

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Alice Vieira Barros

“EU NÃO SOU BYRON, EU SOU OUTRO”: o poeta e a poetisa na poesia brasileira e russa do século XIX

Belo Horizonte
2023

Alice Vieira Barros

“EU NÃO SOU BYRON, EU SOU OUTRO”: o poeta e a poetisa na poesia brasileira e russa do século XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides

Belo Horizonte
2023

B277e

Barros, Alice Vieira.

"Eu não sou Byron, eu sou outro" [manuscrito] : o poeta e a poetisa na poesia brasileira e russa do século XIX / Alice Vieira Barros. – 2023. 1 recurso online (270 f.) : pdf.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 263-270.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Literatura comparada – Brasileira e russa – Teses. 2. Literatura comparada – Russa e brasileira – Teses. 3. Poesia brasileira – Séc. XIX – História e crítica – Teses. 4. Poesia russa – Séc. XIX – História e crítica – Teses. 5. Byron, George Gordon Byron, Baron, 1788-1824. – Teses. 6. Satanismo na literatura – Teses. 7. Mulheres e literatura – Teses. 8. Varela, Fagundes, 1841-1875. – Crítica e interpretação – Teses. 9. Alves, Castro, 1847-1871. – Crítica e interpretação – Teses. 10. Amália, Narcisa, 1852-1924. – Crítica e interpretação – Teses. I. Alcides, Sérgio, 1967-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS
LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada '*Eu não sou Byron, eu sou outro*': o poeta e a poetisa na poesia brasileira e russa do século XIX, de autoria da Doutoranda ALICE VIEIRA BARROS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sonia Branco Soares - UFRJ

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide - USP

Belo Horizonte, 15 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 18/09/2023, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 18/09/2023, às 15:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Branco Soares, Usuária Externa**, em 18/09/2023, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Barretto Gomide, Usuário Externo**, em 19/09/2023, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 20/09/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2615435** e o código CRC **9210BF52**.

Para a Antônia (sempre).

AGRADECIMENTOS

A Zambi, pela vida.

A Ogum, Iemanjá e Oxum, pelo zelo e proteção da minha coroa.

À Antônia, por me devolver à vida e me apresentar o até então desconhecido-amor.

Ao Maneco, pela amizade mais pura.

Aos meus pais, pelo suporte.

Ao meu orientador, Sérgio Alcides, por me apoiar e me incentivar nas mais absurdas aspirações (como estudar russo).

À Paula, por tudo o que aprendi sobre Língua e Cultura Russa.

A toda a família espiritual do Recanto de Nanã, que me acolheu com todo amor do mundo, quando eu achava que essa tese (e outras coisas mais) não podiam fazer-se.

Aos amigos, pelas trocas e pela conservação do afeto, mesmo quando obstinadamente eu me refugiei numa caverna. Em especial: Carolina Anglada, Rafael Silva, Sara Anjos, Constance von Krüger, Rafael Oliveira, Adilson Barbosa, Pedro Brito, Clara Amorim, Gabriel Rodrigues, Jhully Kelly.

Ao Danilo, por me ajudar a rever, corrigir e formatar esse texto; pela partilha dos caminhos do pensamento e do coração.

Ainda: à Maria Rita e à Larissa, por me mostrarem, aos últimos minutos do segundo tempo, que a vida acadêmica pode ser alegre.

À professora Sônia Branco, pelas referências e sugestões de leitura.

À professora Olga Peters Hasty, pela interlocução paciente e generosa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento dessa pesquisa.

[...] to die
Is nothing; but to wither thus — to tame
My mind down from its own infinity —
To live in narrow ways with little men,
A common sight to every common eye,
A wanderer, while even wolves can find a den,
Ripped from all kindred, from all home, all things
That make communion sweet, and soften pain —
To feel me in the solitude of kings
Without the power that makes them bear a crown —
To envy every dove his nest and wings
Which waft him where the Apennine looks down
On Arno, till he perches, it may be,
Within my all inexorable town,
Where yet my boys are, and that fatal She,
Their mother, the cold partner who hath brought
Destruction for a dowry — this to see
And feel, and know without repair, hath taught
A bitter lesson; but it leaves me free:
I have not vilely found, nor basely sought,
They made an Exile — not a Slave of me.

[Lord Byron. *A profecia de Dante*].

RESUMO

Este trabalho investiga o mito de Byron na poesia brasileira e russa do século XIX. Busca-se compreender os modos de construção da autoimagem de poetas e poetisas brasileiros e russos, e o modo pelo qual esses autores remodelaram o mito de Byron. Integram o corpus brasileiro as obras dos poetas Fagundes Varela, Castro Alves e Narcisa Amália. Dos autores russos selecionamos Küchelbecker, Púchkin, Liérmontov e Evdokía Rostoptchiná. Parte-se de uma questão fundamental: o que acontece quando o mito de Byron, radicado no individualismo romântico, é deslocado para contextos histórico-culturais esquivos à liberdade exigida por esse individualismo? Mais que em qualquer outro caso, os limites do mito de Byron se explicitam quando se trata de uma poeta mulher, cuja autoimagem se associava, no século XIX, não ao mito moderno do poeta, mas ao mito da poetisa.

Palavras-chave: Byron; Brasil; Rússia; poeta; poetisa.

ABSTRACT

This PhD dissertation investigates expressions of the Byronic myth in Brazilian and Russian 19th century poetry. We try to understand the self-image and self-fashioning politics of Brazilian and Russian poets and poetesses, and how these writers reshaped Byronic myth. We chose as our Brazilian corpus the poets Fagundes Varela, Castro Alves and Narcisa Amália. From Russian authors we chose Küchelbecker, Pushkin, Lermontov and Evdokiya Rostopchina. Our point of departure is a fundamental question: in what ways can the Byronic myth, which is rooted in Romantic individualism, find expression in historical and cultural contexts which are anathema to individual notions of personal liberty? More than in any other case, the outer boundaries of the Byronic myth are clearest when expressed through female poets of the time, whose self-image was linked, not with the modern myth of the poet, but with the myth of the poetess.

Key-words: Byron; Brazil; Russia; poet; poetess.

INTRODUÇÃO

Num breve poema, datado de 1832, o poeta russo Mikhail Liérmontov faz um retrato de seu *self* de poeta, comparando-se com Byron:

Não, eu não sou Byron, eu sou outro,
Ainda um desconhecido eleito,
Como ele, um andarilho perseguido mundo afora,
Mas só que com uma alma russa¹. (...)

A formulação do verso inicial do poema dá muito o que pensar: o que teria levado Liérmontov, conhecido entre os leitores ocidentais como o “Byron russo”, a dizer, a respeito de seu próprio *self* de poeta, que não é Byron, mas *outro*? Nós poderíamos nos interrogar sobre a função da palavra “outro”, tal como aparece nos versos. Se se tratar de um pronome adjetivo, o sujeito enunciador diz, a respeito de si próprio, que “não é Byron, mas um outro eleito”. Nessa interpretação, Liérmontov sugere que também é, como o poeta inglês, uma figura “de eleição”. Se esse *outro* constitui uma espécie de pronome indefinido, o “eu” do poema afirma, de maneira intransitiva, a respeito de si próprio, que não é Byron, e sim um *outro alguém*. A ambiguidade da leitura se desfaz se considerarmos que, na língua russa, o pronome *drugoi* (traduzido como “outro”) possui o mesmo valor semântico de *inoi*, pronome cuja ideia pode ser traduzida pela palavra “diferente”. Liérmontov não é Byron, é de uma estirpe *diferente* de poetas. Um dos traços de diferenciação é insinuado no quarto verso, quando o poeta assume ter a *alma russa* – verso introduzido por uma conjunção adversativa que demarca uma oposição frente ao que o poema anteriormente apresenta. Sim, *como Byron*, Liérmontov é um gênio eleito, e um réprobo, perseguido pelo mundo, mas, ao contrário do poeta inglês, ele tem a *alma russa*. Em que medida a “alma russa” de Liérmontov seria responsável pela sua diferenciação com relação a Byron? Por que ela levaria o poeta a afirmar, a respeito de si próprio, que *não é Byron*, mas *outro*?

Os versos de Liérmontov me trouxeram uma inquietação permanente. A inquietação versava sobre uma aparente incongruência ou contradição presente na afirmação do poeta, diante daquilo que eu sabia a respeito de Liérmontov e da sua obra. Afinal, para qualquer leitor mais ou menos cultivado que tenha algum interesse na poesia russa da Idade de Ouro,

¹ ЛЕРМОНТОВ, Михаил. *Стихотворения и поэмы*. “Нет, я не Байрон, я другой,/Еще неведомый избранник,/Как он гонимый миром странник,/Но только с русской душой”. Москва: Русский Язык, 1988.

Liérmontov é, definitivamente, o poeta mais próximo de Byron, tanto em sua trajetória poética quanto em sua própria biografia digna de um herói romântico. A proximidade com Byron não foi imputada a Liérmontov pelo público e pela crítica à revelia do poeta, cuja estima pelo poeta britânico e cuja afinidade com o mito de Byron o levaram a afirmar, num curto poema (1830)², que “ele e Byron tinham uma alma só”. Além disso, o protagonista do longo poema narrativo *Demônio*, reescrito sucessivas vezes ao longo de dez anos da vida do autor, guarda muitas afinidades com o egoísta sombrio Childe Harold, sendo introduzido pelo poeta russo como um “melancólico Demônio, uma alma exilada”.

Por todas essas razões, foi inevitável fazer uma pergunta: o que teria levado o “Byron russo” a afirmar, peremptoriamente, a respeito de seu próprio *self* de poeta, que não é Byron? De onde nasce essa instância da diferença? Quem é esse outro que ele afirma ser, e por que essa figura se aparta de Byron?

Não foi difícil identificar que a pertinência crítica dessas perguntas não era exclusiva do fenômeno do byronismo russo. Ao ler o clássico de Pires de Almeida *A escola byroniana no Brasil* (1962) e me deparar com as estranhas narrativas dos cultores de Byron na Pauliceia do século XIX, fui aventando a hipótese de que, tanto para poetas russos quanto para poetas brasileiros modelar sua autoimagem segundo o mito de Byron significava, quase sempre, *ser um outro*. Recordo-me da “Carta ao censor” (1822) em que Púchkin afirma, não sem alguma ironia, que Londres e Moscou têm carências diferentes. Numa paráfrase aproximativa do verso do poeta: “o que é necessário para Londres, é prematuro para Moscou”³. No drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, a personagem Satã, ao referir-se à precária urbanidade e ao provincianismo da cidade de São Paulo de meados do século XIX (centro irradiador do byronismo no Brasil), diz: “É a monotonia do tédio. Até as calçadas! São intransitáveis. Parecem encastoadas as tais pedras. As calçadas do inferno são melhores”. Aqui, a pergunta inicial sobre quem é o *outro* com o qual Liérmontov se identifica se afunila. O que o verso de Púchkin e a fala de Satã nos sugerem é que a Rússia tsarista, o Brasil Imperial e Londres estão em campos muito distintos. Quais campos seriam esses?

Frente à Albion de Byron, tanto a Rússia quanto o Brasil figuram como campos marginais. Utilizo a expressão “campo marginal” tomando como base as reflexões de Luiz Costa Lima (1997) sobre a relação entre indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal. Por um lado, Costa Lima recusa as explicações de cunho determinista que apelam para relações causais simplórias entre cultura e sociedade, descartando, assim, a hipótese de que a precariedade político-econômica de *países periféricos* deva, *necessariamente*, produzir *um mesmo tipo*

² Refiro-me ao curto poema “Не думай, чтоб я был достоин сожаления” (1830).

³ “Что нужно Лондону, то рано для Москву”.

de cultura. Por outro, Costa Lima demonstra a impossibilidade de se pensar a cultura de um lugar sem levar em consideração o caráter de estabilidade ou de instabilidade política que marca o contexto de produção dessa cultura. Nas palavras do autor, “o estado da cultura sofre a interferência básica do caráter de estabilidade ou instabilidade sócio-econômica da área em que incide. Disso deriva um abismo entre o tempo interno das nações e o tempo dos relógios” (LIMA: 1997, p. 258). No caso da Rússia, o tempo interno era afetado pela perseguição política da autocracia aos poetas, e a margem poderia ter materialidade geográfica. Lembremo-nos do caso de Púchkin, exilado no sul do Império Russo. Em várias cartas o poeta se ressentia de nunca ter conseguido sair da Rússia e conhecer a Europa, ao contrário do autoexilado Childe Harold (e de Byron) que, enfasiados dessa mesma Europa, partem em busca de *terras exóticas*.

Mas que é feito poeticamente da margem? Matthew Lorin Squires observa que “a noção brasileira do que significava ser byrônico” (SQUIRES: 2005, p. 3) diferia radicalmente da noção da Europa Ocidental. O crítico diagnostica que o herói de Byron, tal como apropriado pelos poetas brasileiros, seria “mais extremo, mais macabro, mais sentimental, mais solitário, mais sombrio e mais mórbido”, observando que, nessa situação, a própria ideia de “originalidade” perderia toda a relevância, porque o produto final seria radicalmente *outro*. Tendo pleno acordo com essas formulações, porém, discordo das perguntas que elas levam o crítico a fazer. Porque o autor está interessado no que essas manifestações *sui generis* do byronismo brasileiro têm a dizer *sobre Byron*. O nosso trabalho se move por um interesse diferente. O cerne da nossa investigação não é o mito de Byron “original”, não é, tampouco, o próprio Byron e sua obra. É a autoimagem de poetas russos e brasileiros no século XIX, e como o arquétipo de Byron enquanto herói romântico foi reapropriado e remodelado por esses poetas, a fim de se nutrirem dele para construir o seu próprio mito, as suas próprias imagens e representações do seu *self* de poeta habitante de um espaço que ele próprio representa como marginal. Um tal recorte nos levou a inventar uma distinção conceitual entre dois tipos de fenômeno: o *byrônico* e o *byroniano*.

