd by her wit alone:  
She made the cleverest people quite ashamed,  
And even the good with inward envy groan,  
Finding themselves so very much exceeded  
In their own way by all the things that she did.

Her memory was a mine: she knew by heart  
All Calderon and great part of Lope,  
So that if any actor miss'd his part  
She could have served him for the prompter's copy;  
For her Feinagle's were an useless art,  
And he himself obliged to shut up shop – he  
Could never make a memory so fine as  
That which adorn'd the brain of Donna Inez.  
(idem, p. 638)

É aos 16 anos que Juan encontra Dona Julia, uma senhora casada – “Wedded she was some years, and to a man / Of fifty (idem: 644) – e anos mais velha, amiga de sua mãe – “Julia was -yet I never could see why- / with Donna Inez quite a favorite friend (ibidem) – , que acaba fazendo com que ele deixe a cidade, vexado pela descoberta do relacionamento por Alfonso, marido de Julia. E a descoberta dá-se por um par de sapatos, que o jovem

amante esquece em meio ao quarto, após um encontro com a amada e nos quais o marido traído tropeça:

...Io! He stumbled o'er a pair of shoes.

A pair of shoes! what then? not much, if they  
Are such as fit with ladies' feet, but these  
(No one can tell how much grieve to say)  
Were masculine; to see them, and to seize,  
Was but a moment's act. – Ah! Well-a-day!  
My teeth begin to chatter, my veins freeze –  
Alfonso first examined well their fashion,  
And then flew out into another passion.  
(idem, p. 657)

Por decisão de Dona Inez, Juan é enviado para a Itália em um navio. Aqui, mais um toque autobiográfico do poema: a Byron, que deixara a Inglaterra por duas vezes (a segunda, como dissemos, para não mais retornar), a sensação de deixar a terra natal para trás e penetrar em uma 'náutica existência' não lhe era absolutamente estranha:

I can't but say it is an awkward sight  
To see one's native land receding through  
The growing waters; it unmans one quite,  
Especially when life is rather new:  
I recollect Great Britain coast looks white,  
But almost every other contry's blue  
When gazing on them, mystified by distance,  
We enter our nautical existence.  
(idem, p. 662)

O périplo (primeira parte do capítulo 2 do poema), no entanto, seria trágico: um tufão assolaria o *Trinidad*, como se chamava a embarcação, matando toda a tripulação, exceto Juan. Benita Eisler fala da fonte onde Byron buscaria elementos para compor seu *shipwreck*: “from his avid reading of shipwreck lore, including memoirs of his grandfather ‘Foulweather Jack’, Byron found his materials, firsthand descriptions of the physical and emotional horrors of death at sea, and of the different ways men meet catastrophe” (EISLER, 1999, p. 617). Aqui, interessante exemplificar o comentário de Eisler com uma oitava byroniana, que descreve as diferentes reações dos tripulantes diante da morte eminente:

Some lash'd the m in their hammocks; some put on  
Their best clothes, as if going to a fair;  
Some cursed the day on which they saw the sun,  
And gnash'd their teeth, and howling, tore their hair;  
And others went on as they had begun,  
Getting the boats out, being well aware  
That a tight boat will live in a rough sea,  
Unless with breakers close beneath her lee.  
(BYRON, 1970, p. 666)

E como recompensa por seu heróico sofrimento, Juan vai viver um amor idílico (Canto II, segunda parte), em uma ilha paradisíaca, com a bela Haidée, filha única do pirata Lambro, ‘advogado do mar’ (*sea attorney*). Receosa de que seu pai viesse a descobrir o jovem náufrago, Haidée o esconde em uma caverna para onde levava seu corpo nu e aparentemente sem vida, cobre-o de cuidados, alimenta-o e logo o amor-sem-linguagem, o

amor adâmico, aqui-e-agora, sem presente e sem futuro, vai entrelaçá-los, como afirma Benita Aisler: ‘theirs is the dream of union without words; unable to understand each other’s language, the lovers avoid civilized traps of lies and misunderstandings (...); Haidée, moreover, embodies a Byronic ideal of woman before the Fall (...); transparent with truth, innocent of fear, expectation, or demand, she lives only in the present’ (EISLER,1999: 621). Duraria pouco, no entanto, o amor entre os dois jovens: Lambro, pai de Haidée, retorna para casa (Canto IV) e, em meio a um grande banquete, cercado de luxo, os surpreende e, após desafiar Juan para um duelo acaba, por interferência de sua amada, poupando-lhe a vida e fazendo-o embarcar em um navio escravo. Haidée, devastada pela separação, permaneceria muda e inerte, incapaz de encarar o pai e recusando toda sorte de alimento e medicação –

(...)  
Nothing could make her meet her father’s face,  
    Though on all other things with looks intense  
She gazed, but none she ever could retrace;  
    Food she refused, and raiment; no pretence  
Avail’d for either; neither change of place,  
    Nor time, nor skill, nor remedy, could give her  
Senses to sleep – the power seem’d gone for ever.  
(idem, p. 706)

– para, no décimo segundo dia após a partida de Juan, vir a falecer:

Twelve days and nights she wither'd thus; at last,  
    Without a groan, or sigh, or glance, to show  
A parting pang, the spirit from her passed;  
    And they who watch'd her nearest could not know  
The very instant, till the change that cast  
    Her sweet face into shadow, dull and slow,  
Glazed o'er her eyes – the beautiful, the black –  
Oh! To possess such lustre – and then lack!  
(idem)

Feito escravo pelos turcos (Canto V), Juan é, então, levado a um palácio, onde a última mulher do sultão, Gulbeyaz, o vê no bloco de escravos e anonimamente o compra. Baba, o serviçal da sultana, conduz Juan, disfarçado de mulher, para os seus aposentos. Ainda tocado pelo abrupto final de seu romance com Haidée, o jovem espanhol acaba por rejeitar a investida de sedução de Gulbeyaz, a qual também coincide com a chegada do sultão (Canto VI).

Já os Cantos VII e VIII são dominados por combates de guerra: a fortaleza turca, liderada por Ismael, é atacada pelos russos. Liberto dos turcos, Juan, disfarçado de mercenário inglês, é levado, juntamente com alguns companheiros, à presença de Suwarrow, general russo. No oitavo canto, o protagonista salva uma garota órfã, Leila. Karl Kroeber, em ensaio intitulado *Don Juan as a Novel*, no qual, como o próprio título sugere, discorre sobre as características romanescas do poema byroniano, afirma serem estes dois cantos o divisor de águas da composição, uma vez que, neles, a trama, até então quase que exclusivamente centrada no personagem Juan, muda seu foco:

The battle scenes of Cantos VII and VIII are the real turning point of *Don Juan*. Up to the siege of Ismail, Byron conceives his action and presents it to the reader as biography. Through the first six cantos Juan is not only the center of attention but the primary agent of the action. From Canto VII on he participates in events of which he is not the prime mover, in which he is only peripherally or accidentally concerned. Juan loses all resemblance to a picaresque. He becomes something like a Jamesian 'central intelligence', a lens for focusing and illuminating the actions of others.

(JUMP, 1973, p.172)

De 'agente primário' da história – função do herói do romance picaresco, que tem em *Don Quixote de La Mancha* seu mais célebre representante – Juan passa, pois, a atuar como 'inteligência central', expressão adotada por Kroeber para caracterizar os personagens de Henry James, ou seja, uma espécie de caleidoscópio a 'focar e iluminar as ações de outros'.

Levando notícias da vitória russa sobre os turcos, Juan vai (Canto IX) a São Petersburgo, onde acaba por atrair a atenção de Catarina, a Grande (seu quarto romance), a qual o envia (Canto X) à Inglaterra, como embaixador da Rússia.

Os cantos de número dez e onze do poema são totalmente dedicados à estada do protagonista na terra da qual Byron optara (ou, talvez mais correto seria dizer, fora forçado a optar...), sete anos antes, por exilar-se. Seu rancor em forma de crítica está, aqui, claramente expresso:

I've no great cause to love that spot of earth,  
Which holds what *might have been* the noblest nation;  
But though I owe it little but my birth,  
I feel a mix'd regret and veneration  
For its decaying fame and former worth.  
Seven years (the usual term of transportation)  
Of absence lay one's old resentments level,  
When a man's country going to the devil.  
(BYRON, 1970, p. 786)

Já o Canto XII é quase todo digressões: “they (the digressions) nearly squeeze out the story altogether” (JUMP, 1973, p. 229), afirma John Jump referindo-se ao capítulo em questão, que trata, no que diz respeito à trama em si, da educação da jovem Leila, à qual é confiada a

Lady Pinchbeck, senhora de uma conduta cujas virtudes só poderiam ser abaladas pela maldade alheia, como afirma Byron, em um segmento que pode ser tomado como autodefesa do poeta contra os rumores dos quais fora objeto por tantas vezes:

Olden she was – but had been very Young;  
Virtuous she was – and had been, I believe;  
Although the world has such an evil tongue  
That – but my chaster ear will not receive  
An echo of a syllable that's wrong;  
In fact, there's nothing makes me so much grieve,  
As that abominable tittle-tattle,  
Which is the cud eschew'd by human cattle.  
(BYRON, 1970, p. 804)

Juan é, então, apresentado à nata da sociedade inglesa – “And Juan was received (...) / into the best society;” (idem, p. 808): convidado pelo casal Lord Henry e Lady Adeline Amundeville, esta última simbolizando a aristocracia britânica em si (e com ela sua, na visão do poeta, ilimitada pretensão) –

The Lady Adeline Amundeville  
    ('Tis na old Norman name, and to be found  
In pedigrees, by those who wander still  
    Along the last fields of that Gothic ground)  
Was high-born, wealthy by her father's will,  
    And beauteous, even where beauties most abound,  
In Britain – which of course true patriots find  
The goodliest soil of body and of mind.  
(idem, p.809)

– o espanhol vai (Canto XIII) à casa de campo do casal e, caindo nas graças de Lord Henry – “He liked the Spaniard, for his gravity; / he almost honoured him for his docility; / because, though young, he acquiesced with suavity, / or contradicted but with proud humility.” (idem, p. 811) – , usufrui, a exemplo do que ocorrera com o próprio Byron nos anos da fama que se seguiram à publicação de *Childe Harold*, das regalias burguesas a ele ali ofertadas.

A personagem Lady Adeline é o foco central do Canto XIV: seu casamento com Lord Henry e sua relação com Juan. Solitária – “our gentle Adeline had no defect – / her heart was vacant, though a splendid mansion” (idem: 830) – , mantendo uma fria relação com o esposo – “she loved her lord, or thought so (...); / she had nothing to complain of, or

reprove, / no bickerings, no connubial turmoil: / their union was a model to behold, / serene and noble, – conjugal, but cold.” (idem, p. 831) – , há indícios há de uma possível ligação amorosa sua com o jovem andaluz, hipótese apenas ventilada pelo narrador:

She knew not her own heart; then how should I?  
I think not she was *then* in love with Juan:  
If so, she would have had the strength to fly  
The wild sensation, unto her own one:  
She merely felt a common sympathy  
(I will not say it was a false or true one)  
In him, because she thought he was in danger, –  
Her husband’s friend, her own, young, and a stranger.  
(idem)

Adeline, no entanto, acaba por tornar-se não amante, mas conselheira de Juan e busca na sociedade inglesa (Canto XV) para ele um par. Entre algumas candidatas, surge o nome de Aurora Raby:

Indeed a certain fair and fairy one,  
Of the best class, and better than her class, –  
Aurora Raby, a young star who shone  
O’er life, too sweet and image for such glass,  
A lovely being, scarcely form’d or moulded,  
A rose with all its sweetest leaves yet folded;  
  
Rich, noble, but an orphan; left an only  
Child to the care of guardians good and kind;  
But still her aspect had an air so lonely!  
(...)

Early in years, and yet more infantine  
    In figure, she had something of sublime  
In eyes which sadly shone, as seraphs' shine;  
    All youth – but with an aspect beyond time;  
(idem, p. 837)

Aurora, no entanto, não lograria ser a dama escolhida, como, aliás, previra (não sem um certo prazer escuso...) a própria Adeline. Em um grande jantar oferecido por Lord Henry, Juan senta ao lado da jovem e não há entre os dois senão indiferença:

Aurora sat with that indifference  
    Which piques a *preux chevalier* – as it ought;  
Of all the offences that's the worst offence,  
    Which seems to hint you are not worth a thought.  
No Juan, though no coxcomb in pretence,  
    Was not exactly pleased to be so caught;  
Like a good ship entangled among ice,  
And after so much excellent advice.