Chamarei *byroniano* a tudo aquilo que, de alguma forma, emana de Byron. Byron aqui entendido como vida e obra: os elementos que caracterizam sua poética e sua retórica; os heróis de seus poemas; o herói que ele mesmo tentou performar em vida, cuja mascarada deliberada nem sempre foi percebida pela crítica e pelo público. Chamarei *byrônico* a tudo aquilo que foi sumariamente atribuído a Byron, e que não encontra lastros nem em sua vida, nem em sua obra, e nem mesmo no mito de poeta que ele tentou fabricar ao longo de sua carreira. Também incluirei nesta definição todas as apropriações feitas do mito de Byron por poetas brasileiros e russos para atender a finalidades muito específicas do contexto cultural desses poetas, esquivas às intenções originais da poética de Byron. Mas não é a minha intenção hierarquizar essas

manifestações, isto é, transformar os fenômenos "byronianos" nas leituras corretas e criticamente viáveis, e os fenômenos "byrônicos" em delírios extravagantes dos seus epígonos. Verdade seja dita, ler Byron - sua obra e seu mito - é matéria muito diferente de uma hermenêutica talmúdica. Ele estava ciente dos riscos que corria fabricando essas múltiplas e contraditórias imagens de si mesmo: tornar-se ele próprio matéria moldável e plástica nas mãos de outros poetas, em outros países, em outros lugares, que transformariam essas imagens em outras imagens.

A tese divide-se em três capítulos. No primeiro – intitulado *Um tal gigante nesta terra abandonada* – referência a um verso do poema “A morte de Byron”, de Küchelbecker, debruçamo-nos sobre o mito do poeta-profeta, ou do poeta enquanto *profeta, vate*, encarregado de uma *missão*. Princípios o capítulo postulando a hipótese de que Byron – embora tenha sido frequentemente representado como um profeta de seu século pelos seus entusiastas – é totalmente descrente do vaticínio e de uma vocação sacerdotal do poeta. Percebemos, contudo, que, na poesia de Byron, se o mito do *vates irritable* é continuamente satirizado e parodiado, a poesia e a sua linguagem são exaltadas de maneira compensatória. Byron descrê do poeta e de sua missão heroica, mas reafirma a linguagem poética. Em seguida, partimos para uma análise da ocorrência do mito do poeta-profeta no poeta russo Küchelbecker e no poeta brasileiro Castro Alves. Chegamos a uma conclusão interessante: muito embora Byron, ele próprio, fosse descrente do imaginário vático, tanto no Brasil quanto na Rússia a sua imagem é escolhida por poetas como o arquétipo do profeta anunciador da liberdade. Seu envolvimento na Guerra de Independência da Grécia o converte num modelo de herói cívico apropriado tanto por Castro Alves quanto por Küchelbecker.

No segundo capítulo, investigamos o *tópos* do poeta enquanto “demônio”, ou enquanto uma figura demoníaca, maldita, satânica, que pactua com forças opostas à Lei Divina. Constatamos que, muito embora usualmente sejam atribuídos traços satânicos ao mito de Byron, as origens dessa simbólica do mal não remontam propriamente à obra do poeta. Muito mais do que um satanismo obscuro ou imagens diabólicas (tão cultuadas pelos seus êmulos do byronismo paulista), o que encontramos de verdadeiramente demoníaco em Byron incide sobre a sua retórica: um modo *satânico* de dizer, um discurso marcado pela oposição, pela contradição, revolta e ironia mordaz. Mais adiante, nesse capítulo, voltamo-nos para o conluio entre o poeta e o demônio em três casos: Púchkin, Liérmontov e Fagundes Varela. Entre esses poetas, o demônio tem muito mais presença e agência que em Byron. Mas veremos não se tratar sempre do mesmo demônio: as suas aparições são múltiplas e não dizem, sempre, a *mesma coisa*. No caso russo, há ainda o complexo agravante de que, aos modelos literários ocidentais do Satã rebelde

miltoniano e do Caim de Byron soma-se o imaginário do folclore russo, e o modo pelo qual os camponeses compreendiam as manifestações do mal na natureza.

Por fim, no terceiro capítulo, como a reiterar os princípios de contradição, mutabilidade e versatilidade que marcam tanto o mito de Byron quanto sua obra, tendo investigado o mito romântico do *poeta*, esbarramos no mito da *poetisa*. O terceiro e último capítulo se interroga sobre a figura cultural da poetisa nos Oitocentos, e tem uma marcação de gênero: “Eu não sou Byron, eu sou outra: o mito da poetisa e a retórica byroniana”.

Nesse último capítulo, propusemo-nos a investigar o que acontece com o mito de Byron quando, ao contexto do campo marginal que marca a origem dos poetas russos e brasileiros se soma a marginalidade que a poeta mulher ocupa em virtude de seu pertencimento ao gênero feminino. Em outras palavras, o que acontece quando à margem da origem se soma o gênero? Quais os limites e possibilidades do mito de Byron nesse caso? O mito de Byron é intrinsecamente masculino? O que acontece quando uma mulher poeta tenta dialogar com esse mito? A essa altura do trabalho, depois de, nos dois capítulos anteriores, ter nos debruçado sobre poemas de Púchkin, Liérmontov, Castro Alves e Fagundes Varela, voltamos o olhar para as poetisas Narcisa Amália e Evdokía Rostoptchiná e seu originalíssimo diálogo com a retórica byroniana.

CAPÍTULO 01: UM TAL GIGANTE NESTA TERRA
ABANDONADA

O POETA-PROFETA E O POETA VIRA-CASACA

The Spirit of the fervent days of Old,
When words were things that came to pass, and thought
Flash'd o'er the future, bidding men behold
Their children's children's doom already brought
Forth from the abyss of time which is to be
The chaos of events, where lie half-wrought
Shapes that must undergo mortality; [...]
What the great Seers of Israel wore within,
That spirit was on them, and is on me [...]⁴

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

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

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

Ele (Leigh. H.) é um charlatão sincero, que se deixou persuadir pela crença em suas próprias imposturas, e dispara palavras na mais pura simplicidade do coração, tomando ele mesmo (como o pobre Fitzgerald disse de si no *Morning Post*) por Vates em ambos os *senses*, ou *nonsenses*, da palavra⁵.

Sobre isso, há também uma engraçadíssima entrada de Byron em seu diário, datada de 31 de janeiro de 1821. Byron alude à experiência de leitura das correspondências literárias,

⁴ *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press, 1950. Todos os excertos de Byron citados ao longo dessa tese foram extraídos dessa edição.

⁵ He (Leigh H.) is an honest charlatan, who has persuaded himself into a belief of his own impostures, and talks Punch in pure simplicity of heart, taking himself (as poor Fitzgerald said of himself in the *Morning Post*) for Vates in both senses, or nonsenses, of the word.

filosóficas e críticas de Frédéric Melchior, barão de Grimm (1723-1807) e menciona as reflexões de Grimm sobre “como deveria ser um poeta”. Segundo Byron, a julgar pela definição que Grimm dá do *vates irritable*, ele próprio seria um poeta “por excelência”, em virtude das instabilidades do seu humor e espírito. Não obstante, Byron ridiculariza o propósito de Grimm, uma vez que tem dúvidas tanto sobre o real valor de um poeta quanto sobre se um poeta é realmente capaz de fazer alguma coisa de relevante para o mundo:

Andei lendo a Correspondência de Grimm. Ele repete frequentemente ao falar de um poeta ou de um homem de gênio em qualquer departamento, mesmo em matéria de música (Gretry, por exemplo), que ele deve ter ‘une âme qui se tourmente, un esprit violent’. O tanto de verdade que há nisso eu não sei; mas se for verdade, eu devo ser um poeta ‘per eccellenza’; porque eu sempre tive ‘une âme’ que atormentava não apenas ela mesma mas todo mundo que com ela travasse contato; e um ‘esprit violent’, que quase me deixou sem ‘esprit’ algum. Quanto a definir como um poeta *deveria* ser, isso não vale a pena; afinal, o que é que *eles* valem? O que é que eles fizeram?⁶

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

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

Quem tem paciência para ler catorze mil versos feitos de orações, diálogos e perguntas sem ficar rapidamente preso em pântanos e areias movediças, e perder seu caminho em labirintos inextricáveis dos seus tantos círculos? E, desses catorze mil versos mais de dois terços são, por confissão de Fregoni, Algarotti e Bettinello, imperfeitas e ruins; e, mesmo assim, os italianos carregam o seu pedantismo e orgulho nacional a tal patamar que elevam Dante ao paradigma da perfeição, consideram Dante como se feito para todos os tempos; e pensam, como Leigh

⁶ I have been reading Grimm's Correspondence. He repeats frequently, in speaking of a poet, or of a man of genius in any department, even in music (Gretry, for instance), that he must have ‘une ame qui se tourmente, un esprit violent.’ How far this may be true, I know not; but if it were, I should be a poet ‘per eccellenza;’ for I have always had ‘une ame,’ which not only tormented itself but everybody else in contact with it; and an ‘esprit violent,’ which has almost left me without any ‘esprit’ at all. As to defining what a poet *should* be, it is not worth while, for what are *they* worth? what have they done?

Hunt e os Cockneys quanto a Shakespeare, que a língua estacou no deus de sua idolatria, e querem a ele regressar. [...]⁷

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

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

Within the ages which before me pass
Art shall resume and equal even the Sway
She held in Hellas' unforgotten day.
Ye shall be taught by Ruin to revive
The Grecian forms at least from their decay [...]
And the bold Architect unto whose care
The daring charge to raise it shall be given,
Whom all Arts shall acknowledge as their lord,
Whether into the marble chaos driven
His chisel bid the Hebrew, at whose word
Israel left Egypt, stop the waves in stone,
Or hues of Hell be by his pencil pour'd
Over the damn'd before the Judgment-throne,
Such as I saw them, such as all shall see, [...]

Essa restauração será promovida, segundo a visão profética de Dante, pela chegada de um “Arquiteto audaz” que todas as artes reconhecerão como “o seu senhor”. Trata-se de uma espécie de escultor, muito embora a imagem de *cinzelar* o caos do mármore também possa

⁷ Cf. MEDWIN, Thomas. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. Humphrey Milford Oxford Press: 1913., p. 376-377. No original: “The Divine Comedy,” said he, “is a scientific treatise of some theological student, one moment treating of angels, and the next of demons, far the most interesting personages in his Drama; shewing that he had a better conception of Hell than Heaven; in fact, the Inferno is the only one of the trilogy that is read. It is true,” he added, “it might have pleased his contemporaries, and been sung about the streets, as were the poems of Homer; but at the present day, either human nature is very much changed, or the poem is so obscure, tiresome, and insupportable, that no one can read it for half-an-hour together without yawning, and going to sleep over it [...] Who can read with patience, fourteen thousand lines, made up of prayers, dialogues, and questions, without sticking fast in the bogs and quicksands, and losing his way in the thousand turns and windings of the inextricable labyrinths of his three-times-nine circles? and of these fourteen Thousand lines, more than two-thirds are, by the confession of Fregoni, Algarotti, and Bettinello, defective and bad; and yet, despite of this, the Italians carry their pedantry and national pride to such a length, as to set up Dante as the standard of perfection, to consider Dante as made for all time; and think, as Leigh Hunt and the Cockneys do of Shakespeare, that the language came to a stand-still with the god of their idolatry, and want to go back to him.”

aludir ao gesto de criação poética. De acordo com a profecia de Dante, o cinzel que será utilizado por esse artista para modelar as formas do seu mármore foi ofertado pelo “Hebreu, a cuja palavra/ Israel deixou o Egito”. É uma referência a Moisés. É como se, por um ritual de continuidade profética, esse Arquiteto audaz, responsável por restaurar o estatuto da Arte na Itália, herdasse o cajado de Moisés, que se torna sua ferramenta de trabalho artístico.

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

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

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

Pois já eu poderia ter estendido a mão para te ferir a ti e o teu povo com pestilência, e terias sido cortado da terra;

mas, deveras, para isso te hei mantido, a fim de mostrar-te o meu poder, e para que seja o meu nome anunciado em toda a terra⁸.

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

⁸ Cf. *A Bíblia Sagrada. O Antigo e Novo Testamento*. 2a edição revista e atualizada. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

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

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

A respeito do Antigo Testamento – dos narradores aos profetas, como Moisés – poderíamos afirmar, com Auerbach, que o texto não pretende elaborar uma ficção acerca da realidade, mas visa à representação de uma. Moisés é o profeta de uma verdade histórica, e essa verdade exige a nossa fé no relato, uma vez que ela tenta ser um modelo explicativo universal. Daí a sua tirania: o mundo das Sagradas Escrituras não se contenta com ser uma das versões sobre a realidade histórica, ela almeja ser a única história possível e verdadeira, e para isso tem que aniquilar todas as outras. No Êxodo, Moisés recebe os mandamentos de Deus no Monte Sinai, e Deus os grava numa pedra com o seu próprio dedo. O dedo de Deus na pedra é a Verdade histórica, e deve gravar-se na pedra porque é imutável. Esse modo de produzir um discurso que visa a impor-se como História Absoluta e Verdade é totalmente incompatível com a maneira pela qual Byron concebe a criação poética.

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

e Haidée encontram esse poeta junto a outras figuras idiossincráticas que fazem parte do séquito de “entretenimento” do sultão – “anões”, “dançarinas” e “eunucos negros”:

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

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

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

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

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

Pela fama, ele troca a antiga independência das suas posturas pelo verso encomiástico de louvor ao sultão. Quando o narrador o compara a Southey, sabemos que

a palavra *verdade* cumpre função sarcástica, o que Byron diz, é, efetivamente: canta *sem verdade alguma*, é um *genuíno mentiroso*. Lembremo-nos de que Robert Southey (1774- 1843) pertence ao grupo dos *Lake Poets*, que Byron tanto desprezava, e de que Southey é o destinatário de *Don Juan*, na dedicatória irônica que Byron lhe presta no início do poema. Na dedicatória, Byron critica o título de “Poeta laureado” recebido por Southey, que se torna uma espécie de poeta-funcionário e pensionista da Coroa britânica. Byron ironiza que Southey tenha trocado os pensamentos libertários da sua juventude pela aspiração por dinheiro e títulos. Mas talvez o que há de mais curioso na dedicatória seja o fato de que, muito embora seja apresentado como uma espécie de aqui-inimigo venal, a ser desprezado, o laureado Southey é reconhecido como um legítimo representante da classe dos poetas como um todo:

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

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

In France, for instance, he would write a Chanson;
In England, a Six-Canto Quarto tale;
In Spain, he'd make a ballad or romance on

The last war – much the same in Portugal;
In Germany, the Pegasus he'd prance on
Would be old Goethe's (see what says de Stael)
In Italy, he'd ape the "Trecentisti" [...]

Aqui, as semelhanças são inequívocas: na Itália, o *trimmer-poet* “imita o Trecentista”, tal como faz o próprio Byron que, em 1819, está em Ravena, e começa a escrever um poema de homenagem a Dante em *terça rima*, muito embora a escolha métrica de Dante seja bastante imprópria para a Língua Inglesa. Por fim, atendendo à flexibilidade estilística que lhe é característica, o *trimmer-poet* tem uma súbita transformação na sua consciência anti-jacobina conservadora e entoa uma canção heroica de homenagem à luta pela independência das Ilhas da Gregas. Sabemos do envolvimento de Byron com a guerra pela independência da Grécia, mas há ainda mais uma coincidência: surpreendentemente, o novo timbre do poeta-oportunista, que, sem nenhuma explicação volta a ter as aspirações libertárias da juventude, muito se parece com o tom de alguns excertos líricos de *Childe Harold*. Portanto, quando o narrador se refere ao “grego moderno” poetando, a máscara pode servir tanto para Byron quanto para o *trimmer-poet*: “Thus sung, or would, or could, or should have sung, /The modern Greek, in tolerable verse/ If not like Orpheus quite when Greece was Young”.

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

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

Colocado nesses termos, o trabalho do poeta é a exata antítese da missão do profeta hebreu. Ele deve se servir de todos os matizes que conseguir para persuadir os outros dos seus sentimentos inventados. É contra esse tipo de “profeta louco” que, no Velho Testamento, Deus adverte Ezequiel, contra aqueles homens que difundem “falsidade” e “visões mentirosas”, como se tais visionarismos tivessem procedência divina,

quando, em verdade, emanam apenas de suas próprias imaginações, capacidades inventivas ou desejos perniciosos de enganar para obter proveito. Contra essa estirpe de falsos profetas Deus erguerá a sua mão [Ezequiel: 13, 3-11]:

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

Quando menciona a capacidade desse poeta-oportunista de despertar sentimentos nos outros, ainda que, do ponto de vista da vida interior esses sentimentos possam não ter sido verdadeiramente experimentados, Byron define a mentira como um princípio estruturante da criação poética. Como alguém que não aspira à demonstração da Verdade e nem a um modelo explicativo da História universal, o poeta de Byron não está exatamente preocupado com a verificação do estatuto de real das suas palavras sobre o mundo empírico. Em outras palavras, se fosse um profeta, ele não estaria preocupado com que o povo contemplasse a realização de seus prognósticos. Mesmo na *Profecia de Dante*, a comprovação das previsões e visões proféticas têm pouca relevância. Com uma autossuficiência ativa, Dante diz que, se ninguém escutá-lo, pouco importa, ele se contenta com o infinito refúgio que lhe oferece a sua própria interioridade:

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

Tendo visto até aqui indícios não apenas da descrença de Byron quanto à natureza visionária da poesia e ao mito do poeta-profeta, como também do contraste entre o modelo retórico byroniano e o modelo retórico autoritário do discurso profético bíblico, cabe perguntar: como ler a afirmação de Dante? O que Byron nos diz quando constrói a persona de um poeta que afirma portar interiormente o mesmo espírito dos videntes de

Israel? (“What the great Seers of Israel wore within,/ That spirit was on them, and is on me”). Há alguma maneira de associar o discurso poético de Byron à instância da profecia, particularmente ao discurso dos profetas hebreus das narrativas bíblicas?

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

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

Que ponto de convergência é esse? Trata-se da formulação de que as *palavras* são, efetivamente, *coisas*. No Velho Testamento, isso ocorria pela correspondência imediata entre fato e discurso, como nas profecias: visões emanadas diretamente de Deus, que logo se converterão em realidade. Os “dias antigos quando as palavras eram coisas” são os dias do Velho Testamento. Os tempos em que o cajado de Moisés – símbolo do Verbo e da Vontade de Deus – era capaz de produzir mutações radicais no mundo visível a um só toque, gesto ou palavra.

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

Byron, na sua poesia, reivindica continuamente essa indissolubilidade entre “palavra e coisa”, mas não exatamente da maneira em que essa mistura era compreendida segundo o Velho Testamento. Podemos encontrar na poesia de Byron uma defesa daquilo que, muito acertadamente, já foi descrito como “eficácia profética” da linguagem - em especial da linguagem poética (MARSHALL: 1985, p. 801). A expressão é cunhada por Linda Marshall⁹ em artigo que reflete sobre a maneira pela qual Byron pensa o lugar da palavra no campo da representação, como o poeta britânico entende o vínculo entre o signo e seu referente no mundo. Sem ousar afirmar que haja uma influência direta do filólogo Horne Tooke e do tratado etimológico *The Diversions of Purley* sobre a poética de Byron, a autora identifica a poesia de Byron como um desdobramento das consequências da filosofia da linguagem proposta por Tooke. Trata-se de uma filosofia que concebe a linguagem não tanto como um meio de expressar um pensamento, mas sendo, ela mesma, um modo de pensar, ou um sistema sem o qual o pensamento seria impossível, e de uma equivalência entre as operações da mente e as operações da linguagem. De que maneira poderíamos relacionar uma tal premissa à poética byroniana? Justamente nos recordando do fato de que Byron, ao contrário da grande maioria de seus contemporâneos românticos, reivindicava continuamente a dimensão verbal da consciência – particularmente da consciência poética.

A defesa da dimensão verbal da consciência torna o modo de Byron conceber a linguagem poética uma espécie de antípoda ao modelo poético de Wordsworth. Esse modelo concebe a linguagem como o desdobramento de um genuíno sentimento que habita a interioridade do sujeito. No prefácio às *Lyrical Ballads*, Wordsworth defende que os primeiros poetas de todas as nações escreveram a partir da paixão que nutriam, excitados por “eventos reais”, e escreveram “naturalmente como homens”. A sua linguagem era audaz e figurativa porque era um desdobramento dessas mesmas paixões poderosas. A consequência de uma tal crença nessa escrita “natural” é a de que o processo de criação poética acontece de maneira quase automática: a poesia é, para Wordsworth, tão mais bem acabada quanto menos o poeta interfira naquilo que as paixões que ele sente naturalmente sugerem. Segundo esse modelo de criação poética, o poeta perceberá que não será necessário modificar ou elevar o que já está na natureza (os sentimentos), e que nenhuma palavra que ele queira acrescentar a partir de sua fantasia ou imaginação pode se comparar àquelas que são uma emanção da realidade e da verdade, a uma resposta verbal instintiva do seu sentimento poético.

Em outras palavras, o artil e a retórica em matéria de composição poética são, para Wordsworth, uma espécie de traição. Ele despreza os poetas que são consumidos pelos males

⁹ MARSHALL, L. E. (1985). “Words Are Things”: Byron and the Prophetic Efficacy of Language. *Studies in English Literature*, 1500-1900, 25(4), 801.

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

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

[...] Others, too,
There are among the walks of homely life
Still higher, men for contemplation framed,
Shy, and unpractised in the strife of phrase;
Meek men, whose very souls perhaps would sink
Beneath them, summoned to such intercourse:
Theirs is the language of heavens, the power,
The thought, the image, and the silent joy:
Words are but under-agents in their souls [...]

A linguagem celestial é atribuída por Wordsworth aos homens que não podem falar. O que Byron propõe é, precisamente, o contrário. Para Byron, que poderíamos chamar de "Poeta Tagarela", um tal modelo de poesia silenciosa latente na interioridade, que não verbaliza, não tem a sua razão de ser, pois, para ele, não há sentimento ou pensamento anterior à linguagem poética. Wordsworth acredita, por assim dizer, na

anterioridade de um "sentimento poético", aquém da poesia, um sentimento poético que tem existência prévia fora da linguagem. Segundo esse modelo, há um prolífico e enorme mundo de sentimentos na interioridade da alma do poeta-silencioso, mas essa interioridade não precisa ser dita, ela é, por assim dizer, até mais pura se não dita, pois a sua transformação em linguagem implica, sempre, em algum nível, num desvio da sinceridade do sentimento, numa deformação dos sublimes ideais que lhe originaram. Byron não cai numa tal armadilha por não acreditar na origem sublime de um sentimento poético que antecederia a linguagem ela mesma, em sua materialidade.

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

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

Byron nos dá aqui provavelmente a coisa mais sincera que já disse a respeito de si próprio enquanto poeta: faz a defesa de uma poesia que, sob o sopro da mente, flutua sem peso e gravidade. Essa poesia tem, de fato, um poder de transmissão que não é facultado a outros modos de comunicação: a sua forma pode ser a de um brinquedo infantil de fácil destruição (uma pipa de papel), mas esse mesmo brinquedo voa transitando entre "vida e morte". Algo dela se preserva, uma espécie de sombra que a alma de seu autor, do futuro, atira para trás. Mas Byron diz que a "sua" (*mine*) é "uma bolha". O pronome possessivo aqui é de determinação imprecisa de antecedente. Poderia referir-se –

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

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

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

O BYRONISMO DOS DECEMBRISTAS

O bardo, o pintor de almas ousadas,
A trovejante, jubilosa, perene
Eterna aposta – o grande homem,
Lá sobre a Hélade é renovado!

[Wilhelm Küchelbecker. “A morte de Byron” (1824)].

Enquanto isso nossos catálogos vivos cujos pontos de vista, análises e reflexões incessantemente se encontram no *Syn Otiéchestva*, no *Soriemovátel' prosvieschénia i blagotvoriénia*, no *Blagonamiérienyi* e na *Viéstnik Evrópy*¹⁰ geralmente colocam em um mesmo quadro a literatura grega e a latina, a inglesa e a alemã; o grande Goethe e o imaturo Schiller; o gigante dos gigantes Homero e o aprendiz Virgílio; o suntuoso Píndaro e o prosaico versejador Horácio; Racine, o honrado sucessor dos trágicos antigos, e Voltaire, que era alheio à verdadeira poesia; o enorme Shakespeare e o monótono Byron.

[Wilhelm Küchelbecker. “Sobre a direção da nossa poesia” (1824)].

Os fragmentos acima datam do ano de 1824. Ambos são de autoria do poeta e revolucionário Decembrista russo Wilhelm Küchelbecker (1797-1846). Ambos fazem alusão à figura de Byron. O primeiro excerto é formado por versos retirados do poema “A morte de Byron”¹¹, homenagem ao gênio do poeta britânico, morto em 1824. Byron é descrito nos versos em imagens muito elevadas como “pintor de almas ousadas”, como “Eterna aposta” e “grande homem”. O segundo é um fragmento de um artigo escrito por Küchelbecker para o almanaque literário *Mnemozina*, intitulado “Sobre a direção da nossa poesia” (1824). Aqui, o mesmo Byron entusiasticamente exaltado no poema é descrito como “monótono”, e indigno de aparecer ao lado de Shakespeare numa mesma publicação. Como é possível que, num mesmo ano, Küchelbecker se refira a Byron de maneiras tão antagônicas?

Lídia Guínzburg (1960) nos dá um princípio de resposta a essa questão, convidando-nos a entender a contradição de Küchelbecker como uma expressão das disputas com relação ao byronismo na Rússia do início do século XIX. Segundo a autora, entender essas disputas depende de uma separação entre a figura de “Byron” e o “byronismo”. Interpreto a formulação a partir da necessidade de se separar Byron enquanto uma personagem do tempo, uma figura cultural e um mito cultuado pelos poetas, por um lado, e a poética byroniana propriamente dita, por outro, ou seja, os traços estilísticos e/ou retóricos que pudessem emanar da obra de Byron. Essa diferença entre o

¹⁰ Jornais da época, cujos nomes optei por não traduzir: “Сын Отечества”, “Соревнователе просвещения и благотворения”, “Благонамеренный”, “Вестник Европы”.

¹¹ “Смерть Байрона”.

mito de Byron e a poética byroniana viabilizaria com que, na Rússia da primeira metade dos anos 20 do século XIX, o poeta britânico fosse idolatrado por poetas membros de grupos literários radicalmente distintos, e por motivos totalmente antagônicos.

De um lado, tínhamos figuras como Kozlov (1779-1840) e Jukóvski (1783- 1852), que receberam a poesia de Byron filtrada pela influência da escola Sentimentalista de Karamzin. Interessava a esse grupo, sobretudo, o *tópos* da melancolia e alguns arroubos sentimentais de Childe Harold, ou as meditações taciturnas do herói peregrino sobre as tumbas e ruínas das civilizações. Essa nota de melancolia e pessimismo – diga-se de passagem muito mais acentuada em epígonos e êmulos de Byron do que no próprio poeta britânico – foi bastante fecunda para o tipo de direção que esses autores pretendiam dar à poesia russa: o abandono da ode – gênero tradicional herdado do Classicismo russo e marcado por uma série de prescrições de composição – e sua substituição pela elegia, tida como mais adequada à construção de uma persona lírica romântica.

Num espectro totalmente oposto – e isso tanto num campo político quanto formal – estava a apropriação de Byron por alguns poetas vinculados ao movimento revolucionário Decembrista russo, dentre os quais poderíamos destacar Kondráty Ryléev (1795-1826) e o próprio Küchelbecker. Para a poética Decembrista, importava menos a influência das obras poéticas de Byron do que a sua figura cultural, em particular aquilo que mais despertava o culto de seu mito entre esses poetas: Byron visto como um herói revolucionário, cuja morte trágica em Mesolóngi na luta pela independência da Grécia o convertia num mártir disposto a sacrificar a própria vida no combate à tirania e à opressão.