To his gay nothings, nothing was replied,  
    Or something which was nothing, as urbanity  
Required. Aurora scarcely look'd aside,  
    Not even smiled enough for any vanity.  
The devil was in the girl! Could it be pride?  
    Or modesty, absence, or inanity?  
Heaven knows! But Adeline's malicious eyes  
Sparkled with her successful prophecies,

And look'd as much as if to say, 'I said it'  
(idem, p. 840)

Benita Eisler afirma terem ambas as personagens de Lady Adeline e de Aurora pontos em comum com mulheres de importância decisiva na vida de Lord Byron: enquanto Adeline seria a encarnação fictícia de Lady Melbourne e Lady Blessington, amigas e duas das principais interlocutoras do poeta, Aurora teria traços dos dois grandes amores de sua vida: Annabela (Lady) Byron e Augusta Leigh: ‘Lady Adeline Amundeville, brilliant hostess, restless and unhappy wife, appears a composite of all the worldlings Byron had loved or even admired: ‘Her heart was vacant, though a splendid mansion’ evokes memories of Ladies Melbourne, Oxford, and Holland, and the presence of Lady Blessington. In contrast, the purity of Aurora Raby reveals, like a turning prism, facets of Augusta and Anabella’ (EISLER, 1999, p. 720).

Último canto escrito em sua íntegra por Lord Byron, o de número dezesseis do poema traz uma de suas passagens mais célebres: a do fantasma. Começando por afirmar ser a sua musa de todas as já existentes a mais verdadeira, o poeta desafia os incrédulos:

But of all the truths which she has told, the most  
True is that which she is about to tell.  
I said it was a story of a ghost –  
What then? I only know it so befell.  
Have you explored the limits of the coast,  
Where all the dwellers of the earth must dwell?  
’Tis time to strike such puny doubters dumb as  
The sceptics who would not believe Columbus.  
(BYRON, 1970, p.843)

Uma vez partidos todos os convivas, Juan retira-se para sua ‘câmara gótica’ (*Gothic chamber*), onde o único som ouvido é o do eco de seu próprio suspiro – ‘no sound except the echo of his sigh’ (idem, p.845) – , até que um som algo sobrenatural (um rato?) lhe invade: “(...)suddenly he heard, or thought so, nigh, / a supernatural agent – or a mouse” (idem). Pois, o som não é de um rato, mas de um vulto surgido à/da luz da lua, o qual deixa o andaluz petrificado:

It was no mouse, but Io! A monk, array’d  
In cowl and beads, and dusky garb, appear’d,

Now in the moonlight, and now lapsed in shade,  
With steps that trod as heavy yet unheard;  
His garments only a slight murmur made;  
He moved as shadowy as the sisters weird,  
But slowly; and as he passed Juan by,  
Glanced, without pausing, on him a bright eye.

Juan was petrified; he had heard a hint  
Of such a spirit in these halls of old,  
But thought, like most men, there was nothing in’t  
Beyond the rumour which such spots unfold,  
Coin’d from surviving superstition’s mint,

Which passes ghosts in currency like gold,  
But rarely seen, like gold compared with paper.  
And did he see this? or was it a vapour?  
(idem)

Por três vezes a criatura passaria por Juan, para depois evaporar sem deixar vestígios: “once, twice, thrice pass’d, repass’d – the thing of air, / of earth beneath, or heaven, or t’other place” (idem). Na manhã seguinte, pálido, distante, ainda tomado pela visão da noite anterior, Juan faria o desjejum com os demais convivas, e, em meio a comentários triviais, um em particular, de Lord Henry sobre a aparência dele, Juan, lhe perturbaria: “ ‘You look’, quoth he, ‘as if you had had your rest / broken in upon by the Black Friar of late’ ” (idem , p. 846). Surpreso, Juan indagaria seu anfitrião: “What Friar?” (idem); para ouvir dele que o espectro de um frei negro rondara, no passado, as paredes do castelo. Descobre-se, também, que uma canção fora composta para o suposto frei, a qual é cantada por Lady Adeline, acompanhada da harpa de um dos convivas.

Na noite seguinte, Juan aguardaria, sentado em seu leito, a vinda do suposto “visitante”. Em certo momento, a porta do quarto se abre e, da escuridão, surge o vulto: “in the doorway, darkening darkness, stood / the sable Friar in his solemn hood” (idem ,p.856). O espanhol, a princípio ainda chocado com a aparição, procura superar o pavor e encarar a criatura, a qual, diante de tal atitude, retrai-se. Aproximando-se ainda mais, Juan acaba por perceber algumas características suaves – olhos azuis, doce hálito, lábios vermelhos – do fantasma:

(...) the blue eyes glared,  
And rather variably for stony death;  
Yet one thing rather good the grave had spared,  
The ghost had a remarkably sweet breath;  
A straggling curl show’d he had been fairhair’d;  
A red lip, with two rows of pearls beneath,

Gleam'd forth, as through the casement's ivy shroud  
The moon peep'd, just escaped from a grey cloud.”  
(idem)

Tentando, sem êxito, tatear a figura na parede, Juan acaba, então, por concluir que se fantasma de fato se tratava, provavelmente era de um fantasma doce, de uma boa alma: “the ghost, if ghost it were, seem'd a sweet soul” (idem , p. 857).

E aqui cerramos nossa abordagem do primeiro dos dois pólos nos quais calca-se a narrativa byroniana, qual seja, aquele que tem como fulcro o seu protagonista. Passemos, pois, agora, ao segundo destes pólos, fulcrado em seu narrador.

### **3.5. As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em *Don Juan***

Pois a nossa operação em torno à segunda polaridade byroniana subdividir-se-á a em quatro segmentos distintos, quais sejam: a) considerações críticas acerca da criação: reflexões sobre a arte e o ato de criação em si; b) considerações críticas acerca dos críticos do poeta: respostas que o autor dá aos críticos de suas obras; c) considerações críticas acerca do poema: reflexões em torno da própria composição do Don Juan, enquanto obra-em-progresso; d) considerações críticas acerca de linguagens alheias: na qual o poeta tece, entre comentários a respeito de poéticas diversas, de diferentes períodos e estilos, sarcásticas considerações sobre a linguagem de seus contemporâneos, mormente William Wordsworth, Robert Southey e Samuel Taylor Coleridge.

### 3.5.1 Considerações Críticas acerca da Criação

No que tange à reflexão, em *Don Juan*, acerca da criação em si, poucos momentos da obra parecem-nos mais característicos do que duas estrofes extraídas do Canto III, as quais irrompem em meio a considerações digressivas principiadas pelo narrador quando do final da festa que tem lugar na ilha onde Juan e Haidée celebram sua união. Após a descrição de toda a suntuosidade que perpassara o evento, a narrativa é interrompida no instante em que o casal tem a companhia de alguns *entertainers*, entre os quais acha-se um poeta: “and now they were diverted by their suite, / dwarfs, dancing-girls, black eunuchs, and a poet” (idem, p. 694). Aproveitando-se, pois, da presença do poeta entre os demais membros da ‘suíte’ responsável pelo entretenimento dos amantes, o narrador traça o perfil do bardo fictício – “his verses rarely wanted their due feet -/ and for his theme-he seldom sun below it, / he being paid to satirise or flatter” (idem) – e também seu *background* – “he was a man who had seen many changes, / and always changed as true as any needle” (ibidem) – para, em seguida, tergiversar em torno das formas que ele, poeta, adotaria ao versejar em diferentes países – “in France, for instance, he would write a chanson; in England, a six-canto quarto tale; / in Spain ...”(ibidem). Esta estrofe finda (apropriadamente, dado o local em que se dá o *affair* dos dois jovens amantes e, conseqüentemente, onde o poeta naquele momento atuava) com a revelação do tipo de versos que o bardo adotaria ao apresentar-se na Grécia – “in Greece, he’d sing some sort of hymn like this t’ ye” (ibidem) – revelação esta que acaba por gerar um hino (o hino que o próprio bardo entoara?) de dezesseis estrofes – “The isles of Greece, the isles of Greece! /

where burning Sapho loved and sung, / were grew the arts of war and peace(...)" (ibidem) –  
, o qual, destoando do restante do poema, é cantado em sextetos.

Findo o hino, o fio digressivo da narrativa é reativado com duas estrofes que, ilustrando o cantar do poeta-*entertainer*, falam sobre a brevidade da vida em contraposição à perenidade da obra:

#### LXXXVIII

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 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!

#### LXXXIX

And when his bones are dust, his grave a blank,  
His station, generation, even his nation,  
Become a thing, or nothing, save to rank  
In chronological commemoration,  
Some dull MS. Oblivion long has sank,  
Or graven stone found in a barrack's station  
In digging the foundation of a closet,  
May turn his name up, as a rare deposit.  
(BYRON, 1970, p. 650)

Os versos formam uma quase-elegia à escrita enquanto 'raro depósito' (*rare deposit*) de fatos, memórias, eventos, etc. da vida do homem, capaz de – ainda que, nas

palavras do poeta, um ‘farrapo como este’ (*even a rag like this*), ou seja, o seu poema – , mais do que qualquer discurso verbal , tornar-se um ‘duradouro elo de eras’ (*lasting link of ages*), sobrevivendo ‘a ele mesmo, sua tumba e tudo que é seu’ (*himself, his tomb and all that’s his*).

Os três versos introdutórios da primeira estrofe chamam a atenção para o poder concreto (*But words are things*)-cognitivo( *a small drop of ink, / falling like dew upon a thought / produces that which makes thousands / perhaps millions think*) da escrita. Já a segunda estrofe em questão fala exatamente da efemeridade da vida – *when his bones are dust, his grave a blank, / his station, generation, even his nation / become a thing, or nothing* – em contraste com a possível preservação da obra – *in digging the foundation of a closet, / may turn his name up as a rare deposit*.

Byron, neste segmento, mostra-se inteiro em sua capacidade de arregimentar sua veia digressiva no corpo do poema: fazendo uso da figura de um poeta (de resto, absolutamente alheio e insignificante à trama), ele abre espaço para considerações reflexivas que começam tendo como objeto o próprio personagem e evoluem gradativamente até transformarem-se em pensamentos acerca da condição do ato de escrever em si.

O tema da perenidade do poema, aliás, *topos* resgatado da tradição grega, ali em voga até nossos dias – ‘na poesia grega, desde Safo, Píndaro, Simônides e Teógnis até os mais recentes epigramatistas da *Antologia Palatina*, é insistente a idéia do poder perenizador da poesia’ (ACHCAR, 1993, p.156), conforme afirma Francisco Achcar – , vai

igualmente freqüentar as páginas dos poetas latinos clássicos – “*Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu facit. Cur? Volito uiuos per ora uirum*’ (...) Ninguém me homenageie com lágrimas nem faça lamentoso funeral. Por quê? Vão vivo pelas bocas dos homens” (idem, p.162), como neste epigrama de Ênio – e perpassar a melhor tradição portuguesa de um Sá de Miranda e de um Camões, por exemplo.

E ainda nesta seara, um outro instante digressivo da obra é digno de análise. Trata-se de duas estrofes pinçadas do final do Canto I, quando o poeta discorre sobre o poema que começa a compor (sua dicção, extensão, etc.). Em meio a estas reflexões (digressões entre digressões, portanto), considerações acerca da ambição e da fama, ambas bem conhecidas do autor:

#### CCXVII

Ambition was my idol, which was broken  
    Before the shrines of Sorrow, and of Pleasure;  
And the two last have left me many a token  
    O'er which reflection may be made of leisure;  
Now, like Friar Bacon's brozen head, I' ve spoken.  
    'Time is, Time was, Time's past': –a chymic treasure  
Is glittering youth, which I have spent betimes –  
My heart in passion, and my head in rhymes.

#### CCXVIII

What is the end of Fame? 't is but to fill  
    A certain portion of uncertain paper:  
Some liken it to climbing up a hill,  
    Whose summit, like all hills', is lost in vapour;  
For this men write, speak, preach, and heroes kill,  
    And bards burn what they call their "midnight taper,"  
To have, when the original is dust,

A name, a wretched picture and worse bust.  
(BYRON, 1970, p. 660)

Tendo como tema a ambição da juventude – que o poeta individualiza fazendo uso da primeira pessoa (*Ambition was my idol(..)broken before the shrines of Sorrow, and of Pleasure(...) and the two have left me many a token*) – o primeiro segmento bem pode ser sintetizado em seu final: *my heart in passion, and my head in rhymes*; neste verso pedra-de-toque não somente está o credo da poesia romântica (função emotiva – ‘coração em paixão’ – versus função poética – ‘cabeça em rimas’ – da linguagem), mas também do próprio Byron, credo este que nunca o abandonaria, embora os versos em questão estejam no passado. Já a segunda estrofe evoca também a perenidade da poesia, mas a perenidade forjada pela fama: *what is the end of Fame?*, pergunta o poeta, para responder em seguida: *'t is but to fill / a certain portion of uncertain paper*; ou seja, esta ‘certa porção’ em ‘incerto papel’ encontra sua explicação nos versos seguintes, onde há uma analogia da fama com uma colina em cujo pico, como, de resto, em todos os topos de colinas, não há senão o vapor (o vazio): *some liken it to climbing up a hill / whose summit, like all hills, is lost in vapour*. E a futilidade da fama é exemplarmente estampada nos últimos quatro versos da estrofe – *for this men write, speak, preach, and heroes kill, / and bards burn what they call 'midnight taper' / to have, when the original is dust, / a name, wretched picture, and worse bust* –, quando os feitos dos homens (‘escrever, falar, pregar’) e dos heróis (‘matar’)

para preservar, ‘quando o original pó for’, seu (‘nome, pintura rachada e pior busto’) acham-se listados.

Marca indelével deste último Byron, a ironia perpassa três estrofes do Canto II, onde o paralelo perenidade-efemeridade ainda faz-se presente. Estas estrofes, na realidade, seguem-se a uma questão colocada pelo narrador sobre o que, se algo, restara, para Juan, de seu caso de amor com Dona Julia: ‘But Juan! had he quite forgotten Julia? / and should he have forgotten her so soon? / I can’t but say it seems to me most truly a / perplexing question;’ (idem: 684). Tal interrogação dá vazão a tergiversações sobre a inconstância, seja ela amorosa ou (e aqui, uma auto-reflexão byroniana em torno de seu próprio narrar-em-digressões) poética:

#### CCIX

I hate inconstancy – I loathe, detest,  
Abhor, condemn, abjure the mortal made  
Of such quicksilver clay that in his breast  
No permanente foundation can be laid;  
Love, constant love, has been my constant guest,  
And yet last night, being at a masquerade,  
I saw the prettiest creature, fresh from Milan,  
Which gave me some sensations like a villain.

#### CCX

But soon Philosophy came to my aid,  
And whisper’d, “Think of every sacred tie!”  
“I will, my dear Philosophy”, I said,  
“But then her teeth, and then, oh, Heaven! her eye!”

I'll just inquire if she be wife or maid  
Or neither – out of curiosity.”  
“Stop!” cried Philosophy, with air so Grecian,  
(Though she was masqued then as a fair Venetian;)  
(idem, p. 685)

A passagem é exemplar sob vários aspectos: primeiramente, pelo fato de nela coexistirem, como afirmamos acima, o eterno (*permanent*) e o temporal (*inconstancy*), desta feita em uma crítica ao segundo: *I hate inconstancy – I loathe, detest, abhor, condemn, abjure the mortal made / of such quicksilver clay that in his breast / no permanent foundation can be laid*. A dualidade é, nos últimos quatro versos, reforçada no comparativo entre o ‘amor constante’ (*love, constant love*) e a paixão fugaz, esta última simbolizada na figura da ‘mais bela criatura’ (*the prettiest creature*), que ao poeta aparecera em ‘um baile de máscaras’ (*a masquerade*), com ‘ares de vilão’ (*gave me some sensations like a villain*).

Aqui, uma interpretação algo livre poderia remeter à vida e à obra de Byron: o homem George Gordon Byron e seus *affairs*, sob quem pairaria, na Inglaterra dos anos de 1810, a pecha de perverso e incestuoso (pecha esta que acabaria por levá-lo a deixar o país, em 1812, para não mais retornar) e que aqui proclama ter o amor como ‘hóspede constante’, mas que acaba se deixando seduzir pela ‘mais bela criatura’ de um baile de máscaras; o poeta Lord Byron que embora diga detestar a inconstância, instaura, na

narrativa de seu *Juan*, fendendo-a constantemente, uma plethora de digressões que comprometem a *permanent foundation* que ele diz ter como seu ideal. A veia sátiromenipéica byroniana está inteiramente exposta na estrofe CCX, onde instaura-se um diálogo imaginário entre o poeta e a Filosofia. E esta, procurando convencê-lo a abandonar a inconstância amorosa, lhe diz: *think of every sacred tie!* Ao que o poeta, após, em princípio, concordar, acaba por mencionar os atributos físicos da mulher – *but then her teeth, and then, oh, Heaven! her eye!* – para, em seguida, afirmar que ela só lhe interessaria se fosse para ser sua esposa, sua amante, ou por mera curiosidade – *I'll just inquire if she be wife or maid / or neither – out of curiosity*. Como é comum na oitava rima byroniana, o dístico final arremata a estrofe, de forma a um tempo engenhosa e satírica, com a senhora Filosofia – com ares gregos (*with air so Grecian*), ou seja, simbolizando a perenidade; mas, vestindo uma máscara veneziana (*masqued then as a fair Venetian*), encarnando a efemeridade – ordenando ao poeta que pare: *Stop!*

A sabedoria poética adquirida ao longo do tempo é objeto do início do Canto IV; as digressões em *Don Juan*, aliás, ocorrem mais freqüentemente no início e, ou, no final de cada Canto, não havendo nenhuma progressão ou crescendo delas que possa vir a indicar um movimento de idéias críticas a desenvolver-se no decorrer do poema. Byron simplesmente instaura cortes, cisões, em sua narrativa, sem nenhum tipo de planejamento, sendo este mais um componente do experimentalismo levado a cabo pelo poeta em sua obra. As estrofes de abertura do Canto de número quatro, por exemplo, poderiam abrir

quaisquer outros dos dezesseis cantos que compõem a obra, pois de considerações sobre a forma de iniciar uma composição poética tratam-se:

### I

Nothing so difficult as a beginning  
    In poesy, unless perhaps the end;  
For oftentimes when Pegasus seems winning  
    The race, he sprains a wing, and down we tend  
Like Lucifer when hurl'd from heaven for sinning;  
    Our sin the same, and hard as his to mend,  
Being pride, which leads the mind so soar too far,  
Till our own weakness shows us what we are

### II

But time, which brings all beings to their level,  
    And sharp Adversity, which teach at last  
Man, – and, as we would hope, – perhaps the devil,  
    That neither of their intellects are vast:  
While youth's hot wishes in our red veins revel,  
    We know not this – the blood flows on too fast:  
But as the torrent widens towards the ocean,  
We ponder deeply on each past emotion.

### III

As a boy, I thought myself a clever fellow,  
    And wish'd that others held the same opinion;  
They took it up when my days grew more mellow,  
    And others minds acknowledged my dominion:  
Now my fancy 'fall into the yellow  
    Leaf', and Imagination droops her pinion,  
And the sad truth which hovers o'er my desk  
Turns what was once romantic to burlesque.  
(idem, p.699)

Na realidade, a passagem versa sobre a imaturidade poética, ou seja, a pretensa sabedoria que caracteriza um poeta enquanto jovem, pretensão esta, de tão nociva, no poema comparada – *our sin the same, and hard as his to mend* – aos erros de Pegasus – *oftentimes when Pegasus winning / the race, he sprains a wing, and down we tend* – e Lúcifer – *Lucifer when hurled from Heaven for sinning*. Tal soberba está sempre a acompanhar o poeta até que o ‘tempo, que a todos os seres iguala’ (*Time, which brings all beings to their level*) e ‘a aguda adversidade por fim, ensinam ao homem’ (*sharp Adversity, which teach at last / man*) a ‘ponderar profundamente sobre cada emoção passada’ (*ponder deeply on each past emotion*). Esta ponderação é, claro está na última estrofe, uma confissão: o poeta afirma que, quando jovem, pensava ser um menino inteligente e esperava que os outros sustentassem a mesma opinião (*as boy, I thought myself a clever fellow, / and wished that others held the same opinion*), até que ‘a triste mentira que paira sobre sua mesa’ (*the sad truth which hovers o’er my desk*) acabaria por ‘fazer do um dia romântico, burlesco’ (*turns what once was romantic to burlesque*). Aqui, sem dúvida uma referência à sua inflexão poética, do romantismo à sátira crítico-menipéica.

Ao debruçar-se sobre o processo que envolve o fazer poético, a criação em si, Lord Byron opera o que poderíamos chamar de uma *desmistificação do poema*; ou seja, o poeta-crítico despe o poema da áurea de infabilidade que o caracterizara até o romantismo, mostrando e refletindo acerca das etapas pelas quais ele, poema, passa até atingir sua condição final de obra acabada. Este processo é, como vimos, esmiuçado em diferentes

aspectos e sob ângulos os mais difusos, seja por via da perenidade da obra, seja por via da pretensa fama que circunda o fazer poético, seja por via da imaturidade poética. Sob estas várias vestes, transparece a *mecânica da criação como objeto do poema em si*.

### 3.5.2. Considerações Crítica acerca dos Críticos

‘Fools are my theme, let Satire be my song’ (idem , p.194): assim, Byron fecha seu irado poema *English Bards, Scottish Reviewers* da juventude. Mas é o último Byron, mais maduro poeticamente e tendo encontrado na *ottava rima* sua melhor forma de expressão, que melhor fará de ‘tolos o seu tema’ e da ‘sátira sua canção’. E entre esses ‘tolos’ seus críticos certamente ocupam lugar proeminente, sendo exemplo paradigmático de resposta às críticas que seu *Juan* receberia ao longo de sua elaboração, três estrofes do Canto IV, as quais aparecem logo na seqüência das outras três que vimos de analisar e que aqui reproduzimos integralmente:

V

Some have accused me of a strange design  
    Against the creed and morals of the land,  
And trace it in this poem every line;  
    I don't pretend that I quite understand  
My own meaning when I would be *very* fine;  
    But the fact is that I have nothing plann'd,  
Unless it were to be a moment merry,  
A novel word in my vocabulary.

## VI

To the kind reader of our sober clime  
    This way of writing will appear exotic;  
Pulci was sire of the half-serious rhyme,  
    Who sang when chivalry was more Quixotic,  
And revell'd in the fancies of the time,  
    True knights, chaste dames, huge giants, kings despotic:  
But all these, save the last, being obsolete,  
I chose a modern subject as more meet.

## VII

How I have treated it, I do not know;  
    Perhaps no better than they have treated me,  
Who have imputed such designs as show  
    Not what they saw, but what they wish'd to see;  
But if it gives them pleasure, be it so,  
    This is a liberal age, and thoughts are free:  
Meantime Apollo plucks me by the ear,  
And tells me to resume my story here.  
(BYRON, 1970, p. 699)

*Strange design*: segundo Byron, estas duas palavras sintetizam a estranheza com que a Inglaterra (e notadamente os críticos ingleses) receberiam os cantos de seu poema. Afinal, fazendo, ainda uma vez mais, uso das palavras do poeta, ‘contra os credos e a moral da terra’ (*against the creed and morals of the land*), ao ‘gentil leitor de nosso clima sóbrio’ (*to the gentle reader of our sober clime*) ‘esta forma de escritura’ certamente haveria de ‘parecer exótica’ (*this way of writing will appear exotic*), mais afeita ao tom sério-jocoso, à rima ‘semi-séria’ (*half-serious rhyme*), de um Pulci – cuja lira sátiro-menipéica teve, nós já o procuramos demonstrar, influxo decisivo sobre a linguagem deste derradeiro Byron. E a

resposta direta, permeada de sarcasmo, aos seus detratores viria na sétima estrofe, quando o poeta afirma não saber exatamente como tem tratado seu *Don Juan* – *how I have treated it, I do not know* – , mas crê dele não estar cuidando melhor do que eles (seus leitores / críticos) vinham tratando o próprio poeta – *perhaps no better than they have treated me* – , impondo ao seu poema não o que ali viam, mas o que gostariam de ver – *who have imputed such designs as show / not what they saw, but what they wish'd to see* . O arremate final é tipicamente byroniano: demonstrando indiferença a esta forma de leitura de seus críticos em uma era, afinal, liberal, onde o pensar é livre – *if it gives them pleasure, be it so, / this is a liberal age, and thoughts are free* – o poeta diz ter as orelhas puxadas por Apolo, o qual ordena que ele retome sua narrativa – *meantime Apollo plucks me by the ear, / and tells me to resume my story here* . Este desdenhar de Byron à opinião crítica da época reforça-o a aparente ausência, como vimos no início de nossa visada sobre o poema, de um projeto para o seu *Juan*, como está explícito na quinta estrofe, onde o poeta afirma não ter plano algum – *the fact is that I have nothing plann'd* – exceto gerar momentos de alegria – *unless it were to be a moment merry* – , palavra nova em seu vocabulário – *a novel word in my vocabulary* . Aqui, mais uma referência à inflexão de sua obra: ao poeta de dicção grave de *Childe Harold* a sátira mordaz de *Don Juan* certamente soa inaudita. Soa nova.