Para os poetas Decembristas russos, o mito de Byron coincidia com a imagem do poeta britânico como uma espécie de “profeta da liberdade”. Não por acaso tanto Ryléev quanto Küchelbecker escreveram poemas de homenagem fúnebre a Byron no contexto do episódio da sua morte na Grécia, e em ambos os poemas é possível verificar uma glorificação das virtudes heroicas de Byron, de sua coragem e postura de insubmissão política diante da autoridade. Esse último aspecto era crucial para o programa poético do Decembrismo, em que a poesia estava diretamente atrelada à luta contra a autocracia e pela liberdade.

Os irmãos Bestújiev, I.A. Iakúchkin, N.M. Murav’iov, Küchelbecker, Ryléev, Griboiédov e todos os notáveis ideólogos e líderes dos Decembristas eram leitores devotos do poeta britânico. Há críticos que chegam a afirmar que “nunca o amor por Byron na Rússia foi tão grande como no período de decepção universal com a política de Alexandre I e de ascensão das sociedades secretas na Rússia” (DIAKONOVA & VACURO: 1981). A participação direta de Byron no processo revolucionário da Grécia e o fato de Byron se

posicionar abertamente pela libertação nacional e emancipação política de vários países seriam gestos que significavam mais para os Decembristas do que para qualquer outro escritor europeu (Ibid., 1981: p.145-146).

Em 1821, já nesse contexto de insatisfação generalizada com a política do tsar, Viázemski, na época bastante próximo das ideias liberais, critica, em carta endereçada a A.I. Turguêniev, a indiferença de Jukóvski com relação aos conflitos de seu tempo, mencionando o caráter político das obras de Byron, e recusando o *gloomy egoism* de Childe Harold como um modelo para a conduta do escritor, opondo-se à ala Sentimentalista do romantismo russo:

[...] Sim, é claro que Jukóvski é todo alma e todo para a alma. Mas a alma que testemunha os acontecimentos recentes, ao ver os cadafalsos que se amontoam para o assassinato do povo, para ceifar a liberdade, não deve e não pode perder-se no ideal da Arcádia. Schiller bradou em prol dos oprimidos; o Byron que se precipita nas nuvens desce até a terra, para desesperadamente ribombar contra os opressores, e as pinturas do seu romantismo frequentemente fluem com tintas políticas. Não há mais nada a se fazer agora. Às vezes o poeta deve buscar inspiração nos jornais. Antes os poetas se perdiam na metafísica; agora o *elemento milagroso*, esse grande ajudante da poesia, está na terra. [...] ¹²

Sobre os diferentes poemas escritos em memória de Byron por Küchelbecker, Ryléev e Bestújiev, os críticos observam que esses textos tinham algo em comum: a ausência de limites/fronteiras entre literatura e política, ética e estética, individual e público, personalidade e trabalho. Eles reconhecem, por exemplo, a influência decisiva dos heróis byronianos dos *Oriental Tales* para inspirar a criação do retrato sombrio e melancólico do herói Voinaróvski de Ryléev, mas enfatizam que “Ryléev não é um mero imitador”. Isso porque os elementos cívicos e políticos estariam muito mais presentes na poesia de Ryléev do que na de Byron. Essa observação nos leva a refletir um pouco sobre as próprias condições de formação de uma subjetividade romântica ou de uma ideia de *self* autônomo no contexto político-social das primeiras décadas do século XIX na Rússia.

Se compararmos, por exemplo “O profeta” (1826) de Púchkin e o “O profeta” (1841) de Liérmontov com o poema “A profecia” (1822), de Küchelbecker, cuja leitura faremos adiante, esse último, embora também aborde o mito do poeta-profeta, parecerá um texto frio, impessoal, pouco atravessado por uma subjetividade lírica. Nos poemas de

¹² 25 февраля 1821. <...> И конечно, у Жуковского всё душа и всё для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма часто сливаются с красками политическими. Делать теперь нечего. Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь чудесное, сей великий помощник поэзии, на земле. Парнас – в Лайбахе. <...> Cf: <<<http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/vospominaniya/vyazemskij-o-zhukovskom.htm>>>.

Púchkin e Liérmontov, bastam dois ou três versos para que se insinue um pronome marcador da primeira pessoa do discurso, que chama a atenção do leitor para o *eu do poeta*, centro irradiador do poema. Além disso, há uma diferença abissal de registro linguístico entre esses dois poemas e o do poeta Decembrista: mesmo um leitor russo nativo provavelmente se incomodaria com a aspereza do arcaísmo linguístico, os eslavismos e a retórica bíblica de Küchelbecker.

A aparente carência de subjetividade lírica dos poemas de Küchelbecker se comparados a Púchkin e a Liérmontov talvez possa ser explicada por alguns versos de Ryléev (1795-1826). Tratam-se de versos retirados do final da dedicatória que Ryléev redige a Bestújiev (1797-1837) no início de seu poema *Voïnaróvski* (“Воїнаровский”, 1823-1824). Sobre seus próprios versos, diz Ryléev a Bestújiev:

Como um filho severo de Apolo,
Você não verá arte neles:
Mas você encontrará sentimentos vivos,

- Eu não sou um Poeta, mas um Cidadão¹³.

Para além do tópos da modéstia afetada, há um quê de verdade profunda nessa formulação: é possível que, para Ryléev, preferir autointitular-se “Cidadão” em detrimento de “Poeta” fosse verdade, uma vez que a poética Decembrista foi marcada por uma apropriação da poesia para fins políticos de mudança social. Nesse contexto, a individualidade só era possível em termos e condições muito específicas. O “eu” do indivíduo que antes se fundia com o corpo político do Império Russo – subserviente ao tsar - agora, ao insurgir-se contra a autocracia e seus sistemas de controle e violência, não o fazia propondo um *self* rebelde autônomo, independente, nos termos em que é possível conceber o individualismo que sustenta o mito byroniano do poeta.

Lídia Guínzburg nos recorda de que no processo de individuação que se forma entre os revolucionários Decembristas questões individuais são atravessadas por questões supraindividuais que dizem respeito à identidade nacional. Duas coisas são fundamentais: o fim da autocracia e a defesa da soberania nacional. Para tanto, o lugar assumido pelo poeta nesse contexto era bastante específico: na poética Decembrista, o poeta torna-se portador de uma missão cívica e o seu destino - enquanto profeta e vidente – estava diretamente fundido ao destino espiritual da Rússia: a pátria por tantos anos vilipendiada que ansiava pela chegada do herói disposto a salvá-la e a sacrificar-se em nome da sua

¹³ Как Аполлонов строгий сын,/Ты не увидишь в них искусства:/Зато найдешь живые чувства,/ — Я не Поэт, а Гражданин.

reparação moral. Na prática, isso significava que, na poesia, empecilhos que atravessassem a vida pessoal do poeta - do exílio às complicações amorosas – poderiam ser relacionados ao destino e aos problemas enfrentados pela nação.

O contexto literário Decembrista, portanto, se apropria do mito de Byron como poeta-profeta, muito embora as condições para a construção de um *self* autônomo, tal como demanda a consciência livre e autossuficiente dos heróis byronianos, não estivessem dadas ou só estivessem precariamente colocadas, no horizonte de um desejo de transformação política e social. A poética que surge desse contexto só poderia ser marcada por contradições. A mais notória dessas contradições – que tantas discussões e polêmicas suscitou na crítica russa – é o enorme contraste entre o caráter disruptivo do conteúdo da poesia e a obsolescência de sua forma.

Dito de outro modo: por um lado, a poética Decembrista era um fenômeno inédito na história da literatura russa. Num país cuja história literária era marcada pela tradição das odes panegíricas ao soberano, pela primeira vez os poetas buscavam apartar-se da política oficial do Império, entrando em combate e disputa com a autocracia. Opunham-se diretamente, pela primeira vez, o soberano e o poeta, o poder político e a autonomia estética. Por outro lado, essa radical transformação no conteúdo da poesia não foi acompanhada por uma mudança substancial no modo de conceber a criação poética. A maior parte dos elementos estilísticos da poesia Decembrista eram tributários do Classicismo russo do século XVIII e da tradição das odes. Ainda segundo Lídia Guíznburg, foi exatamente a dicção sublime das odes da literatura russa do século XVIII que forneceu os meios de expressão para a retórica patriótica do Decembrismo. Como exatamente ocorreu esse deslocamento?

Desde o século XVII, a literatura russa conta com a tradição de traduzir salmos ou de escrita de poemas inspirados por discursos salmódicos. No século XVIII, torna-se nítida a relação entre as chamadas odes sagradas - a expressão a princípio designa as versões de salmos, depois passará a contemplar qualquer tipo de verso religioso - e as chamadas odes panegíricas - gênero tradicional de exaltação e louvação da figura do monarca, cultivado por vários poetas russos, dentre os quais Lomonósov e Trediakóvski. A proximidade entre a ode sagrada e a ode secular de glorificação do tsar é defendida por Trediakóvski em seu *Discurso sobre a ode em geral*, em que o poeta parte da afinidade entre os dois tipos de texto no que se refere aos aspectos estilísticos: linguagem elevada e imagens sublimes. Mas o panegírico ao monarca se parecia com a ode sacra também numa outra instância: tanto num como noutro caso, o poeta é testemunha de uma ordem superior que lhe apequena. No caso da ode panegírica, ele é apequenado pelo soberano, no caso da ode

sacra, pelo Deus-Todo-Poderoso das Escrituras. Em comum, a ode sacra e a ode celebratória do imperador tinham o reconhecimento, da parte do poeta, de uma onipotência externa a quem ele devia submissão, fosse ela Deus ou o tsar. Há pouco espaço para a soberania e a vontade do poeta nesses dois gêneros de texto: a própria inspiração poética é representada como se emanasse dessa grandeza onipotente que é exterior e que atua verticalmente sobre o poeta como um poder autoritário.

Não obstante essa afinidade, alguns elementos próprios do discurso salmódico garantiam ao poeta, na ode sacra, uma maior liberdade, o que levaria, de acordo com o crítico Harsha Ram (2005), à formação de um *self* lírico de maior “mobilidade ontológica”. Essa maior mobilidade do ser gradativamente daria espaço à adoção de um princípio de individuação e de visões políticas contrárias à oficial, que se opunham à autocracia e à onipotência do soberano. Isso ocorreria, segundo Ram, por várias razões. É preciso considerar, por um lado, que Davi, o autor dos salmos bíblicos, ocupava uma posição hierárquica muito superior à dos poetas russos do século XVIII: ele era tanto um *profeta* quanto um *rei*. Por outro, nos salmos, Davi se dirige a Deus não apenas para louvá-lo, mas também para pedir auxílio e intervenção divina nas suas causas. O diálogo do Rei Davi com Deus era, portanto, bem mais horizontal do que o diálogo do poeta russo com o seu monarca. Foi talvez percebendo isso que Lomonósov, nas suas traduções de salmos, começou a pedir a intervenção de Deus em questões possivelmente pessoais que não estavam nos salmos de Davi. Na sua versão do salmo 143, por exemplo, ele pede que Deus elimine os seus “inimigos”, mas esses inimigos, bem como várias inimizades a que o poeta alude no texto, não estavam presentes na Bíblia.

Ram observa que sete dos nove salmos traduzidos por Lomonósov representam um mundo marcado pelo conflito que só poderá ser consertado mediante a intervenção de um Deus bem ao gosto do Velho Testamento: tão justo quanto belicoso e vingativo. É justamente desses primórdios de dissensão e oposição que o discurso bíblico oferecia que, mais tarde, Küchelbecker e os Decembristas se nutririam para radicalizar as tensões entre a figura do poeta e a figura do soberano. Como nos lembra E. Egeberg (2001), uma das vantagens que as alusões à narrativa bíblica fornecia aos poetas russos era o fato de que não cabia bem a um Estado cristão censurar a própria palavra de Deus. Um exemplo curioso disso podemos encontrar no caso de Derjávín que, ao ser interpelado pela censura sobre o suposto caráter subversivo de “Aos senhores e juízes”¹⁴, dá a famosa resposta de que “o Rei Davi não era jacobino”¹⁵.

¹⁴ *Vlastíteliám i sudíám* (“Власти́телям и судьям, 1780).

¹⁵ «Царь Давид не был якобинцем.»

O que acontece na poética Decembrista é uma reapropriação de elementos da ode sacra para fins políticos: as alusões às narrativas bíblicas, sobretudo aos profetas hebreus, serviram de inspiração para modelar o ideal do poeta-profeta e para introduzir a instância profética no discurso da poesia. Dessa vez, não é mais o Rei Davi que se dirige a Deus pedindo auxílio, é o próprio Deus que se dirige ao profeta – agora já totalmente confundido com a figura do poeta – lhe incumbindo de uma missão de sublevação e agitação, para que ele se torne a figura que dirigirá e guiará os povos em direção à redenção da pátria.

Essa redenção consiste no fim da autocracia e da autoridade tirânica do monarca. Poeticamente, esse destronamento do soberano se dará com a coroação de uma autoridade substituta, essa sim legítima porque escolhida pelo próprio Deus: o poeta-profeta. Contudo, o não abandono da retórica das odes do século passado – cuja base de sustentação era o modelo imperial de uma estrutura de poder vertical e autoritária – faz com que a poética Decembrista arquitete o destronamento da autoridade política do soberano elegendo uma autoridade substituta à qual o poeta-profeta também se subordina e diante da qual também se apequena. Trata-se da autoridade transcendental e incontestável do Deus do Velho Testamento e, nesse aspecto religioso, os Decembristas não se apartavam tanto das odes sacras que serviram de inspiração para a retórica do nacionalismo revolucionário. No poema “A profecia” (1822), essa submissão a Deus faz com que a figura do poeta-profeta de Küchelbecker se afirme de maneira muito sorradeira e sutil, semelhando um mero receptáculo do verbo divino.

Uma ruptura com um tal modelo de representação de uma autoridade exterior ao poeta que sobre ele atua verticalmente ocorrerá dois anos mais tarde na poética de Küchelbecker (1824), em “A morte de Byron”. Na ode fúnebre a Byron, Küchelbecker se nutre do mito de Byron como profeta da liberdade para, de maneira ainda incipiente, mas notável, converter o poeta britânico na única fonte de autoridade soberana e permanente no território anti-imperial do poema. Aqui finalmente insinua-se a imagem prometeica do gênio criador na história da literatura russa, que desafia qualquer estrutura de poder exterior a ele mesmo e a seu próprio estro. Essa imagem é tão mais marcante e potente quanto maiores fossem as autoridades externas políticas e religiosas que lhe faziam oposição, e que inexistiam no contexto cultural da Europa Ocidental que origina o mito romântico do poeta.

A PROFECIA

Na primeira estrofe de “A profecia” (1822), o sujeito enunciador nos apresenta uma cena em que, na paisagem arrebatadora do Cáucaso, entre as montanhas do Rio Kura, é interpelado pelo próprio Deus. Lembremo-nos de que o poema, que data de 1822, foi efetivamente escrito quando Küchelbecker servia ao Império Russo na guerra de conquista do território do Cáucaso. Já na primeira estrofe do poema, Deus está furioso porque o eu poético, portador de uma dádiva poético-profética, não havia assumido a missão de que o Senhor lhe havia incumbido – rebelar-se e conduzir os povos a fazer o mesmo:

Veio a mim a voz do Senhor
Numa cadeia de montanhas às margens do Kura:
“Tu arrastas os dias num sono preguiçoso;
Com a alma morta, numa felicidade indolente!
E foi para isso que eu te dei a chama
E a força para levantar os povos?
Revolta-te, cantor, profeta da liberdade!
Ergue-te! Edifica o que eu profetizei!”¹⁶

A natureza tanto poética quanto profética do dom que Deus concede a essa persona lírica não é mera especulação interpretativa. Pelo contrário, está explícita desde essa primeira estrofe, uma vez que Deus dirige-se a seu interlocutor chamando-lhe tanto de “cantor” quanto de “profeta da liberdade”, demonstrando a equivalência entre o discurso poético e o discurso profético no poema de Küchelbecker. O gigantismo desse Deus incomoda o leitor. Ele fala muito e fala primeiro, e na segunda estrofe do poema reafirma que apenas ele é capaz de mudar o curso dos eventos que sucedem no mundo dos homens:

Ninguém – apenas eu – clamei pela Hélade;
Partiu-se o jugo de ferro:
A alma dela não se renderá ao inferno
Ela será purificada pela espada,
Como alguém provado na fornalha
Ela ressuscitará diante de mim;
Erguer-se-á sua batalha mortal;
Ela resplandecerá com força renovada!

¹⁶ Глагол господень был ко мне/ За цепью гор на бреге Кира: / «Ты дни влачишь в ленивом сне;/ В мертвящей душу, вялой неге!/ На то ль тебе я пламень дал/ И силу воздвигать народы? / Восстань, певец, пророк свободы!/ Вспрянь! возвести, что я вещал!

O pronome “ela” que substituí a “Hélade” na estrofe dificilmente terá um referente claro e imediato para um leitor contemporâneo. É possível que mesmo para um leitor da época o texto soasse enigmático e obscuro, facilitado muito embora por notas de rodapé manuscritas do próprio poeta, como uma, mais à frente, em que Küchelbecker menciona estar aludindo à “derrota da frota turca perto das Ilhas Jônicas”. Mas qual a relação entre Deus, seu escolhido poeta-profeta, a Grécia e o Exército turco?

Na medida em que avançamos na leitura do poema, vamos gradativamente encontrando cenas virulentas de guerra e combate. Agora, já não é mais Deus quem fala, mas o profeta quem narra as visões que lhe foram concedidas:

Enfurecendo-se, caminham os bárbaros;
Fluem o fogo e o sangue pelo rio;
No labor medonho e sacro
Os gregos alegres correm!
A criança desembainha a espada,
Maridos e esposas se aprontam para a guerra.
E os homens transformam-se em leões,
Entre os incêndios, os suplícios, as pelejas!¹⁷

Os “bárbaros”, não tardaremos a saber, também chamados de “infiéis”, são os “otomanos”, contra quem o poeta pragueja. Küchelbecker alude a um episódio histórico de grande simbolismo político para os revolucionários Decembristas: o que o profeta vê é a guerra pela independência da Grécia, fato que alimentou o imaginário romântico globalmente e despertou uma verdadeira onda de filelismo: a “guerra” mencionada é a tentativa do povo grego de emancipar-se do jugo do Império Turco-Otomano. Como sabemos, nesse conflito Byron se envolverá diretamente, e o encontraremos, dois anos depois da escrita do poema de Küchelbecker, morto em Mesolónghi, em virtude de febres contraídas no campo de batalha. A luta dos gregos pela independência habitou o imaginário Decembrista como a representação do embate de um povo oprimido que ambicionava a liberdade, numa clara identificação simbólica entre a situação dos gregos e a situação do povo russo massacrado pela violência e controle político do tirano autocrata.

O interessante do poema de Küchelbecker é como a descrição desse conflito se dá por oposições maniqueístas de fundamento bíblico e teológico. A oposição entre os “tiranos” (os turco-otomanos) e o povo oprimido que almeja liberdade (os gregos) é

¹⁷ Беснуясь, варвары текут;/ Огня и крови льются реки;/ На страшный и священный труд/ Помчались радостные греки!/ Младенец обнажает меч,/ С мужами жёны ополчились,/ И мужи в львов преобразились/ Среди пожаров, казней, сеч!

expressa em termos de “bem” e “mal”, a ponto de a dominação do Império Otomano sobre a Grécia ser descrita como um “pecado”.

Nesse sentido, torna-se mais claro o que exatamente quer dizer o Deus do poema quando afirma que “clamou pela Hélade”. Convertendo o conflito entre gregos e turcos numa expressão dos conflitos bíblicos entre o “bem” e o “mal”, entre os que aceitam a sabedoria divina e os que escolhem o caminho do pecado, Küchelbecker transforma Deus no juiz supremo desse episódio histórico e dos eventos do mundo. Compadecido da injustiça que os gregos atravessam, Deus interfere diretamente no conflito narrado, garantindo a vitória da Grécia.

Referido mais adiante no poema como “Sabaot” – isto é, o Deus dos Exércitos – o Deus do poema de fato perfila o temperamento bélico do Deus do Velho Testamento das Sagradas Escrituras. Ele é o defensor dos justos, mas, em nome dessa Justiça, não estabelece nenhum limite nos seus gestos de violência para fazer com que os devedores – os otomanos – paguem pelos seus “pecados”, condenando-lhes, em acessos de cólera, em pragas e matanças como as que acometerão os pecadores no dia do Juízo Final:

O mar cobriu-se de ossos,
A multidão poderosa dos navios desapareceu!
Alçando a cabeça aos céus,
Dirige-se à montanha de Bizâncio!
As horas temidas chegaram:
O abandono cobrirá as cidades;¹⁸

Esse Deus retratado pelo poeta-profeta, portanto, tem um temperamento moralmente ambíguo. Por um lado, a vitória divina significa a extinção da tirania e das autoridades políticas que se sobrepõem à liberdade e à vontade dos povos, uma vez que Deus “sacode e fulmina os tronos”:

Todas as sedições serão inúteis;
A força sagrada triunfará;
Deus sacode e fulmina os tronos,
Ele é o escudo dos inocentes, dos livres!
Ele não me preenche e aclara o olhar turvo?¹⁹

Esse é o Deus que dissipa a névoa interior do poeta-profeta e defende os inocentes e os livres. Politicamente, isso significa que ele está ao lado dos povos oprimidos,

¹⁸ Костьми усеялося море,/Судов могущий сонм исчез!/Главу вздымая до небес,/Грядёт на Византию горе!/Приспели грозные часы:/Подёрнет грады запустенье;[...]

¹⁹ Напрасны будут все крамолы;/Святая сила победит;/Бог зыблет и громит престолы,/Он правых, он свободных щит!/Меня не он ли наполняет —/И проясняет тусклый взор?

que se solidariza com a luta dos gregos contra o jugo do Império Turco- Otomano e, evidentemente, dos revolucionários Decembristas russos no enfrentamento do tsar. Por outro lado, porém, esse mesmo Deus “protetor dos jacobinos” só sabe emancipar os povos de maneira autoritária e intransigente e, na sua balança, justiça e vingança são equivalentes. Ele é colérico e não tem mediações, não poupa nem os inocentes que, apenas por acidente, nasceram entre os *inimigos*. Sem muita nuance e mediação, ele mata todos os otomanos:

Vingava-se o sangue das crianças e virgens
Assassinadas, dos órfãos e das viúvas:
Ninguém será poupado na chuva de pedra:
O fosso mortal a todos engole!
E eis o sinal da salvação para vós,
Ó povos! É chegada, é chegada a hora:
O próprio Sabaot é por vós;
Ascende o sol da renovação!²⁰

É muito curioso que essa carnificina promovida pelo Deus dos Exércitos seja vista como um “sinal da salvação” para os povos do mundo. Uma vez que um “fosso mortal” engole a todos que desviem do senso da Justiça Divina, não estamos, propriamente, no campo da escolha. A mensagem do poeta-profeta é clara, soa como um imperativo “junte-se a nós, ou morra”. No conflito da Guerra de Independência da Grécia, Deus, o defensor dos povos oprimidos que aspiram pela liberdade, toma partido direto dos gregos, aniquilando não apenas todos os turco-otomanos, mas a todos aqueles que se recusarem a tomar partido dos justos.

É nesses termos que se explica a estranha profecia enunciada no poema. Historicamente, podemos especular que, nessa passagem, Küchelbecker esteja aludindo à recusa da Inglaterra em apoiar a revolta grega contra o Império Turco-Otomano. Em virtude dessa decisão, o poeta-profeta prevê a ruína e a queda da Inglaterra, caracterizada como “pérfida Albion”. A passagem se parece com o momento em que, na narrativa bíblica, o profeta Isaías prevê a destruição das “nações que não servem ao Senhor”:

Mas tu, pérfida Albion,
Outrora eleita imortal;
D’oiro nomeada pelo próprio Deus:
O Todo-poderoso esmagará teu trono!
Secretamente combates ao lado dos perversos!
Mas um anjo-vingador será enviado:
Do terrível destino não escaparás;

²⁰ Кровь отомстилась убиенных/Детей и дев, сирот и вдов;/Нет в страшном граде пощаженных: Всех, всех глотает смертный ров!/И се вам знаменье спасенья,/Народы! близок, близок час:/Сам Саваоф стоит за вас;/Восходит солнце обновленья!

Amaldiçoarás o dia de teu nascimento!
Os soberanos te atormentarão
E o medo esmagará teus filhos;
Por toda a parte espalharás as línguas,
Como cinzas encantadas num torvelinho;
Dos povos estranhos serás a canção
E a alegoria de teus inimigos,
E o nome glorioso será esquecido
Entre os flagelos, entre os grilhões!²¹

Mesmo diante do autoritarismo desse Deus vingativo, tamanha ruína prevista para a Inglaterra apenas por se recusar a apoiar a Guerra de Independência da Grécia parece um exagero. Mas não podemos esquecer que no contexto de produção e circulação desse poema a linguagem esópica - isto é, de teor cifrado e ambíguo para burlar a censura - era uma estratégia discursiva recorrente para driblar as autoridades russas. Imagens cifradas e enigmáticas embaçavam o sentido de crítica política e denúncia, para enganar a censura. Portanto, não seria demasiado imaginar que a praga dirigida à Inglaterra na verdade seja um modo sutil de profetizar sobre o futuro da Rússia, que será condenada à desgraça caso a autocracia não seja derrotada. Também nesse sentido a mão impiedosa de Deus, que castiga os turco-otomanos, em verdade mira ameaçadoramente o tsar e a monarquia russa.

Dialogando ainda com a possibilidade de crítica política da linguagem esópica dos Decembristas, é interessante interrogar quem é exatamente o “eu” que aparece na estrofe de desfecho do poema:

Quanto a mim, sigo no exílio, e, do calabouço
Anuncio o verbo do Senhor!
Ó Deus! Eu estou na tua destra,
Eu não silenciarei as tuas palavras!
Como uma tempestade que rola sobre os campos,
Assim ressoará pelo mundo a minha voz
E no ouvido dos fortes repercutirá!
Cada fio de cabelo meu foi contado por Ti!²²

²¹ Но ты, коварный Альбион,/Бессмертным избранный когда-то;/Своим ты богом назвал злато:
Всемощный сокрушит твой трон!/За злобных тайный ты вонитель!/Но будет послан ангел-
мститель:/Судьбы ты страшной не минёшь;/Ты день рожденья проклянёшь! Тебя замучают владыки/И
чад твоих подавит страх;/Во все рассыплешься языки,/ Как вихрем восхищённый прах;/Народов чуждых
песнью будешь/И притчею твоих врагов /И имя славное забудешь/ Среди бичей, среди оков!

²² А я - и в ссылке, и в темнице/Глагол господень возведу: О боже, я в твоей деснице!/Я слов твоих не
умолчу! -/Как буря по полю несется,/Так в мире мой раздастся глас/И в слухе Сильных отзовется:/Тобой
сочтен мой каждый vlas!

Küchelbecker, em pessoa, ao contrário da voz poética em questão, não estava exilado em 1822, mas servindo à guerra de conquista do território do Cáucaso pelo Império Russo. Esta é, aliás, uma das contradições que integram o nacionalismo revolucionário Decembrista: em nome do fortalecimento da unidade nacional, não era um problema moral para Küchelbecker participar de uma guerra de caráter imperial que subjugasse os povos do Cáucaso, uma vez que os povos do norte pareciam ter pouco que ver com a cultura russa tradicional, com raízes no folclore e na ortodoxia da *Rus*, que, aliás, o poeta muito apreciava. De todo modo, esse eu poético exilado que Küchelbecker fabrica é também uma forma velada de aludir a um outro poeta: Púchkin.