Um depoimento de Byron em carta de 1819, endereçada ao seu editor John Murray, ilustra bem esta indiferença do poeta à opinião pública inglesa:

As to the Estimation of the English which you talk of, ... I have not written for their pleasure; ... I have never flattered their opinions – not their pride – nor will I. – Neither will I make ‘Ladies books’ ‘al dilettar le femine e la plebe’ – I have written from the fullness of my mind, from passion – from impulse – from many motives – but not for their ‘sweet voices’. – I know the precise worth of popular applause – for few Scribblers have had more of it – and if I chose to swerve into their paths – I could retain it or resume it – or increase it – but I neither love ye – nor fear ye – and though I buy with ye – and sell with ye – and talk with ye – I will neither eat with ye – drink with ye – nor pray with ye . . .  
(BYRON, 2004, p. xi)

Afirmando conhecer como poucos, por ter *experimentado* como poucos – *few Scribblers have had more of it* – o ‘valor do aplauso popular’ – *I know the precise worth of popular applause* – o poeta, que sete anos antes (1812) ganhara fama instantânea e tornara-se celebridade em seu país com a publicação dos dois primeiros cantos de *Childe Harold’s Pilgrimage*, diz não escrever para o ‘prazer do público’ – *I have not written for their pleasure* –, e sim pelo ‘todo de sua mente’ – *from the fullness of my mind* –, ‘por paixão’ – *from passion* –, ‘por impulso’ – *from impulse* – e ‘por muitos motivos exceto para suas **doces vozes**’ – *from many motives – but not for their ‘sweet voices’*.

Um outro instante em que a metalinguagem byroniana tem como objeto os seus críticos e, por esta via, também a aprovação pública, encontra-se em seis estrofes do Canto I, a primeira delas (CCVII) sendo uma resposta aos que afirmavam ser *Don Juan* um poema imoral: o poeta pede que não haja um julgamento precipitado de sua obra e que, os que assim a julgam, que procurem relê-la com atenção (admitindo, no entanto, que dificilmente

alguém o fará...). No dístico final, o poeta antecipa o tema do canto XII, onde mostrar-se-á o lugar para onde vão as pessoas más.

#### CCVII

If any person should presume to assert  
    This story is not moral, first, I pray  
That they will not cry out before they're hurt,  
    Then that they'll read it o'er agin, and say  
(But, doubtless, nobody will be so pert),  
    That this is not a moral tale, thoug gay;  
Besides, in Canto Twelfth, I mean to show  
The very place where wicked people go.  
(BYRON, 1970, p. 659)

A seguir, Byron avisa aos que, cegos a suas advertências anteriores, levados por alguma tortuosidade da mente, sejam eles capitães, clérigos ou críticos, ainda insistissem em não enxergar a moral do poema, que eles simplesmente mentem:

#### CCVIII

If, after all, there should be some so blind  
    To their own good this warning to despise,  
Led by some tortuosity of mind  
    Not to believe my verse and their own eyes,  
And cry that they "the moral cannot find";  
    I tell him, if a clergyman, he lies;  
Should captains the remark, or critics, make,  
They also like too – under a mistake.  
(idem)

A estrofe seguinte vem toda perpassada de ironia; nela, o poeta afirma esperar a aprovação do público e revela ter subornado o periódico de preferência de sua avó – *The British Review* – como forma de defesa contra possíveis ataques de críticos / leitores que por ventura ainda se mostrassem céticos quanto à moral de seu *Juan*:

CCIX

The public approbation I expect,  
    And beg they'll take my word about the moral,  
Which I with their amusement will connect  
    (So children cutting teeth receive a coral);  
Meantime they'll doubtless please to recollect  
    My epical pretensions to the laurel:  
For fear some prudish readers should grow skittish,  
I've bribed my Grandmother's Review – the British.  
(idem)

Os detalhes do suposto suborno são apresentados em seguida:

CCX

I sent it in a letter to the Editor,  
    Who thank'd me duly by return of post –  
I'm for a handsome article his creditor;  
    Yet, if my gentle muse he please to roast,  
And break a promise after having made it her,  
    Denying the receipt of what it cost,  
And smear his page with gall instead of honey,  
All I can say is – that he had the money.  
(idem, p. 660)

Tendo enviado a quantia em carta ao editor – *I sent it in a letter to the Editor* – o poeta não tem, no entanto, seu artigo publicado – *thank'd me duly by return of post*. No dístico final, o autor lamenta que o editor prefira preencher sua página com ‘fel’ (*gall*) em vez de ‘mel’ (*honey*), afirmando que neste caso tudo o que resta a ele (poeta) dizer é que o editor ficou com o dinheiro (rima *honey / money*, irrecuperável em nossa língua): Byron, aqui, tem os conchavos que dominam o universo editorial – segundo os quais mais importante do que o mérito e a qualidade de uma obra são os interesses financeiros e o prestígio pessoal dos autores que determinam as publicações – como objeto de sua crítica. Na estrofe que se segue, tal intenção torna-se clara, com o autor, sarcasticamente, propondo-se a jogar o jogo do mercado e honrar a ‘aliança’ com a editora em questão, a qual deve lhe assegurar público para suas obras e dispensar a procura a outros periódicos de arte ou ciência, dois dos quais (*Edinburgh Review* e *Quarterly*), tratam autores que recusam-se a obedecer suas diretrizes feito mártires.

I think that with this holy *new* alliance  
I may ensure the public, and defy  
All other magazines of art or science,  
Daily, monthly, or three monthly; I  
Have not essayed to multiply their clients,  
Because they tell me 't were in vain to try,  
And that the Edinburgh Review and Quarterly  
Treat a dissenting author very martyrly.  
(idem)

Estas oitavas são parte de um extenso digressão do poeta ao final de seu Canto Primeiro, onde ele, ao findar a trama narrativa da fuga de Juan de Sevilha, afirma, irônico, que a seqüência de seu poema depende da receptividade que ele terá, junto aos seus futuros leitores: “this was Don Juan’s earliest scrape; but whether / I shall proceed with his adventures is / dependent on the public altogether; / we’ll see, however, what they say to this” (idem: 658). Na realidade, a pergunta não é senão um pretexto para o autor instaurar, pela primeira vez na obra (dando, portanto, ao leitor, uma idéia do que o espera ao longo da leitura do poema), seus pareceres extemporâneos.

No que tange às considerações tecidas por Lord Byron ao longo do poema acerca de ‘linguagens alheias’ – instantes nos quais o poeta debruça-se sobre as obras de outros autores, ora enaltecendo-as, ora criticando-as acidamente – convém lembrar uma obra que antecede *Don Juan* em quase um século: *Dunciad*, de Alexander Pope, cuja primeira versão data de 1724 e a última de 1742. Trata-se de uma celebração da deusa Dulness (‘estupidez’, ‘imbecilidade’) e do ‘progresso’ de seus comandados (‘The Dunces’), os quais trazem decadência e imbecilidade para o reino da Grã-Bretanha. Ocorre que os ‘Dunces’, aos quais Pope dirige a maior parte de sua crítica, são, na verdade, escritores (‘scribblers’) contemporâneos do poeta, tais quais George Duckett, Thomas Burnet, Richard Blackmore, além de seu alvo principal, o poeta Lewis Theobald, ‘elevado’ à categoria de ‘herói’ da sátira, em função de haver atacado de forma contundente uma edição da obra de William Shakespeare levada a cabo por Pope. A obra não se restringe, no entanto, a ataques

personais, endereçando sua crítica também aos governantes da época, bem como aos vícios e às arrogâncias literários.

Ainda que a temática do poema sugira semelhanças com o derradeiro poema de Lord Byron, um exame das linguagens dos dois poemas acaba por desencorajá-lo: enquanto o Byron de *Don Juan* é direto e coloquial, o Pope de *Dunciad* é artificial e elevado –

Prose swelled to verse, verse loitering into prose,  
How random thoughts now meaning chance to find,  
Now leave all memory of sense behind,  
How prologues into prefaces decay,  
And these to notes are frittered quite away,  
How index-learning turns no student pale  
(POPE, 1963, p. 234)

– não logrando, mesmo em suas sátiras, seu estilo neoclássico que pontuou a maior parte de sua obra. Sobre *Dunciad*, disse o poeta e crítico Ezra Pound: “em grandes doses, a *Dunciada* constitui leitura muito penosa, simplesmente porque temos a maior dificuldade em achar qualquer INTERESSE que seja nos sujeitos maçantes a respeito dos quais discorre; mesmo quando recordamos um motejo particularmente feliz, não nos queremos dar ao enfadonho trabalho de localizá-lo (confissão deste vosso autor, à procura de alguns versos que gostaria de citar)” (POUND, 1989, p. 136).

Assim, nos parece o paralelo entre *Don Juan* e *Dunciad* não resistir a uma visada mais detida, ficando mesmo, como já tivemos oportunidade de ver, o diálogo mais íntimo e

mais profícuo da obra byroniana não com a poesia, e sim com a prosa (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*) da Inglaterra do *setecentos*.

Para um percuciente apanhado final desta vertente metalingüística byroniana, citemos um excerto do poeta concreto Augusto de Campos acerca dos críticos e da crítica em si:

Não sou – nem poderia ser – contra a crítica inteligente, a iluminadora. A de um Jakobson ou a de um Benjamin, a de um Kenner ou a de um Barthes, para citar só alguns dos críticos-críticos que admiro, e cujas reflexões sobre arte e sobre poesia consituem para mim fonte permanente de estímulo e de inspiração. O que abomino são os críticos que praticam aquilo que já chamei de ‘dialética da maledicência’. Os desconfiados e os ressentidos com a sua própria incompetência cósmica para entender ou criar qualquer coisa de novo. Aqueles a que Pound se referia como a ‘vermina pestilente’: os que desviam a atenção dos melhores para os de 2ª categoria ou para os seus próprios escritos críticos. Contra esses eu sou. E é a eles que este meu livro – crítica de amor e de amador – dirige a seta do seu ‘anti’.  
(CAMPOS, 1985, p. 10)

Ao adotar a própria crítica como objeto de sua metalinguagem, Lord Byron, quer nos parecer, a exemplo do que faria o poeta concreto quase dois séculos depois, em seu livro significativamente intitulado *O Anticrítico*, ‘dirige a seta’ do ‘anti’ que é o seu *Don Juan* contra a ‘dialética da maledicência’ que caracterizava a crítica literária britânica de seu tempo, a qual também, poder-se-ia argumentar, por sua ‘incompetência cósmica para entender ou criar qualquer coisa de novo’, não compreendera – e não compreenderia, mesmo posteriormente – o *strange design* de sua derradeira obra.

### 3.5.3. Considerações Críticas acerca de Linguagens Alheias

Para uma abordagem acurada das críticas byronianas às *linguagens alheias* forçoso é começar, literalmente, pelo começo; ou seja, pela polêmica dedicatória do poema.

No verbete *dedicatória*, do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, lê-se: “inscrição afetuosa que marca um presente ou lembrança, como livro, retrato, etc.” (HOUAISS, 2001, p. 924). No caso do *Don Juan* de Byron, contrariando a noção corrente do termo, a sua dedicatória não vem absolutamente cercada de nenhuma ‘afetividade’. Pelo contrário: perpassa-a, já a ela, a ironia, o sarcasmo, que dominarão toda a obra. Ela é, portanto, antes do que uma dedicatória comum, uma *anti-dedicatória*. Um primeiro exercício crítico-metalingüístico, como que a antecipar o que estaria por vir. São 17 estrofes, a exemplo de toda a composição, em *ottava rima*, “dedicadas”, prioritária, mas não exclusivamente, ao poeta Robert Southey, e que trazem um teor caústico-corrosivo que dificilmente será encontrado em outros pontos do poema. Na realidade, poder-se-ia perfeitamente transferir estas estrofes para o interior da obra, em meio às suas inúmeras digressões; elas se encaixariam perfeitamente, sem, no entanto, devido a sua agressividade direta e frontal, jamais passarem despercebidas.

I

Bob Southey! You're a poet – Poet-laureate,  
And representative of all the race;  
Although 't is 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?  
A nest of tuneful persons, to my eye  
Like 'four and twenty Blackbirds in a pye;  
(BYRON, 1970, p.635)

Byron refere-se a Southey utilizando-se do diminutivo de seu primeiro nome (*Bob*). Southey havia sido 'laureado' em 1813, ocupando o posto de Henry James Pye (1745-1813), logo após a morte deste. Republicano até a medula, e tendo sempre nutrido ódio profundo à monarquia, Byron ironiza a filiação de Southey ao monarquismo: *you turned out a Tory / at last*. Lembrar que, à época, aos adeptos da monarquia inglesa dava-se o nome de *tory*, algo em desuso agora. Quanto ao adjetivo *Lakers*, é a qualificação dada a um grupo de poetas ingleses de pendão espiritualista, do qual Southey era membro; o nome advém de *lake* (lago), uma vez que a escola em questão cantava as belezas dos extensos lagos da Grã-Bretanha. Já o dístico final traz uma alusão à dubiedade do nome do poeta Pye (torta, em inglês): 'um ninho de pessoas harmoniosas' (*a nest of tuneful persons*), alusão aos *lakers*, 'feito duas dúzias de melros em um pastel' (*like four and twenty blackbirds in a pye*).

O poeta Pye, aliás, havia obtido seu “laurel” em 1790, como recompensa por sua devoção à família real inglesa (o que obviamente explica a utilização jocosa de seu nome ao lado do de Southey na *stanza*).

Mas Byron não restringe sua mordacidade a Southey. Nos quatro últimos versos da segunda estrofe, surge o nome de Samuel Taylor Coleridge:

(...)  
And Coleridge, too, has lately taken wing,  
    But like a hawk encumber'd with his hood, –  
Explaining metaphysics to the nation –  
I wish he would explain his Explanation.  
(idem)

Trazendo o autor de *The Ancient Mariner* nas asas do melro da estrofe anterior, Byron compara-o, antes, a um ‘gavião enredado em sua garra’ (*a hawk encumber'd with his hood*), que ‘busca explicar metafísica à nação’ (*explaining metaphysics to the nation*). O último verso (*I wish he would explain his Explanation*) pode, cremos, ser lido, como uma crítica à obscuridade que, de acordo com Byron (e, principalmente, se comparada à concretude que, como vimos vendo, caracteriza poética byroniana a partir de *Beppo*) perpassa a poética de Coleridge. Falando sobre a poesia deste último, C. W. Bowra afirma: ‘he was to suffer, as few poets have suffered, from the discordant contrast between reality and dream, between blissful confidence and bitter, broken hopes, between the warmth of

human ties and the cold solitude of the haunted soul” (BOWRA, 1950, p.74). A partir deste depoimento, pensamos poder entender melhor a crítica de Byron à obra de alguém envolto em tão intrincadas discordâncias; discordâncias estas, nebulosamente expressas em sua linguagem poética.

William Wordsworth, por sua vez, é objeto da lábia felina do poeta na *stanza* seguinte:

And Wordsworth, in a rather long ‘Excursion’  
    (I think the quarto holds five hundred pages),  
Has given a sample from the vasty version  
    Of his new system to perplex the sages;  
’Tis poetry – at least by his assertion,  
    And may appear so when the dog-star rages –  
And he who understands it would be able  
To add a story to the Tower of Babel.  
(idem, p. 635)

O poema *Excursion*, de Wordsworth, em sua amplitude (*I think the quarto holds five hundred pages*) e, de acordo com Byron, prolixidade (*new system to perplex the sages*), é, em que pese tais fatores, poesia, pelo menos para o autor (*’tis poetry – at least by his assertion*). Para o poeta ‘burlesco’ de *Don Juan*, porém, quem entender o poema em questão (*he who understands it*), ‘está apto a adicionar uma história à Torre de Babel’ (*would be able / to add a story to the Tower of Babel*).

Nas duas últimas oitavas da dedicatória, Byron volta a atacar Southey: na primeira delas, dizendo buscar na Itália refúgio da tirania de seu interlocutor; e afirmando, ainda, que o canto de Southey à Europa, seus escravos, aliados, reis e exércitos é um canto doente:

Where shall I turn me not to *view* its bonds,  
For I will never *feel* them; – Italy!  
Thy late reviving Roman soul desponds  
Beneath the lie this State-thing breathed o’thee –  
Thy clanking chain, and Erin’s yet green wounds,  
Have voices – tongues to cry aloud for me.  
Europe has slaves, allies, kings, armies still  
And Southey lives to sing them very ill.  
(idem, p. 637)

Na derradeira estrofe, Byron afirma dedicar seu canto ‘honesto e simples’ a ele, Southey:

Meantime, Sir Laureate, I proceed to dedicate,  
In honest simple verse, this song to you.  
And, if in flattering strains I do not predicate,  
’Tis that I still retain my ‘buff and blue;’  
My politics as yet are all to educate:  
Apostasy’s so fashionable, too,  
To keep *one* creed’s a task grown quite Herculean:  
Is it not so, my Tory, my ultra-Julian?  
(idem)

À passagem toda perpassa-lhe um tom ético-didático: o poeta afirma ‘não predicar em vias orgulhosas’ (*in flattering strains I do not predicate*); diz ser a sua ‘política toda ainda apenas para educar’ (*my politics as yet are all to educate*); e, por fim, declara que, estando a Apostasia em voga (*Apostasy’s so fashionable, too*), manter o credo, a crença, é tarefa gigantesca (*to keep one creed’s a task grown quite Herculean*), terminando por interrogar Southey acerca da veracidade desta última afirmação (*is it no so, my Tory, my ultra-Julian?*). O adjetivo *ultra-Julian* do último verso é uma referência a Juliano, o qual, declarando-se cristão, foi proclamado imperador romano no ano 361 de nossa era, revelando, no entanto, logo após tomar posse, ser pagão e, por esta via, tentando, sem êxito, reimplantar a filosofia pagã durante seu breve reinado (morreria em 363).

Ao contrário do que se dera com *English Bards and Scotch Reviewers*, quando, mesmo aconselhado por amigos a publicar o texto anonimamente, Byron insistiu em publicá-lo sob seu nome, a dedicatória de *Don Juan* causou tamanho alarde entre os que a leram que o poeta, não resistindo à pressão, acabou por concordar em suprimi-la, só vindo ela a ser editada após a sua morte. No entanto, não foi fácil convencê-lo a tomar tal medida:

Byron was outraged by his friends’ fearful pleadings to omit the dedication, or at least to cut the obscene and libelous content. From the freedom of Italy, he accused them of becoming a “cursed uritanical committee.” (...) When the first two cantos were published in July 1819, neither author nor publisher was mentioned on the title page. Even then, the dedication was suppressed, appearing in print only after the poet’s death.

(EISLER, 1999, p. 609)

Ao longo do poema, embora, como já afirmamos, a agressividade inicial da dedicatória cedesse em parte, o poeta não deixaria de tecer comentários agudamente críticos a autores diversos, de diversas eras, não poupando sequer os clássicos greco-  
latinos, como lê-se nas estrofes XLII e XLIII do Canto I, onde, em meio a discussões acerca das obras que deveriam fazer parte da educação do jovem Juan, o poeta faz uma pausa para tecer seus comentários:

#### XLII

Ovid's a rake, as half his verses show him,  
    Anacreon's morals are a still worse sample,  
Catullus scarcely has a decent poem,  
    I don't think Sapho's Ode a good example,  
Although Longinus tells us there is no hymn  
    Where the sublime soars forth on wings more ample;  
But Virgil's songs are pure, except that horrid one  
Beginning with 'Formosum Pasto Corydon.'

#### XLIII

Lucretius' irreligion is too strong  
    For early stomachs, to prove wholesome food;  
I can't help thinking Juvenal was wrong,  
    Although no doubt his real intent was good,  
For speaking out so plainly in his song,  
    So much indeed as to be downright rude;  
And then what proper person can be partial  
To all those nauseous epigrams of Martial?  
(BYRON, 1970, p. 641)

Por estarem, ainda que indiretamente, inseridas no contexto da narrativa – buscava-se, àquela altura, obras pautadas pela moralidade, para a ‘educação pela poesia’ do jovem protagonista da trama – não se pode assegurar se as opiniões aqui expressas seriam, de fato, as opiniões de Lord Byron. Difícil, no entanto, dado o seu pensar arejado, na maior parte das vezes liberto das convenções impostas pela sociedade (e tendo ele sido vítima do conservadorismo vitoriano vigente; conservadorismo este que o faria trocar a austera Inglaterra pela Itália) crer que o poeta assim pensasse de autores tidos como ‘libertinos’: um Catulo, um Juvenal, um Marcial, por exemplo. Cremos ser mais seguro afirmar que o poeta adota, aqui, uma *persona* pautada pela atmosfera da trama. Pode-se, sim, concluir, sem maiores dificuldades, que o poeta que volta, no mesmo Canto I (estrofes XC e XCI), a ‘alfinetar’ Wordsworth e Coleridge é o mais lídimo Byron:

#### XC

Young Juan wander'd by the glassy brooks,  
Thinking unutterable things; he threw  
Himself at length within the leafy nooks  
Where the wild branch of the cork forest grew;  
There poets find materials for their books,  
And every now and then we read them through,  
So that their plan and prosody are eligible,  
Unless, like Wordsworth, they prove unintelligible.

#### XCI

He, Juan (and not Wordsworth), so pursued  
His self-communion with his own high soul,  
Until his mighty heart, in its great mood,  
Had mitigated part, though not the whole  
Of its disease; he did the best he could  
With things not very subject to control,

And turn'd, without perceiving his condition,  
Like Coleridge, into a metaphysician.  
(idem, p. 647)

Atormentado pelo amor por Dona Julia, Juan ‘vagava pelos arroyos cristalinos’ (*wander'd by the glassy brooks*), ‘pensando coisas inescrutáveis’ (*thinking unutterable things*). E nestas paragens, onde ‘poetas acham materiais para seus livros’ (*poets find materials for their books*), o autor alerta para a necessidade de, ‘vez ou outra’ (*every now and then*), revisá-los (*read them through*), ‘a fim de que seus plano e prosódia sejam legíveis’ (*so that their plan and prosody are eligible*), ‘ao menos que, como em Wordsworth, eles provem-se ininteligíveis’ (*unless, like Wordsworth, they prove unintelligible*). Mas, ainda que tendo ‘buscado comunhão com sua própria grand'alma’ (*pursued his self-communion with his own high soul*), Juan lidando com ‘coisas não muito passíveis de controle’ (*things not very subject to control*), acaba ‘tornando-se, como Coleridge, um metafísico’ (*turn'd like Coleridge, a metaphysician*). E ainda uma vez no Canto I (estrofe CCV), Byron recomenda quem o leitor deve crer (ler?) e quem ele deve preterir:

CCV

Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope;  
    Thou shalt no set up Wordsworth, Coleridge, Southey;  
Because the first is crazed beyond all hope,  
    The second drunk, the third so quaint and mouthy:  
With Crabbe it may be difficult to cope,  
    And Campbell's Hippocrene is somewhat drouthy:  
Thou shalt not steal from Samuel Rogers, nor  
Commit – flirtation with the muse of Moore.  
(idem, p. 659)