A imagem do “poeta exilado no calabouço” pode ser uma máscara poética que simboliza a situação de Púchkin, que se encontrava exilado no sul do Império Russo após ter sido expulso de Petersburgo pelo tsar. Esse eu poético fabricado tem traços tanto de Küchelbecker quanto de Púchkin. O “verbo do Senhor” anunciado do calabouço aqui confunde-se, é claro, com a pauta da liberdade, abordada ao longo de todo o poema, que narra o conflito dos gregos contra o Império Turco-Otomano, e deslocada para o próprio contexto russo na última estrofe, com a imagem do poeta exilado que, como Púchkin, continua a cantar, distante de sua terra natal. Que esse poeta seja a “destra de Deus”, porém, torna a sua condição existencial ambígua. Por um lado, é exatamente o fato de que ele seja a “destra de Deus” que sublinha o seu caráter de figura eleita, e a natureza profética de suas palavras. Não é “qualquer um” aquele que faz a crítica política e conclama os povos a levantarem-se contra a opressão, é o poeta-profeta eleito pelo próprio Deus, e, nesse sentido, ele tem muito mais voz e legitimidade que na antiga tradição das odes do Classicismo russo. Por outro lado, em virtude mesmo de que ele seja a destra de Deus, a voz do poeta-profeta não é autônoma e não pertence exclusivamente a ele. O verso final exalta não tanto a grandeza do discurso vático e sua sublimidade quanto a onipotência de Deus, aludindo à máxima bíblica do Deus que sabe até quantos fios de cabelo há na cabeça daqueles que lhe servem.

Uma tal ambiguidade na liberdade de ação da figura do poeta - que, ao mesmo tempo, afirma a sua legitimidade pelo seu caráter de “profeta escolhido” e, paradoxalmente, arrefece sua própria voz para se tornar apenas um vaso comunicante da vontade de Deus - desaparece em “A morte de Byron”. Em “A profecia”, a mensagem final é uma afronta à autoridade do tsar que se dá pela afirmação da infinitude da justiça divina, que “sacode os tronos” e determina a transitoriedade do poder do Império. Mas, se essa afronta não nasce da construção de uma plena soberania e liberdade para a figura

do poeta, ela abre precedente para uma ideia bem mais audaciosa que aparece, dois anos depois, na ode que Küchelbecker dedica ao poeta britânico (1824).

“A morte de Byron” é um poema onde já começa a se esboçar a autoimagem do poeta de maneira bem menos discreta e eclipsada que em “A profecia”. Isso porque, em “A morte de Byron”, a partir da representação de Byron como figura que encarna o mito do poeta-profeta, Küchelbecker opõe duas autoridades: a do soberano – falha e perecível – e a do poeta – legítima e Eterna. Em “A morte de Byron” é o monarca que morre, esmagado pela sobrevivência do mito do poeta. Aludindo formalmente às odes sagradas, Küchelbecker faz nesse poema um deslocamento muito interessante: a figura exaltada pela sublimidade do discurso das odes não é nem o soberano das antigas odes panegíricas nem Deus, mas o próprio Byron, que, aliás, é representado no poema como tendo vários traços que o divinizam.

A MORTE DE BYRON

Em “A morte de Byron” (1824), Küchelbecker contrapõe duas figuras: o soberano e o poeta, para o triunfo do segundo. Como Byron em *A profecia de Dante* (1821) elege Dante para representar o seu modelo ideal de poeta-profeta, Küchelbecker escolhe Byron para desempenhar esse papel, transformando o poeta britânico em um “profeta da liberdade”. Esse profeta é representado como a personagem responsável por destronar o monarca tirano e decretar a legitimidade e a soberania do poeta.

Embora o poema se intitule “A morte de Byron” porque foi escrito como homenagem fúnebre ao gênio do poeta britânico, morto em 1824 na Grécia, ao final da leitura ficamos com a impressão de que o texto não decreta tanto a morte de Byron – apresentado como um espectro sublime que fulgura na Eternidade – mas a de Alexandre I. Em outras palavras, na disputa entre o soberano e o poeta, o poeta leva claramente a melhor.

Já na primeira estrofe identificamos a dicção elevada que atravessa todo o poema, característica das imagens sublimes e da grandeza monumental das odes do século XVIII:

Pelo horizonte rolava a orbe
Dourada, o astro diurno
E o firmamento e o mar se inflamavam;
Sobre o arvoredo derramava-se o fogo;
Espelho aceso das crispações,
Um enorme diamante, estremecia²³.

Se nos recordarmos de que, nas odes russas do século XVIII, a sublimidade das imagens servia para os fins de exaltação da grandeza ou do monarca (no caso da ode secular panegírica) ou de Deus (no caso da ode sacra), constataremos algo muito interessante. Küchelbecker descreve, desde a primeira estrofe, a paisagem que compõe um dos cenários do seu longo poema com tintas muito elevadas: o sol é um “astro diurno” e o “mar” é definido como “um enorme diamante” que funciona como “um espelho aceso das crispações”. Mas essa linguagem excelsa não está sendo empregada numa ode nem ao imperador nem a Deus, mas em honra de Byron.

A estrofe que se segue é bastante estranha:

²³ За небосклон скатило шар/ Златое, дневное светило / И твердь и море воспалило; /По роцам разлился пожар; /Зажженное зыбей зеркало,/ Алмаз огромный, трепетало.

Resplandecia um minarete longínquo;
O imame, sobre a cinza sublime,
Três vezes proclamou ao universo:
“Somente Deus é Deus – não há outro...”
Ouviram; num piscar de olhos
Todos os filhos do profeta prosternaram-se²⁴.

A cena que a voz poética descreve ocorre dentro de um templo muçulmano: observamos uma mesquita onde, movidos pela fé na palavra de um profeta, todos os fiéis respeitosa e curvam e beijam o chão. É possível que Küchelbecker previsse a obscuridade de seus versos mesmo para um leitor do tempo, porque adiciona uma nota à publicação em que explica que, no texto sagrado árabe, a frase “Não há nenhum Deus além de Alá, e Maomé é o seu profeta” é o “chamado comum para a oração da noite dos muçulmanos²⁵. Ao aludir ao momento solene em que o minarete de um templo muçulmano brilha enquanto os fiéis se curvam para adorar Alá e em respeito às palavras do profeta, Küchelbecker faz um duplo movimento.

Por um lado, ele está claramente dialogando com uma geografia simbólica comum tanto a Byron quanto a Púchkin: o Oriente. A ode a Byron também presta, conforme veremos, homenagem a Púchkin, que, no ano em que Byron morre em Mesolónghi, encontrava-se exilado no sul do Império Russo, na Crimeia. Essa geografia simbólica em comum é o Oriente e suas representações, que fazia parte do discurso poético de Byron e das produções de Púchkin dos anos 20, intensamente inspiradas nos *Oriental Tales*, como *O prisioneiro do Cáucaso* (1822). O outro movimento é o de conferir ao poema tintas religiosas e devocionais, que, no entanto, ganham uma conotação bastante secular se pensarmos que o herói do poema – e o “profeta da liberdade” – não é o aludido Maomé, mas, precisamente, Byron.

O poema é construído por uma série de visões sucessivas. O olhar do sujeito poético vai deslizando por cenas e lugares que nos descreve. Na primeira delas, muito antes de Byron ser diretamente mencionado no poema, ele conduz o leitor para uma cena em que, às margens do Mar Negro, caminha Púchkin, eleito como a representação do poeta nacional (“o russo diletto”). É como se Küchelbecker aludisse à coincidência trágica que marca o destino dos grandes poeta-profetas envolvidos na luta pela liberdade: no mesmo

²⁴ Вспылаа далекий минарет;/ Иман, над прахом возвышенный, /Трикрат провозгласил вселенной:
«Вог только бог —иного нет. . .»/ Услышали; в мгновенье ока/ Все пали ниц сыны пророка.

²⁵ Nota do próprio Küchelbecker: В арабском тексте: <<Нет Бога кроме Бога, а Магомед Пророк Его – обыкновенный зов на вечернюю молитву мусульмани>>.

ano da morte de Byron, outro grande herói – Púchkin – vivia desterrado, longe de sua terra natal, perseguido politicamente pela autocracia:

O cantor, o russo dileto,
Exilado no país de Nasão,
Por um arrebatamento mudo envolvido,
Com os olhos inundados de sonhos,
Senta-se sozinho nas escarpas;
Aos seus pés assobia o Euxino²⁶ [...]

A alusão ao “país de Nasão” é uma referência ao fato de que Púchkin havia sido exilado na mesma região onde, centenas de anos antes, Ovídio havia sido desterrado, por decreto do imperador Augusto. Aqui fica evidente como o embate entre o poeta e o soberano, entre a autoridade do artista criador e a autoridade política é um dos pontos de tensão estruturantes do poema.

Temos, nesse ponto, uma complexa rede de alternância de olhares: o eu poético construído por Küchelbecker, também um poeta – nós o chamaremos, portanto, de “poeta Küchelbecker” – observa o poeta Púchkin que, por sua vez, vê a morte de Byron. Em suma: Küchelbecker vê Púchkin, que vê Byron. Numa fraternidade de olhares de gênios acometidos pela tragédia do destino, o poeta Küchelbecker descreve como Púchkin vê e percebe a morte de Byron. A morte do poeta britânico é anunciada por uma série de fenômenos soturnos e aterradores na natureza, que se parecem com presságios de um acontecimento terrível, lutuoso, cruento e infernal:

A cidade distante nas fronteiras do céu
Enegrece numa brancura opaca:
Não se ouve um zumbido fúnebre,
Inesperado nesse silêncio total?
A Terra estremeceu; no fulgor dos raios,
Tremendo, os campanários bambeavam!

Estourava o trovão; ardiam os céus;
Uma matilha de cães uivava no povoado;
Tendo alargado as asas cintilantes,
Uma trovoada selvagem rugiu:
O lobo faminto deixou a toca,
Juntou-se aos chacais no cemitério!²⁷

²⁶ Певец, любимец россиян,/ В стране Назонова изгнания,/ Немым восторгом обуян,/ С очами,
полными мечтанья,/ Сидит на крутизне один;/ У ног его шумит Евксин — [...].

²⁷ На крае неба город дальний/ Чернеет в тусклой белизне;/ Не звон ли звукнул погребальный,/ Нежданный в общей тишине?/ Земля содроглась; в блесках молний,/ Дрожа, шатнулись колокольни!/ Гром грянул; пышут небеса;/ В селеньи стая псов забыла;/ Расширив блестящие крыла,/ Взревела дикая гроза;/ Волк голодный бросил логовище,/ Сошлись чакалы на кладбище!

O “eu” de Küchelbecker finalmente se revela de maneira mais explícita no discurso poético. Agora, ele descreve a reação do seu próprio *self* de poeta – e não a de Púchkin – diante da morte de Byron:

Então (mas o medo me envolveu!
Empalideço, tremo, soluço;
Entorpecido pela dor, gemendo,
Assustado, largo a lira!) –
Eu vejo – o doce cantor
Tombou nas cinzas a sua coroa²⁸.

Em seguida, Küchelbecker volta novamente o seu olhar para Púchkin que, por sua vez, observa Byron. Byron é representado como um fantasma celeste que ressurgiu do mundo dos mortos, dotado de grandeza titânica:

Ele observa: de países distantes
Onde o templo de Febo se erguia,
Todo em chamas, em meio aos vórtices coléricos
Sobre as nuvens sombrias e graves
Marcha um espectro de gigante; -
Sob ele reluz a planície das águas!²⁹

Dos céus onde agora habita, Byron, cuja capacidade órfica de encantamento pela palavra poética o leva a ser representado como um “feiticeiro”, faz com que ressurgam das cinzas, em imagens que se sucedem, todos os heróis que protagonizaram seus poemas. Ele (Púchkin) o escuta, e Küchelbecker observa Púchkin a escutar Byron:

Ele escuta: das alturas celestes
Ouve-se o verbo do feiticeiro!
Soprando sobre o mundo um apelo feérico,
As criações de sonhos ardentes revestem o corpo e o rosto;
Desperta os mortos do Styx!

Devolve à terra os seus ossos;
Ao chamado daquele que os glorificou,
A sua multidão sepulcral deixa as cinzas,
Levanta-se, voa numa dança de roda;

²⁸ Тогда (но страх объял меня!/ Бледнею, трепещу, рыдаю;/ Подавлен скорбию, стенья,/ Испуган, лиру покидаю!) —/ Я вижу — сладостный певец/ Во прах повергнул свой венец.

²⁹ Он зрит: от дальних стран полдневных,/ Где возвышался фебов храм,/ Весь в пламени, средь вихрей гневных,/ По мрачным, тяжким облакам/ Шагает призрак исполина;/ Под ним сверкает вод равнина!

Funde a sua veste com as trevas;
Ó, cinzas! Eu escuto o uivo deles!³⁰

Esse deslize rápido e sutil daquilo que *ele* (Púchkin) escuta para aquilo que *eu* (Küchelbecker) escuta cria um vínculo especial entre os três personagens poetas que aparecem no poema. Isso porque o fato de que as canções celestes de Byron e os fantasmas dos heróis byronianos serem sons e visões que não são facultadas a qualquer um, mas apenas a Púchkin e a Küchelbecker, confere a esses poetas o estatuto de “eleitos”. Com sua percepção refinada, Púchkin e Küchelbecker podem ter a visão de Byron nas alturas, visão essa que só poderia ser concedida a quem, numa linha sucessória, fosse também profeta. É como se o próprio Byron, das alturas em que figura como um deus, conferisse a Púchkin e a Küchelbecker a sua validação como profetas.

Essa questão da validação profética numa linha sucessória torna um pouco ambíguos os versos abaixo:

Eu tenho uma visão reluzente:

O gigante que paira sobre a montanha
Espalhou a névoa diante de si!
Como é ousada a sua marcha!
Ele é austero, majestoso e selvagem!
Como uma lua cheia, um semblante pálido.

Ou será que uma única entre as estrelas,
Separando-se, voa, verte brilho
Através do campo de lugares imensuráveis,
Através do silêncio dos céus sombrios [...]