Seus clássicos de língua inglesa (Milton, Dryden, Pope) a, obviamente, Wordsworth (*crazed beyond all hope*), Coleridge (*drunk*) e Southey (*quaint and mouthy*). Evitar, ainda, Crabbe (*may be difficult to cope*), Campbell's Hippocrene (*somewhat drouthy*), Samuel Rogers e Moore (Thomas): na verdade, nesta mínima visada sincrônica sob a poesia inglesa, Byron, uma vez mais, advoga em causa própria: é o poeta que, para falar com o C.W.Bowra já citado, 'descreve o que vê' que elege Milton, Dryden e Pope e pretere seus contemporâneos, os quais, para falar com John Keats, 'descrevem o que imaginam'. É o Byron que, na estrofe LXXII do décimo segundo Canto do poema, sentindo-se em vias de perder-se no 'labirinto metafísico' que caracteriza, na opinião do autor, a linguagem romântica, então vigente, procura dali resgatar a si mesmo:

But I'm relapsing into metaphysics,  
That labyrinth, whose clue is of the same  
Construction as your cures for hectic phthisics,  
Those bright moths fluttering round a dying flame,  
And this reflection brings me to plain physics  
And to the beauties of a foreign dame,  
Compared with those of our pur pearls of price,  
Those polar summers, all sun and some ice.  
(idem, p. 807)

Segundo informa Samira Chalhoub, em seu *A Metalinguagem*, “o poema metalingüístico deixa-se atravessar por diferentes linguagens, uma vez que se trata, exatamente, de expor uma consciência da linguagem” (CHALHUB, 2005, p. 56). Assim, ao poeta metalinguista cabe “requisitar, nomeadamente, a presença de outros poetas e de outras linguagens, na criação de seu texto” (idem). Aplicado à vertente metalingüística byroniana que acabamos de abordar, tal pensamento pode, sim, ser adotado, porém com sinais trocados: embora o poeta requisite ‘nomeadamente a presença de outros poetas e de outras linguagens na criação de seu texto’, o faz não para tomá-lo(as) como referências espelhares para sua obra, e sim, ao contrário, na maioria das vezes – explicitamente no caso de seus contemporâneos românticos ingleses – para situá-los como exemplos negativos, cujas linguagens situam-se no extremo oposto da de seu *Don Juan*, devendo, portanto, e isto fica bem explícito em várias passagens da obra, serem evitadas e repudiadas.

### 3.5.4. Considerações Críticas acerca de *Don Juan*

No que tange às reflexões traçadas no próprio *corpus* do poema acerca da mecânica de sua criação, Byron não foi nada avaro. Ao contrário. Abundam, ao longo dos dezessete cantos do *Juan*, digressões, ora acerca de sua extensão e conteúdo, ora acerca das diferenças que separam o poema das obras do poeta que o antecederam. Embora outras possíveis sendas de penetração a esta característica digressivo-metalingüística da obra possam por ventura existir, a nós parecem estas as mais representativas. Busquemos, pois, instantes do poema nos quais elas se dão.

CC

My poem's epic, and is meant to be  
Divided in twelve books; each book containing,  
With love, and war, a heavy gale at sea,  
A list of ships, and captains, and kings reigning,  
New characters; the episodes are three;  
A panoramic view of hell's in training,  
After the style of Virgil and of Homer,  
So that my name of Epic's no misnomer.

CCI

All these things will be specified in time,  
With strict regard to Aristotle's rules,  
The *Vade Mecum* of the true sublime,  
Which makes so many poets, and some fools:  
Prose poets like blank verse, I'm fond of rhyme,  
Good workmen never quarrel with their tools;  
I've got new mythological machinery,  
And very handsome supernatural scenery.  
(idem, p. 659)

O que Byron faz no primeiro segmento em questão é, auto-denominando seu poema épico – a expressão se repete ao final da estrofe, desta vez em caixa-alta, como que “agigantada” pela proximidade dos nomes de Virgílio e Homero –, listar os ingredientes essenciais, comuns a todos os épicos, quais sejam: a divisão em doze livros (*meant to be divided in twelve books*); ‘amor, guerra e uma terrível tempestade no mar, / uma lista de navios, capitães e reis reinando’ (*love, and war, a heavy gale at sea, / a list of ships, and captains, and kings / reigning*); e, por fim, ‘uma vista panorâmica do inferno’ (*a panoramic view of hell*), a qual, ‘seguindo o estilo de Virgílio e de Homero’ (*after the style of Virgil and of Homer*), ainda achava-se ‘em treinamento’ (*in training*). Tais componentes seriam essenciais à composição, ‘para que o nome Épico não fosse desonrado’ (*so that my name of Epic’s no misnomer*). A sintaxe a ser empregada, é o tema da estrofe seguinte: ‘estreita consideração às leis de Aristóteles’ (*strict regard to Aristotle’s rules*), ‘o Vade Mecum do real sublime’ (*the Vade Mecum of the true sublime*) – o qual ‘faz tantos poetas grandes e alguns tolos’ (*makes so many great poets, and some fools*) – e, *last but not least*, a rima: ‘poetas da prosa gostam de versos livres; eu gosto de rimas, / bons trabalhadores nunca brigam com suas ferramentas’ (*prose poets like blank-verse, I’m fond of rhyme, / good workmen never quarrel with their tools*). Aqui, um ponto fulcral do poema byroniano: o contraponto entre sua sintaxe e sua semântica; ou seja, a estrutura hermeticamente cerrada de seus mais de dezesseis mil versos, divididos em oitavas (com rimas, invariavelmente, em *abababcc*), contrapondo-se à “abertura” da infinidade de digressões ali operadas. Quanto ao projeto de extensão do poema ali acalentado pelo poeta (doze livros), ele acabaria por ser,

como vimos, extrapolado. É o que se lê exatamente no Canto XII, onde a composição deveria encerrar e, no entanto, onde ouvimos do poeta exatamente o oposto: que ela estava apenas por começar:

LIV

But now I will begin my poem. 'Tis  
Perhaps a little strange, if not quite new,  
That from the first of Cantos up to this  
I've not begun what we have to go through.  
These first twelve books are merely flourishes,  
*Preludios*, trying just a string or two  
Upon my lyre, or making the pegs sure;  
And when so, you shall have the overture.

LV

My Muses do not care a pinch of rosin  
About what's call'd success, or not succeeding:  
Such thoughts are quite below the strain they have chosen;  
'Tis a 'great moral lesson they are reading.  
I thought, at setting off, about two dozen  
Cantos would do; but, at Apolos's pleading,  
If that my Pegasus should not be founder'ed,  
I think to canter gently through a hundred.  
(idem, p 805)

*Flourishes; preludios; just a string or two upon my lyre*: denominações empregadas pelo poeta para referir-se aos onze cantos iniciais de *Don Juan*, que teria, segundo a "nova norma", no Canto XII sua *overture*. Na verdade, o que Byron faz aqui é justamente desafiar a lógica aristotélica, à qual ele afirmara anteriormente, com sua ironia habitual, pretender ser estritamente fiel. Contradizendo a si mesmo, ele re-enfatizava seu *anti-projeto*

experimental, qual seja o de não ter nenhum projeto, nenhum plano para seu poema, e, portanto, poder dizer que todo o percurso que percorreria até seu décimo segundo canto não havia sido senão um ‘prelúdio’ do que teria que percorrer (*what we have to go through*). Mais uma vez, o descaso para com o sucesso, ou seu oposto, o fracasso, é manifesto (*my muses do not care a pinch of rosin / about what’s call’d success, or not succeeding*). As suas musas moviam-nas, antes, um propósito didático: *’tis a great moral lesson they are reading*.

Neste segmento, cremos ver a síntese da gesta metalingüística byroniana: *sua permanente condição de prelúdio*, de obra-por-vir, por começar, continuamente pensado-se a si mesma, seja em sua estrutura, seja em sua semântica. Nesta característica fundamental do poema reside o seu caráter experimental, que o conecta às obras fundantes da modernidade, elas próprias em constante estado de gênese, proto-obras, a significar o que Charles Sanders Peirce, em sua teoria semiótica, chamou de *proto-signo*, ou *quase-signo*: “o signo poético -semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um *proto-signo* ou *quase-signo*” (PIGNATARI, 2004, p.74), conforme a leitura de Peirce por Décio Pignatari. E é o mesmo Pignatari que afirma estar o *proto-signo / quase-signo* peirciano presente em algumas criações dos séculos XIX e XX: “está em um prelúdio de Chopin, quase feito só de inícios; na *Opus 21*, de Anton Webern, feita só de inícios; no *Coup de dés*, em Giorgione, em Maso di Banco, em Volpi” (idem:77). Comuns a todas estas obras, bem como, adicionamos nós, ao *Don Juan* de Lord Byron, a capacidade de ‘velar e revelar a

natureza da linguagem’ do, no caso específico de Byron, poema no ato mesmo de sua criação: não um ‘projeto’, mas ‘materiais’, era o que o poeta possuía quando do início da composição de seu *Juan*. Pois nestes ‘materiais’ está a sua metalinguagem. E o poeta, ao estender indefinidamente sua obra – ao fazer dela uma permanente *proto-obra*, um permanente *proto-signo* – dá provas de seu caráter metalingüístico-experimental que o conecta à modernidade.

À guisa de conclusão, cabe dizer que, na *bi-polaridade narrativa* por nós detectada, demonstrada e analisada em seus dois pólos no *Don Juan* de Lord Byron, quais sejam, a) aquele que privilegia o protagonista e b) aquele que privilegia o narrador, dá-se o domínio deste sobre aquele; ou seja, o domínio do narrar em si, enquanto compêndio de suas variantes poética e metalingüística – fulcrada, a poética, na fisicalidade mesma do verso (suas rimas, suas imagens, suas aliterações, etc.) e a metalingüística, na composição deste mesmo verso (análise de sua estrutura, ou das estruturas de versos alheios) – , sobre o narrado, em sua variante referencial (o enredo, ou narrativa). O triunfo do narrar em Byron é, pois (já o era em Sterne), *o fracasso da narrativa*; da narrativa contadora-de-estórias, na qual prevalece aquilo que se conta e não a forma com que se conta. Byron inverte os sinais e chama a atenção, em seu poema, para a metalinguagem que seus contemporâneos (Wordsworth, Coleridge, Shelley, para ficar só em alguns dos principais poetas do Romantismo inglês) deixaram em estudos e ensaios e que ele, *avant la lettre*, instaurou, destilou, no *corpus* mesmo de seu poema.

## **CONCLUSÃO**

Este trabalho procurou demonstrar como a derradeira obra literária de George Gordon Byron (Lord Byron), o poema épico-satírico *Don Juan*, pode ser lida como prefiguradora da poética crítico-metalingüística, que permeou as linguagens de alguns poetas posteriores a ele, vindo a se tornar, ao longo dos séculos XIX e XX, a forma de expressão dominante na poesia ocidental. Normalmente excluída dos estudos sobre o romantismo inglês, o *Don Juan* de Byron não tem sido reconhecido como capaz de antecipar elementos da poesia posterior à primeira metade do século XIX (época em que foi composta). Nosso objetivo central foi, pois, situá-la como uma obra crítico-criativa *avant la lettre*, antecipadora das premissas que viriam a reger a modernidade.

À guisa de *Introdução*, procuramos situar o lugar do objeto de nossa investigação, suas peculiaridades, em meio à obra do poeta inglês. Aqui, primeiramente cuidamos de situar a importância do poema que, juntamente com *Don Juan*, é normalmente tomado como a obra máxima byroniana: *Childe Harold's Pilgrimage*. Além disto, analisamos, de forma sintática, as demais obras relevantes do autor. Uma apresentação da fortuna crítica de Lord Byron, acompanhada de comentários acerca dos motivos que nos levaram a optar, como embasamento teórico, por algumas das obras críticas que a compõe, fecha o ensaio introdutório.

Já o nosso *Primeiro Capítulo*, intitulado *Don Juan e a Estética Romântica: Afirmação e Fragilização*, procurou demonstrar em que medida a derradeira realização poética de Lord Byron problematiza a sua relação com o movimento romântico. E o fez

estabelecendo um contraste entre as características do eminentemente crítico-satírico *Juan* e de *Childe Harold's Pilgrimage*, este sim um poema essencialmente romântico. Justapostos os elementos temático-lingüísticos das duas composições, cremos ter podido lograr a inflexão operada pelo último Byron em sua obra.

Uma vez diagnosticada a inadequação de *Don Juan* ao restante da obra do poeta procuramos, em *Don Juan: Poema Narrativo*, nosso *Terceiro Capítulo*, determinar a que gênero (ou gêneros) literário(s) está afinal filiado o poema. Uma análise das vertentes da *lírica* e da *épica*, dois dos gêneros a nós legados pela tradição ocidental, revelou que a obra possui características de ambas, revelando-se, desta forma, seu caráter híbrido. E é precisamente esse seu hibridismo que a vincula, demonstramo-lo aqui, enquanto poema narrativo ficcional, ao gênero greco-romano da *sátira menipéia*. Após determinarmos os elementos sátiro-menipéicos presentes no poema byroniano, estabelecemos o diálogo, que a nosso ver se impõe, entre *Don Juan* e o romance grão-bretão *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, esta também, por suas características crítico-satíricas, uma obra sátiro menipéica por excelência.

Uma vez constatada sua verve sátiro-menipéica, partimos, no *Capítulo Quatro*, *As Di(Trans)gressões Metalingüísticas em Don Juan*, para a análise da *metalinguagem* em *Don Juan*. Aqui, começamos por investigar os elementos satírico-críticos já presentes em *Beppo*, composição que pode, como o demonstramos, ser tomada como um ensaio para a caudalosa última obra do autor. Após a análise de *Beppo*, no entanto, procuramos

determinar o lugar do poema de Byron em meio às inúmeras versões da lenda de Don Juan. Nossa visada da metalingüística byroniana propriamente dita (levada a cabo por via de análises em *close reading* de fragmentos digressivos da composição) distinguiu quatro aspectos da metalinguagem presentes no *corpus* do poema, quais sejam: a) *considerações críticas acerca da criação poética*; b) *considerações críticas acerca dos críticos do poeta*; c) *considerações críticas acerca da composição do próprio poema **Don Juan**, enquanto obra-em-progresso*, e d) *considerações críticas acerca de linguagens alheias (poetas e escritos de diversas épocas e estilos)*.

À *guisa de conclusão*, pretendemos agora determinar em que medida o poema de Lord Byron pode ser tomado, precisamente por seu pendor metalingüístico, como obra prefiguradora da modernidade.

Não se quer aqui vincular a idéia de que o Lord Byron de *Don Juan* tenha sido o primeiro a tratar do processo de criação poética no próprio poema. Não. Tal recurso expressivo já se acha presente, ora algo escamoteado, ora mais discernível, na literatura universal desde Homero, passando pelos latinos e pelos provençais, entre os quais flagra-se a voz de Arnaut Daniel – *il miglior fabbro*, no dizer de Dante Alighieri, fazendo, também o autor da *Divina Comédia*, crítica em seu poema – abrir uma de suas canções com os seguintes versos, aqui citados em tradução de Augusto de Campos para a nossa língua:

Neste poema agora quero  
palavras polidas com plaina  
e ele será veraz e certo  
quando eu tiver passado a lima;  
que o Amor me doura o verso e instaura  
o meu cantar, que é amparado  
por quem me inspira e me governa.  
(CAMPOS, 2003, p. 107)

Isto no século XIII. Já ali se conjugavam a *metalinguagem* e a *poesia*: *metalinguagem* enquanto, como já vimos em nossa introdução, a linguagem científica com que um determinado observador (crítico, analista, cientista ou que nome possa ele ter, dependendo de sua função específica) analisa sua linguagem-objeto, ou seja, aquilo que ele vê, ou de que ele fala ou estuda, e o *poema* enquanto mensagem em si, ou seja, a linguagem-objeto, com seus recursos rítmicos, visuais, etc.

Em que medida, pois, o Byron de *Don Juan* poderia prefigurar a modernidade? Na medida em que, nele, o discorrer sobre o processo de criação em si (seja do próprio criador ou de ‘linguagens alheias’) *acha-se mais sistematicamente executado*, presente por todos os seus dezessete cantos, embora ora em menor, ora em maior grau.

Posteriormente ao poeta de *Don Juan* – e, diga-se mais uma vez, sem ter nele um precursor direto, seja nas linguagens, seja nas tematizações – uma plêiade de *poetas-críticos* vieram a ocupar-se, também de forma sistematizada, do fazer poético no *corpus* de suas obras. Em meados do século XIX, por exemplo, mais precisamente, em Baltimore, 1846, na obra do poeta e contista norte-americano Edgar Allan Poe, crítica e criação,

metalinguagem e poesia coexistem, dando-se o que o Haroldo de Campos chamou de “poemas ou textos criativos que envolvem uma crítica ao próprio ato de escrever” (CAMPOS, 1977, p. 141). Tal simbiose se deflagraria por via do desvelamento do processo de composição de seu mais célebre poema, *The Raven (O Corvo)*, no ensaio intitulado *The Philosophy of Composition (A Filosofia da Composição)*, datado de 1846. Aqui, quebrando a primazia da ‘inspiração’, da ‘intuição’, ou seja, da *função emotiva da linguagem* a reger, soberana, o processo de criação poética do Romantismo, movimento a cuja segunda geração está cronologicamente filiado, “o poeta norte-americano explica o *modus operandi* mediante o qual teria elaborado seu poema, descrevendo-o como uma espécie de itinerário às avessas” (CAMPOS, 1976, p. 24).

Seguindo-se a Edgar Poe, e por ele diretamente influenciado, Charles Baudelaire: segundo Paul Valéry, Baudelaire herda de Poe “um sistema completo de pensamentos novos e profundos. (...) esclarece-o, fecunda-o, determina suas opiniões sobre muitos assuntos: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno (...); Baudelaire está completamente impregnado, inspirado, aprofundado” (idem: 27). E para uma compreensão adequada do ‘sistema completo de pensamentos novos e profundos’, noutras palavras, da crítica (*metalinguagem*) ao romantismo francês levada a cabo pelo poeta cabe voltarmos nossa atenção para *Perte d'auréole* (BAUDELAIRE, 2006, p. 252-255), um de seus *petit poemes en prose* – segundo Ivo Barroso, no prefácio à tradução brasileira dos *poemes*, “esses fragmentos eram uma combinação de narrativas curtas

(diríamos hoje minicontos), diário íntimo, aforismos, tiradas anedóticas, descrições, anotações para futuros poemas, etc” (idem, p. 6).

O poema trata, mormente, da metamorfose operada pelo gesto do poeta ‘bebedor de quintessências e comedor de ambrosia’ (Baudelaire *lui-même*, leitor de Hugo, Lamartine, Musset?... ) que, acidentalmente, perde sua ‘auréola’ e, julgando ‘menos desagradável’ perdê-la ‘do que arriscar a quebrar uns ossos’, nem sequer se dá ao trabalho de apanhá-la ‘na lama do macadame’. E o faz (ou, não o faz) para poder ‘passar incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-se à crapulagem como um simples mortal’. Ei-lo, assim, tal qual seu interlocutor, destituído do fardo da “imortalidade” carregado pelos poetas “aureolados”. Ei-lo livre da ‘dignidade’ que o ‘entedia’, a especular jocosamente sobre a possibilidade de ‘algum mau poeta’ apanhar a auréola perdida e, ‘descaradamente’, meter em sua cabeça.

Aqui, como mencionamos em nossa introdução, a imagem paradigmática do último Byron, o de *Don Juan*, que, lançando à lama a ‘auréola’ de sua própria poesia primeira – notadamente a de *Childe Harold’s Pilgrimage* –, adota uma linguagem eminentemente crítico-satírica e livra-se do legado romântico.

Baudelaire, por sua vez, de forma personalíssima, em sua poesia não se livra de todo do Romantismo Francês clássico de um Hugo, de um Lamartine, de um Musset, como faz o Byron de *Don Juan* com o seu próprio romantismo e o de seus conterrâneos / contemporâneos, mas reformula-o, agregando ao lirismo intrínseco à dicção do movimento

‘inusitadas citações ‘alegóricas’, que irrompem no texto à maneira de um ‘a to de violência’”(CAMPOS ,1997, p. 257).

Mas, embora apresente traços metalingüísticos determinantes (os temas do *flâneur*, do poeta na multidão, do esgrimista, da degradação na grande cidade, certamente podem ser tomados como sintomáticos do lugar do poeta em seu tempo e, conseqüentemente, da crítica presente em Baudelaire) é menos em *Flores do Mal* que em seus *pétit poemes en prose* – entre os quais o fragmento por nós acima citado e analisado ocupa lugar de destaque – que a metalinguagem faz-se presente de forma mais preponderante na obra do autor.

E é justamente o Baudelaire da prosa dos *pétit poemes* que, juntamente com Edgar Poe, viria a exercer determinante influxo sobre Stéphane Mallarmé, mormente o último Mallarmé, de *Un Coup de Dés (Lance de Dados)*, poema-constelação que, por via da metalinguagem, abre a modernidade.

Para Haroldo de Campos, o *Lance de Dados* mallarmeano seria o limiar da modernidade. Tal conclusão, o poeta e crítico baseia-a na ‘convivência’, antes do que na ‘oposição’ entre as *funções metalingüística e poética da linguagem*. Dizendo que “a ‘função poética’ não é exclusiva nem excludente, mas sim ‘dominante’ na arte verbal, coincidindo necessariamente no poema com outras funções da linguagem” (CAMPOS, 1997, p. 253), Campos argumenta que “ho momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico: o *poema crítico*”

(idem ibidem). E, mais adiante, após afirmar que “é assim que também se pode definir, com o auxílio de operadores extraídos da teoria lingüística, o conceito de ‘modernidade’”, conclui que “a instância poemática que, por excelência, o tipifica [o *poema crítico* e, por extensão, o próprio conceito de modernidade] é o poema constelar de Mallarmé”(idem).

Mas que características exatamente possui o *Coup de Dés* para torná-lo a ‘instância poemática’ típica por excelência da modernidade? Para respondê-lo, Campos começa por traçar considerações acerca da metamorfose operada na poesia dos *oitocentos*: “no século XIX, houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso das idéias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo” (idem, p. 254). Lembrando Hegel, para quem “na modernidade a reflexão sobre a arte passou a ser mais importante do que a própria arte” (idem), Haroldo de Campos associa este processo de intransitivização ao desenvolvimento e à afirmação da imprensa como fator culturalmente decisivo no século XIX. Uma “profecia” do poeta romântico francês Lamartine, citada por Campos, merece, por sua forma lapidar e ilustrativa do influxo do jornal no pensamento do homem de então, reprodução integral de nossa parte: “o pensamento se difundirá no mundo com a velocidade da luz, instantaneamente escrito e compreendido até as extremidades do globo (...) não terá tempo para amadurecer – para se acumular num livro; o livro chegará muito tarde. O único livro possível a partir de hoje é o jornal” (idem, p. 254). Entende-se desta forma que o poema-constelação de Mallarmé conjugue metalinguagem e a espacialização da página.

Paradigma desta revolução sintático-semântica na poesia moderna, ‘O *Coup de Dés* de Mallarmé, que está para a civilização industrial como a *Commedia* de Dante para o Medievo, compõe-se de apenas 11 páginas (duplas), nas quais o poeta medita, em linguagem extremamente rarefeita, sobre a própria possibilidade da criação, o poema que, como breve e fugaz constelação, surge da luta contra o acaso, a desordem, o caos, a entropia dos processos físicos” (idem, p. 255).

Com este último Mallarmé, estamos, portanto, na modernidade; no século XX. E a característica básica da poesia moderna seria a reflexão, no *corpus* mesmo do poema, sobre a criação poética. A poesia pensando a poesia. Tal ‘instância’ metalingüística, que principiou com o Edgar Allan Poe de *Philosophy of Composition*, passando pelo Charles Baudelaire leitor/tradutor de Poe, atinge seu ápice constitutivo ou definidor no Stéphane Mallarmé de *Un Coup de Dés*. E o que se seguiria no transcorrer do século próximo passado seria uma intensificação, um processo de maturação dessa corrente. Corrente que, este estudo procurou demonstrar, tem no *Don Juan* de Lord Byron um momento originalíssimo de prefiguração.

Mas como, afinal, prefigura-se a modernidade no poema byroniano? Em que medida nele se instauram elementos que viriam a intensificar-se na modernidade, a ponto de torná-la um período acentuadamente crítico?

A concepção metalingüística surgiu daquilo que Walter Benjamin chamou de ‘perda da aura’ do objeto artístico, o qual era, até o século XVIII, visto como algo imperscrutável em sua infabilidade, a cujo processo de criação não era absolutamente

dado ao homem ter acesso, cabendo a ele, homem, apenas o direito de contemplar o produto final, produzido em sua inteireza.