Despencou o divino cometa!
Aragou-se entre nuvens e trovões!
Ainda estremece a voz das cordas:
Mas não há mais o poeta poderoso!
Ele tombou [...]³¹

³⁰ Он слышит: с горней высоты/Глагол раздася чародея!/Волшебный зов, над миром вея,/Созданья
пламенной мечты/В лицо и тело облакает;/От Стикса мертвых вызывает!

Земля их кости выдает;/На зов того, кто их прославил,/Их сонм могильный прах оставил,/Взвился,
слетелся в хоровод;/Со тьмой слились их одеянья;/О страх! их слышу завыванья!

³¹ Я зрю блестящее виденье:/Горе парящий великан/ Раздвигнул пред собой туман!/ Сколь дерзостно его
теченье!/ Он строг, величествен и дик!/ Как полный месяц, бледный лик./Шумя широкими крылами,
Летит — и скрылся дивный дух. [...]

Или единая от звезд,/ Отгорпшись, мчится, льет сиянье/ Через поле неидмерных мест,/ Через сумрачных
небес молчанье — [...]

Упала дивная комета!/ Потухнул среди туч перун!/ Еще трепещет голос струн:/ Но нет могущего поэта!/ Он пал [...]

Em primeiro lugar, devemos observar que essa visão de Byron não é facultada nem mesmo a Púchkin, apenas a Küchelbecker. Byron é descrito em sua herança imortal, como uma única estrela que verte insistente brilho quando tudo ao redor está imerso em treva abismal, o acontecimento de sua morte é tratado com tal sublimidade que o poeta é descrito como um “cometa que despenca”. E, no entanto, apesar disso tudo o “tombo” de Byron não deixa de ter um outro sentido. É exatamente a morte de Byron, o fato de que “não há mais o poeta poderoso” que viabiliza a eleição de um outro poeta-profeta para substituí-lo. Sem ousar expor a questão claramente, quando alude à morte de Byron, subjaz ao discurso de Küchelbecker a defesa de seu próprio direito à instância profética e da legitimidade e soberania da sua condição de poeta.

Mas esse novo poeta-profeta eleito, muito embora pareça, até aqui, ter muito mais liberdade e mobilidade do que a personagem moralista de “A profecia”, tem ainda um enorme compromisso cívico e político, e sua glória é tanto maior quanto mais ele aceite a missão de se tornar um paladino da liberdade e da justiça social. Nesse sentido, quando Küchelbecker nos diz que Byron “honrará a posteridade” com as suas “canções e feitos”, sabemos que, em verdade, para ele os feitos heroico-revolucionários de Byron despertavam mais atenção que os literários. Mesmo que todos os heróis byronianos tenham sido previamente evocados pelo poeta, demonstrando a enorme familiaridade de Küchelbecker com a obra de Byron, o maior legado do poeta britânico é aquele que “o povo da Grécia herda”. É na “Hélade” que o nome de Byron se eterniza e é renovado, lá onde o poeta ousou confrontar a “coroa sangrenta” com “a intrépida mão”:

O bardo, o pintor de almas ousadas,
A trovejante, jubilosa, perene
Eterna aposta – o grande homem,
Lá sobre a Hélade é renovado!
Tirteu, o aliado e o manto
Dos regimentos que vivem pela liberdade!

Tu ponderaste no sofrimento e no horror,
Tu mergulhaste na profundidade dos corações
E entre as inquietações e tormentos
Com a intrépida mão deteve a coroa,
Invejável, radiante, mas sangrenta,
A coroa de padecimentos e glórias!³²

³² Бард, живописец смелых душ,/ Гремящий, радостный, нетленный/ Вовек пари — великий муж,/ Там над Элладой обновленной!/ Тиртей, союзник и покров/ Свободой дышущих полков!
Ты взвесил ужас и страдания,/ Ты погружался в глубь сердец/И средь волнений и терзаний/ Рукой отважной взял венец,/ Завидный, светлый, но кровавый,/ Венец страдальчества и славы!

Byron aqui é o condutor dos “regimentos que vivem pela liberdade”. Não por acaso ele é comparado ao poeta Tirteu (século VII a.C.), cuja lírica é marcada pelos cânticos de guerra que incentivavam a coragem dos guerreiros espartanos, no contexto da Segunda Guerra entre a Esparta e a Messênia. É como um guerreiro revolucionário que Byron é descrito em sua morte heroica e gloriosa, e Küchelbecker dá mais tintas dramáticas transformando o poeta britânico num desterrado de sua pátria, quando sabemos ter Byron se retirado da Inglaterra por livre e espontânea vontade:

Desterrado de sua pátria,

Soluça, infeliz Albion!
Ele tombou – irreconciliavelmente – em terras estrangeiras!
Chora, lamenta-te pelo grande filho!³³

Mas não podemos deixar de ter em vista a imagem de Púchkin, “mascarado como Byron”. Küchelbecker não poderia dizer explicitamente em seu poema que Petersburgo deveria se lamentar pelo exílio de Púchkin no sul do Império Russo. Se representasse nesses termos a disputa do poeta russo com a autoridade política, ele seria o próximo exilado – o que, aliás, como sabemos, não tardou a acontecer. Mas ele podia incitar a Inglaterra a lastimar pela morte do poeta-profeta Byron em terras estrangeiras, transformando o poeta britânico num exilado e perseguido político, a fim de denunciar a sua indignação com o destino de Púchkin.

De onde entendemos que o poema termine de maneira muito parecida com o final de “A profecia”: com a previsão de Küchelbecker sobre a ruína de um império. Küchelbecker outra vez prevê a decadência da Inglaterra, mas a “infeliz Albion” que ultraja Byron poderia ser facilmente substituída pela Rússia do tsar que – efetivamente – ultraja Púchkin, ao condená-lo a viver na periferia do Império Russo. Trata-se de uma espécie de “praga” lançada pelo profeta Küchelbecker: se a Rússia não mudar a direção que tem seguido, o Império e a nação estão condenados a cair. Mas há um detalhe nessa profecia que diferencia “A morte de Byron” do poema anterior: Küchelbecker narra não apenas a ruína de um império, castigado pela Justiça Divina, mas a sobrevivência do mito de Byron.

³³ Изгнавшая его отчизна,/ Рыдай, несчастный Альбион!/ Он пал — непримирен, в чужбине!/ Плачь, сетуй по великом сыне!

Na profecia descrita, um tirano estrangeiro se apossa das terras inglesas e subjuga o povo britânico, mas ele reconhece sobre os destroços do que um dia foi o Império Britânico um único monumento incólume: a obra de Byron. O tirano se espanta do fato de que um poeta tão genial tenha nascido numa terra decadente e abandonada:

Infelizmente! é chegada a hora do destino!
Devorado pelo fluxo dos séculos
Desaparecerá o teu povo soberbo,
Ou beijará pés estrangeiros,
Algemado pela servidão:
Mas Byron não será esquecido
Pelo teu tirano opressivo;
Ele apontará o dedo para ti;
Aos amigos, com a cabeça pendida, dirá:
“Mas será possível que um tal gigante
Pôde nesta terra abandonada ter nascido?”
E silenciará, absorto em reflexão!³⁴

Outra vez, parece que, em linguagem cifrada, se trata muito mais do Império Russo que da Inglaterra. Ainda mais porque o povo soberbo “algemado pela servidão” que se curva a um “tirano estrangeiro” é uma imagem que carrega ressaibos do nacionalismo Decembrista de Küchelbecker. Crítico feroz da dominação estrangeira sobre o Império Russo, o poeta repudiava que, no campo da cultura, os letrados russos demonstrassem subserviência às novidades literárias da França, da Inglaterra e da Alemanha, em detrimento de ocuparem-se dos temas nacionais e motivos folclóricos.

Qual a conclusão da profecia de Küchelbecker? Que os tiranos se revezam e se sucedem, e só o gênio poético tem uma autoridade perene e inabalável. A glória da autoridade política é perecível, os impérios estão sujeitos à decadência. Mas o monumento do poeta permanece altivo e soberano. Podemos dizer que, em “A morte de Byron”, Küchelbecker se nutre do mito de Byron como “profeta da liberdade” para fazer a sua defesa da soberania do poeta e da sua legitimidade existencial num contexto político hostil à liberdade expressiva e criativa do gênio romântico.

³⁴ Увы! ударит час судьбы!/ Веков потоком поглощенный/ Исчезнет твой народ надменный,/ Или прищельцовы стопы/ Лобзать, окован рабством, будет:/ Но Байрона не позабудет Тебя гнетущий властелин;/ Он на тебя перстом укажет; Другьям, главой поникнув, скажет:/ «Ужель родиться исполин/ Мог в сей земле, судьбой забвенной?»/ И смолкнет, в думу погруженный!

A PÁTRIA ESPIRITUAL: A NOVA GRÉCIA QUER UM BYRON NOVO

“A sua influência foi enorme...”, diz José Veríssimo e explica Amadeu Amaral, porque “não foi apenas um poeta... foi um apóstolo, um propagandista, um lutador, ciente e consciente dos frutos bons e dos frutos amargos de sua semeadura”. Apóstolo, foi também vidente e profeta: a sua grandeza está nisto, acerta Euclides da Cunha, “ele os viu e melhor do que os seus contemporâneos”, os grandes pensamentos políticos e sociais do seu tempo.

[Afrânio Peixoto. In: *Castro Alves: o poeta e o poema.*]

O mito de Byron, para o poeta baiano Castro Alves, tem muitas afinidades com o mito de Byron para Küchelbecker e os Decembristas russos. No imaginário lírico de Castro Alves, o poeta britânico será também representado como o modelo do poeta-profeta, mais precisamente como o *profeta da liberdade*, herói dos povos oprimidos. Se, na Rússia, a imagem da morte heroica de Byron em Mesolóngi foi apropriada para simbolizar a resistência do poeta-profeta à autoridade política do tsar, em Castro Alves esse mesmo mito é reapropriado para modelar a imagem do poeta-profeta que se engaja na luta pelo abolicionismo e pela República. Castro Alves nos dá um testemunho do mito de Byron como profeta da liberdade num poema curto que integra a parte final da coletânea *Os Escravos*, intitulado “O último amor de Lord Byron”.

No cenário do poema, Byron frui dos amores da Condessa Guiccioli em Ravena, na Itália. Lembremo-nos de que a estadia em Ravena é fato importante da vida de Byron – não só pelos amores da Condessa, mas porque marca o período de composição de *A profecia de Dante* (escrita em 1819 e publicada em 1821). Encontramos a pessoa biográfica de Byron confundida com os seus próprios heróis, como o peregrino Childe Harold, a meditar no túmulo de Dante:

Num desses dias em que o Lord errante,
Resvalando em coxins de seda mole...

A laureada e pálida cabeça
Sentia-lhe embalar essa condessa,
Essa lânguida e bela Guiccioli...

Nesse tempo feliz... em que Ravena
Via cruzar o Childe peregrino,
Dos templos ermos pelo claustro frio...

Ou longas horas meditar sombrio
No túmulo de Dante – o Guibelino...³⁵

Castro Alves elege Byron – “o Lord errante” – como o poeta “laureado”. Segue-se, aliás, uma descrição fastidiosa dos amores de Byron com a Condessa que, num acesso de ciúmes, começa a desconfiar de que o Don Juan incorrigível tenha uma outra amante além dela:

- “Como o sabes?...” - “Confessas?” - “Sim! confesso...”
- “E o seu nome...” - “Qu’importa?” - Fala, alteza...”
- “Que chama douda teu olhar espalha,
És ciumenta?...” - *Mylord*, eu sou da Itália!
- “Vingativa?...” - *Mylord*, eu sou Princesa!

O drama sentimental algo patético estilisticamente tem pouco ou nada de byroniano e, nesse sentido, estamos muito mais próximos das intrigas de Musset nas *Confissões de um filho do século* que de Byron. O que há de realmente notável – e original no poema – se dá em seu desfecho, inesperado tanto para a enciumada Condessa quanto para o leitor. Ao final do poema, Byron confessa que a sua única, verdadeira e eterna amante, por quem seus olhos se reavivam em chamas e pela qual mesmo o seu “ser corrupto” se regenera, é a Liberdade, com inicial maiúscula,

- “Queres saber então qual seja o arcanjo
Que inda vem m’enlevar o ser corrupto?
O sonho que os cadáveres renova,
O amor que Lázaro arrancou da cova,
O ideal de Satã?...” - “Eu vos escuto!”

- “Olha *Signora*... além dessas cortinas,
O que vedes?...” - “Eu vejo a imensidade!...”
- “É eu vejo a Grécia... e sobre a plaga errante,
Uma virgem chorando...” - É vossa amante?...
- “Tu disseste-o, Condessa!...
É a Liberdade!!!...”

As três exclamações finais ficam por conta do estilo retórico de Castro Alves. O Byron que é glorificado aqui tem muitas afinidades com aquele mito de Byron que entusiasmava Küchelbecker: o poeta de morte heroica na guerra de independência da

³⁵ Edição de consulta: *Espumas Flutuantes. Os Escravos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Grécia, e que simbolizava a oposição às autoridades instituídas. Aliás uma abertura para o diálogo entre a luta pela abolição e pela República no Brasil e as lutas de inspiração liberal que se difundiam pelo mundo nos Oitocentos é sugerida pelo próprio Castro Alves que, em “O Século”, elege o tsar como um dos inimigos da liberdade, uma das expressões da “noite que se precipita sobre a criação de Deus”:

Entanto inda há muita noite
No mapa da criação.
Sangra o abutre dos tiranos
Muito cadáver-nação.
Desde a Polónia esvaída,
Cataléptica, adormida,
À tumba de Sobieski;
Inda em sonho busca a espada...
Os reis passam sem ver nada...
E o Czar olha e sorri...