Ora, enquanto lídima forma de manifestação artística, o poema não era uma exceção a esta regra, também envolto em uma atmosfera aurática e, como tal, único, inapreensível e distante em seu processo de composição.

Tal estado de coisas sofreria um abalo radical em fins do século XVIII e começo do século XIX, com o advento da Revolução Industrial, quando a população mundial cresce consideravelmente, surgem as grandes cidades e nelas as fábricas com suas máquinas multiplicadoras, gerando o operariado e estabelecendo a burguesia como classe social dominante. O artesanato, então, aos poucos desaparece para dar lugar à produção em série. E serial passa, também, a ser a produção de obras de arte, dessacralizando e colocando em xeque o *hic et nunc*, a unicidade da obra de arte aurática.

É precisamente neste quadro que floresce o Romantismo, como movimento contestador da perda da individualidade do ser humano, cada vez mais imerso em uma sociedade caótica e fragmentada, representando uma ruptura com o ideal clássico e racional do Neoclassicismo que o precedera.

. Neste quadro, se, como já vimos, o Lord Byron de *Childe Harold's Pilgrimage* simboliza o artista romântico *par excellence*, o Byron de *Don Juan* opera uma contraruptura, a um só tempo voltando-se contra o épos clássico (objeto de reverência dos iluministas do século XVIII) e contra o Romantismo de um William Wordsworth, de um

Samuel Coleridge, de um William Blake, de um John Keats seus contemporâneos, bem como contra o Romantismo da sua própria poesia anterior.

E o elemento gerador desta contra-ruptura que este último Byron traria *avant la lettre* em seu bojo seria precisamente a metalinguagem, a qual viria a se constituir com, entre outros, Edgar Poe, Charles Baudelaire e Stephane Mallarmé, em traço dessacralizador da *aura* do objeto artístico, pondo a mostra exatamente aquilo que a obra *aurática* ocultava: o corpo-a-corpo do poeta com o código, isto é, o mecanismo de criação do poema, exposto a um leitor já interiorizado em sua própria linguagem.

Ao poema neoclássico, eminentemente referencial e ao poema romântico, eminentemente emotivo, o Lord Byron de *Don Juan*, eminentemente metalingüístico, prefigurando, no *corpus* de seu poema, a crise da linguagem que as poéticas de seus posteriores viriam a transformar em objeto central de seus discursos.

## **REFERÊNCIAS**

- **OBRAS DE GEORGE GORDON, LORD BYRON**

BYRON, George G. *Complete Poetical Works*. Oxford, Oxford University Press, 1970

\_\_\_\_\_. *Selected Poetry of Lord Byron*. New York, The Modern Library, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lord Byron The Complete Miscellaneous Prose*. Oxford, Oxford University Press, 1991

.\_\_\_\_\_. *Selected Poetry of Lord Byron*. New York, The Modern Library, 2001.

\_\_\_\_\_. *Beppo – Uma História Veneziana*. Trad. Paulo Henriques Brito. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Don Juan*. London, Penguin Classics, 2004.

- **OBRAS SOBRE O AUTOR E O POEMA**

BAKEWELL, Michael and Melissa. *Byron's Half-Sister, A Biography*. Chicago, Chatto and Windus, 2000.

BARTON, Anne. *Byron: Don Juan*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

BEATTY, Bernard. *Don Juan and Other Poems*. London, Penguin, 1987.

BECKETT, John. *Byron and Newstead: The Aristocracy and the Abbey*. London, Delaware, 2001.

BLESSINGTON, Lady. *Conversations of Lord Byron*. Princeton, E. J. Lovell, 1969.

BOWA, C. M. *Don Juan*. In: *The Romantic Imagination*. Oxford, Oxford University Press, 1950.

DOHERTY, Francis M. *Byron*. New York, Arco Publishing Company, 1969.

EISLER, Benita. *Byron – Child of Passion, Fool of Fame*. New York, First Vintage Books Edition, 2000.

ELIOT, T. S. *Byron*. In: ELIOT, T.S. *De Poesia e Poetas*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

GILMORE, Ian. *The Making of the Poets: Byron and Shelley in their Time*. Chicago, Chatto and Windus, 2002.

GRAHAM, Peter W. *Byron's Bulldog. The Letters of John Cam Hobhouse to Lord Byron*. Ohio, Ohio Publisher, 1984.

GROSSKURTH, Phyllis. *Byron the Flawed Angel*. London, Hodder and Stoughton, 1997.

JOSEPH, M.K. *Byron the Poet*. London: Gollancz, 1964.

JUMP, John F. (ed.) *Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan – A Selection of Critical Essays*. Londres, The MacMillan Press Ltd., 1973.

LOVELL Jr., Ernest J. *His Very Self and Voice*. Princeton, E.J. Lovell, 1954.

MARCHAND, Leslie Alexis. *Byron : a Biography*. 3vols. New York, Alfred A. Knopf, 1957.

\_\_\_\_\_. *Byron: a Portrait*. New York, Alfred A. Knopf, 1971.

\_\_\_\_\_. *Letters and Journals of Lord Byron*. New York, John Murray, 1994.

McGANN, JEROME J. *Don Juan in Context*. London, John Murray, 1976.

MOORE, Doris L. *Lord Byron Accounts Rendered*. London, John Murray, 1974.

PIGNATARI, Décio. *Byron*. In: *31 Poetas, 214 Poemas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

ROESSEL, David. *In Byron's Shadow: Modern Greece in the English and the American Imagination*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

STABLER, Jane. *Byron, Poetics and History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- **OBRAS GERAIS**

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

ACHCAR, Francisco. *Lirica e Lugar-Comum*. São Paulo, Edusp, 1994.

ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley, University of California Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Purgatorio*. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley, University of California Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Paradiso*. Trans. Allen Mandelbaum. Berkeley, University of California Press, 1982.

ANDRADE, Homero Freitas de (org.). *Dossiê Pushkin*. In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo, Editora Globo, 1990.

ARISTÓTELES; HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo, Editora Cultrix, 2005.

ARMESTO, Said. *La Leyenda de Don Juan. Orígenes Poéticas de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

AUERBACH, Erich. *Dante Poeta do Mundo Secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

AZEVEDO, Aluisio de. *Lira dos Vinte Anos*. Cotia, Ateliê Editorial, 1999.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Trad. Pedro Garcez Girardi. Cotia, Ateliê Editorial, 2002.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailoich. *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Rabelais and His World*. Indiana, Indiana University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro, Editora Record, 2006.

BINYON, T. J. *Pushkin*. London, Harper Collins, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Ariosto y los Árabes*. In: *El Hacedor*. Madrid, Emecé Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *Kafka y sus Precursores*. In: *Otras Inquisiciones*. Madrid, Emecé Editores, 1985.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BURTON, Robert. *The Anatomy of Malancholy*. New Jersey, Ed. Rowman and Littlefield, 1978.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993.

CAMPOS, Augusto de; *O Anticrítico*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1986.

\_\_\_\_\_. *Invenção*. São Paulo, Editora Arx, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *Comunicação na Poesia de Vanguarda*. In: *A Arte no Horizonte do Provável*; págs. 131-154. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *Mário Faustino ou a Impaciência Órfica*. In: *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ovidio: A Morte de Narciso*. In: *Crisantempo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ilíada de Homero* – Vol. 1. São Paulo, Editora Mandarim, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ilíada de Homero* – Vol. 2. São Paulo, Editora Arx, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vols. 1 e 2. Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1981.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo, Editora Ática, 2005.

CHERRY, Colin. *A Comunicação Humana*. Trad. José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1968.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

COSTA LIMA, Luis. *A Aguarrás do Tempo*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *João Cabral : Poeta Crítico*. In: *Intervenções*. São Paulo, Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2002.

CHIAMPI, Irlemar. *As Metamorfoses de Don Juan*. In: *Barroco e Modernidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

ELIOT, T.S. *Selected Poems*. London, Faber and Faber, 1986.

FAUSTINO, Mario. *O Homem e Sua Hora*. In: *Poesia Completa – Poesia Traduzida*. São Paulo, Editora Max Limonad Ltda., 1985.

FELDMAN, Soshana. *Le Scandale du Corps Parlant. Don Juan avec Austin ou la Séduction en Deux Langues*. Paris, Seuil, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Princeton University Press, 1957.

\_\_\_\_\_. *T.S. Eliot*. Trad. Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1998.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

HIBBERT, Christopher. *Napoleon: His Wives and Women*. London, Harper Collins, 2002.

HOMERO. *Book 1: The Rage of Achilles*. In: *The Iliad*. Tradução de Robert Fagles. Nova Iorque, Viking Penguin, 1990.

\_\_\_\_\_. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

HOPKINS, Gerard Manley. *Poems of Gerard Manley Hopkins*. London, Oxford University Press, 1956.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Poética*. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_; POMORSKA, Krystyna. *A Biografia do Poeta, a Poesia e o Mito*. In: *Diálogos*. São Paulo, Editora Cultrix, 1985.

KEATS, John. *Nas Invisíveis Asas da Poesia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo, Editora Iluminuras, 1998.

KIERKEGAARD, Soren. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Either Or*. London, Penguin Classics, 2004.

- KRISTEVA, Julia. *Don Juan ou Amar Poder*. In: *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.
- LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro, Editora Sete Letras, 2005.
- MACK, Sara. *Ovid*. New Haven, Yale University Press, 1988.
- MERCHANT, Paul. *The Epic*. London, Methuen & Co. Ltd, 1971.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária – Poesia*. São Paulo, Editora Cultrix, 1984.
- MOLIÉRE. *Don Juan ou le Festin de Pierre*. In: *Theâtre Complet*. Paris, Garnier, Tomo I, 1960.
- MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- MORAZÉ, Charles. *Os Burgueses à Conquista do Mundo – 1780-1895*. Trad. Maria Antonieta Magalhães Godinho. Lisboa, Edições Cosmos, 1965.
- MOZART, Wolfgang Amadeus; PONTE, Lorenzo da. *The Great Operas of Mozart*. New York, G. Schirmer, 1962.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolin. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos Del Limo (Del Romanticismo a la Vanguardia)*. In: *La Casa de la Presencia*. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

PERLOFF, Marjorie. *A Invenção da Colagem*. In: *O Momento Futurista*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edusp, 1993. \_\_\_\_\_. *How Russian Is It: Lyn Hejinian's Oxota*, 222. In: *Poetry On and Off the Page*. Evanston, Northwestern University Press, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Cânone dos Escritores-Críticos*. In: *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PERSE, Saint-John. *Amers – Marcas Marinhas*. Trad. Bruno Palma. Cotia, Ateliê Editorial, 2003.

PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poemas Esotéricos*. São Paulo, Edições Unesco, 1996.

PIDAL, R. Menéndez. *Cantar de Mio Cid (Quarta Parte: Texto Del Cantar y Adiciones)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

PIGNATARI, Décio. *A Metalinguagem da Arte*. In: *Cultura Pós-Nacionalista*. São Paulo, Imago Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Literatura*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. *I Cantos*. Trad. Ital. Mary de Rachewiltz. Milano, Mondadori, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Arte da Poesia*. São Paulo, Trad. Heloysa Dantas. São Paulo, Editora Cultrix, 1991.

\_\_\_\_\_. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Ática, 1992.

PUSHKIN, Alexander. *Eugene Onegin*. London, Penguin Classics, 2003.

REGO, Enylton de S. *O Calundu e a Panacéia – Machado de Assis, A Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica*. Rio de Janeiro, Fiorense Universitária, 1989.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2007.

SARDUY, Severo. *Por Uma Ética do Desperdício*. In: *Escrito Sobre um Corpo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

SENA, Jorge de. *O Maneirismo de Camões*. In: *Trinta Anos de Camões*. Lisboa, Edições 70, 1980.

SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo, Editora Mandarim, 1997.

SHKLOVSKY, Victor. *Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary*. In: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. e Trad. Lee T. Lemon e Marion J. Reis. Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1997.

STERNE, Laurence. *The Life And Opinions of Tristram Shandy*. Oxford, Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TRAUGOTT, John, (ed.) *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1968.

34 LETRAS. *João Cabral de Melo Neto – Entrevista*. Rio de Janeiro, Editora 34 Letras, 1989.

WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Don Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1987.

ZORILLA, Juan. *Don Juan Tenorio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.