É possível que Küchelbecker e o poeta baiano tivessem gostado de conversar, muito embora a crítica política de Castro Alves vá muito além da denúncia da autocracia e incida sobre a atuação tirânica do Império Russo sobre a Polónia. Küchelbecker, conforme já vimos, não conseguiu avançar da crítica à autoridade do soberano para uma defesa da dissolução da ideia de um Império Russo, o que faz com que o poeta tome parte na guerra imperialista de conquista do Cáucaso. Castro Alves, nesse sentido, está mais próximo da defesa absoluta da liberdade e da crítica radical da autoridade que encontramos em Byron, porque opõe-se a tudo aquilo que oprime a liberdade dos povos. O certo é que Byron participa ativamente do imaginário poético de Castro Alves sempre que o poeta baiano alude ao confronto entre o poeta e a autoridade. Ainda em “O século”, a Grécia está à espera de Konstantínos Kanáris - primeiro-ministro e herói da independência grega – e talvez de Byron, para a sua libertação:

Roma inda tem sobre o peito
O pesadelo dos reis;
A Grécia espera chorando
Canaris, Byron talvez!

Que Byron seja o modelo do poeta-profeta que Castro Alves tenta fabricar fica ainda mais evidente nas “Estrofes do solitário”, poema agitado de radicalíssima inspiração revolucionária, em que conclama a juventude a rebelar-se contra a tirania dos reis. Não precisando munir-se de linguagem esópica, como Küchelbecker, a crítica do poeta baiano

à autoridade política do soberano é bem mais incisiva e violenta, e Castro Alves chega a descrever a “cabeça degolada dos reis” como uma “semente enorme” plantada pelo povo:

Desvario das fronte coroadas!
Nas páginas das púrpuras rasgadas
Ninguém mais estudou!
E, no sulco do tempo, embalde dorme
A cabeça dos reis – semente enorme
Que a multidão plantou!...

Descontente com o fato de que a mocidade parecia apaziguar-se, esquecendo-se da semente plantada com a “cabeça dos reis”, Castro Alves solidariza-se com quem se movimenta, e entende que tomar partido da ação política seja tornar-se “irmão de Byron”. Aludindo à atuação do poeta britânico na guerra de independência da Grécia, Castro Alves chama ao Brasil monarquista de “Grécia brasileira”, como a sugerir que o país está à espera do seu próprio poeta-herói byrônico:

No entanto fora belo nesta idade
Desfraldar o estandarte da igualdade,
De Byron ser irmão...
E pródigo - a esta Grécia brasileira,
Legar no testamento – uma bandeira,
E ao mundo – uma nação.

Não é essa a única ocasião em que o poeta compara Grécia e Brasil em sua obra. Num poema bem menos interessante que “Estrofes do solitário”, das *Espumas Flutuantes*, dedicado a Maciel Pinheiro, Castro Alves associa a atuação heroica de seu amigo, que parte para a Guerra do Paraguai, ao “peregrino audaz Childe Harold”, e trata o Brasil outra vez como uma “nova Grécia”:

Pálido moço – como o bardo errante –
Teu barco voa na amplidão fugaz.
A nova Grécia quer um Byron novo...
Deus acompanhe o peregrino audaz.

É claro que, nesse caso, a comparação é bem menos potente, pois há pouca afinidade entre a Grécia emancipando-se do jugo otomano e a atuação do Brasil na Guerra do Paraguai. O próprio Castro Alves trataria pouco desse tema, que entusiasmaria outros

poetas seus contemporâneos. Mas em “Estrofes do solitário”, em que o poeta baiano critica diretamente a tirania dos Bourbon na França e conclama o povo à revolução, a analogia funciona bem e nos interessa, porque mostra como Castro Alves consegue se reapropriar do mito de Byron como herói revolucionário de uma maneira que contraria as tendências dos primeiros românticos brasileiros que – diretamente de Paris – fundariam a revista *Nitheroy*, em 1836

No primeiro tomo da revista, na contramão da onda de filelismo que se difundia pelo Ocidente durante a Guerra de Independência da Grécia, Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882) atribuía aos poetas brasileiros a tarefa de afastar-se das referências do “berço da civilização”, condenando as insistentes alusões dos autores brasileiros à mitologia pagã greco-romana. A influência duradoura da herança grega sobre nossa cultura era símbolo da dificuldade de afastarmos-nos do “caráter europeu” da Literatura e da Poesia que nos chegava a partir de Portugal:

Com a Poesia vieram todos os deuses do Paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, das florestas, e dos rios se apoderaram. A Poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma Grega, vestida à Francesa, e à Portuguesa, e climatizada no Brasil [...].³⁶

Encantados por este nume sedutor, por esta Bela Estrangeira, os Poetas Brasileiros se deixaram levar pelos seus cânticos, e olvidaram as simples imagens, que uma Natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia [...].³⁶

As consequências futuras de um nacionalismo fundado em defender a necessidade de tematizar a exuberância de nossas paisagens naturais e em apartar-se das vestes “gregas, francesas e portuguesas” (aqui tornadas idênticas) acabariam por prejudicar a recepção de Byron no Brasil. O “instinto de nacionalidade” – para usar a expressão de Machado de Assis, em ensaio homônimo - de nossos primeiros românticos seria responsável por, associar Byron a uma tradição literária europeia que precisava ser combatida para que obtivéssemos autonomia e independência na cultura nacional (SQUIRES: 2006, p.15). Squires menciona esse aspecto da recepção de Byron entre nós como parte de seu mito como “poeta cosmopolita”, mas a expressão me parece pouco adequada, uma vez que, conforme veremos, não parecia haver um consenso muito claro sobre o que seria o tal “cosmopolitismo”.

³⁶ Cf. *Nitheroy*, *Revista Brasiliense Ciências, Letras, e Artes*. 1836. Tomo I. Disponível on-line no site da Biblioteca Brasileira da USP: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700045/nitheroy.htm. Acesso em 24 de junho de 2023.

O que é indubitável, porém, é que o nacionalismo verde-amarelista cujas bases estavam na fundação da revista *Nitberoy* – resumido pelo mote “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil”, exposto na primeira página da publicação - suscitou uma resistência à influência de Byron entre nossos poetas. Essa resistência tinha duas motivações principais. Em primeiro lugar, a recusa à interferência cultural da Europa, vista como nociva à formação de uma literatura que deveria ser genuinamente nacional. Em segundo lugar, e como um desdobramento desse primeiro motivo, havia um receio politicamente moralista e conservador de que o “ceticismo” e a “ironia”, práticas comuns entre os nossos byrônicos, pudessem levar a uma revisão crítica do próprio nacionalismo de fundo imperial que nasce com Gonçalves de Magalhães, pondo em xeque uma unidade nacional forjada artificialmente cujos pilares de sustentação eram a monarquia e o catolicismo.

A título de exemplo, há, no *Correio Paulistano* de 18 de maio de 1871, um texto crítico assinado por Oliveira Bello sobre o livro *Rosas Loucas*, de autoria do poeta Carlos Ferreira. Após comentários elogiosos sobre os poemas do livro, o autor faz uma admoestação a um dos trabalhos que o integram, intitulado “Pórpura – o trovador”. O herói do poema é descrito como uma espécie de libertino a procurar o esquecimento de um amor terrível e fatal no “lodo da bacanal”. É claro que, aqui, o modelo definidor do herói da narrativa não é exatamente proveniente de Byron, muito embora o protagonista da obra seja associado pelo crítico a Childe Harold e a D. Juan. O modelo desse herói é, precisamente, a “imaginação deliriosa” do poeta Álvares de Azevedo e “o marnel de devassidão” das personagens de *Macário* e *Noite na taverna*. Sem muita consciência da diferença entre aquilo que vem de Byron e o byronismo tal como interpretado e recriado pelos inventivos byrônicos paulistas, o autor da crítica é taxativo ao ver como nociva a influência da musa de Byron sobre os nossos poetas. Condenando a influência de Byron em “Pórpura – o trovador”, Oliveira Bello observa que o fenômeno cultural do byronismo iria contra as inclinações do espírito de nossa nação: a poesia de Byron era imprópria para as nossas paisagens, cujo “agigantado das montanhas”, “arrojo das florestas”, “profusão dos rios” inspiram hinos; já o “ciciar das brisas”, as “coxilhas do sul” e a “delicadeza da flora” eram mais adequados à canção bucólica. Diagnostica o autor: “Tenho para mim que o byronismo é intruso e avesso na literatura do nosso país”. Por detrás da argumentação mesológica, havia também um intenso medo de que a chamada literatura byrônica e o suposto ceticismo que ela insuflava em nossos poetas pudesse por em colapso a unidade do Estado-Nação recém-formado, gerando uma “dissolução dos costumes”: “ainda somos crianças para sermos céticos, ateus e devassos; a licença da literatura responde à dissolução dos costumes, porque aquela deve ser sempre o espelho fiel desta”, diz o crítico.

No mesmo jornal, em 1874, em texto intitulado “O oeste da província de S. Paulo”, um cronista anônimo faz um elogio à atuação da figura de um lavrador chamado João da Silva Carrão, que “sacrifica a sua individualidade em bem da causa pública”, e segue o texto fazendo uma “investigação do espírito paulista”, exaltando, num nacionalismo provinciano, os feitos heroicos da Guerra do Paraguai. Ao longo do texto, o autor homenageia a mocidade do país, vista como vanguarda intelectual, política e do trabalho. Mas faz a ressalva de que exclui do grupo os discípulos de Byron:

Fale a mocidade, mas a mocidade culta, cheia de compostura decente e discreta, a mocidade educada nas grandes ideias e nas grandes doutrinas da família, da civilização e da pátria!

Que essa turbulência revoltante, esse chilar descompassado, esse fogo fátuo da vaidade, da presunção e do exagerado amor próprio, mocidade não é.

Esse byronismo vicioso, essa extravagância exótica nos usos e costumes, essa desnacionalização dos hábitos, essas libações do deboche <<boêmio>>, não constituem mocidade paulista, nem mocidade nacional.

Nós somos gente de outra têmpera.

A preocupação com a corrupção da moral e dos costumes supostamente trazida pelo byronismo mal disfarça as preocupações do autor: evitar a “extravagância exótica dos costumes”, a “desnacionalização dos hábitos”. Afinal, nós somos gentes de “outra têmpera”. Mas esta “têmpera” não é o *modo diferente de ser Byron*, não é o *ser outro* que norteia as discussões teórico-críticas desta pesquisa, isto é, não se trata da afirmação do lugar de origem do discurso como um dos elementos histórico-culturais importantes que influem na produção da literatura que nasce num campo marginal (por oposição a um campo metropolitano). Trata-se apenas de uma descrição essencialista do que seja, abstratamente, o caráter brasileiro, em sua igualmente abstrata universalidade, e da suposição reducionista: “tal caráter, tal literatura”. A verdadeira mocidade é descrita pelo autor: a que se envolve com “as grandes doutrinas da família, da civilização e da pátria” e, adiante, ele diz, para se opor à boemia dos byrônicos paulistas (que ele nomeia “byronianos”, por oposição à nossa nomenclatura nesse trabalho), que nossos pais “eram sóbrios”, assim como são sóbrios e refletidos os “cidadãos respeitáveis, os chefes de família desta venturosa e respeitável província”. Em outras palavras, a verdadeira mocidade, para o autor do texto, é aquela que não questiona criticamente a unidade forçosamente criada por esse abstrato “espírito nacional” e que, como o honorável lavrador João da Silva Carrão, está disposta a sacrificar as manifestações de sua individualidade em nome do bem-estar geral da nação. O mais curioso é que o autor do artigo assina com o pseudônimo de *O cosmopolita*. Ironia? Difícil afirmar. O mais plausível é que ele se julgasse digno do atributo, o que sugere que entre nós o termo permanecia de definição imprecisa nesse contexto.

Apesar da impropriedade da ideia de que Byron fosse uma manifestação da “clássica literatura da Europa Ocidental”, e, portanto, um inimigo da “literatura brasileira” – leitura reducionista que ignorava, dentre outros fatores, o anti-britanismo e o anti-imperialismo do próprio Byron - a ideia parece ter vingado, uma vez que, mais tarde, quando Álvares de Azevedo deliberadamente tentasse se opor ao nacionalismo indianista de Magalhães, o faria tomando como modelo um Byron que chama, em *O Conde Lopo*, de poeta “das brumas de Albion” e de “bardo sublime das Britânicas brumas”. O tom era de homenagem, mas Byron provavelmente não ficaria muito feliz ao ter as suas origens britânicas rememoradas.

Como Castro Alves entra nessa discussão? Como alguém que acolhe o mito de Byron e faz dele a sua própria leitura, elegendo-o como herói da liberdade, e reinterpretando tanto o lugar do poeta britânico quanto o lugar da herança grega para o Brasil. Ao empregar o termo “Grécia brasileira” em “Estrofes do solitário”, o poeta baiano constrói um jogo interessante. Ele alude à afinidade entre o Brasil e a Grécia a partir do caráter comum de “país novo”, de condição pós-colonial. É uma Grécia diferente daquela que era hostilizada pelo nacionalismo de Magalhães (muito provavelmente herdado pelo Sr. Oliveira Bello). A Grécia que incomoda Gonçalves de Magalhães é aquela que é símbolo e berço da cultura da Europa Ocidental. Mas Castro Alves não está tão interessado na Grécia como “origem da civilização”. Sob esta premissa ela é até criticada pelo poeta em “O livro e a América”, com seus “dóricos partenons” e altares pagãos. Castro Alves alude aqui à Grécia enquanto Estado-Nação, que, como país novo, era até mais novo que o Brasil – só se torna independente em 1832, após 3 décadas de jugo otomano. É nesta Grécia que o legado de Byron é reivindicado, pela sua atuação direta na Guerra de Independência. Como país novo recém emancipado do domínio político, assim como serviu de inspiração para a crítica à autocracia de Küchelbecker, serve de modelo para Castro Alves, para quem o Estado-Nação brasileiro recém-formado carecia de duas transformações radicais para libertar-se: a abolição e a proclamação da República. Eram justamente essas transformações radicais que despertavam o temor dos inimigos da “musa de Byron”.

Ao eleger a Grécia país-novo como modelo de resistência política, Castro Alves pode eleger Byron como um herói da liberdade. Isso faz com que o mito de Byron para o poeta baiano se confunda com o do revolucionário que se opõe à dominação imperial, apartando-se de uma outra recepção do poeta pelos nossos primeiros românticos. Como o entende Castro Alves, ele é o revolucionário responsável pela libertação da Grécia da dominação e, portanto, muito embora britânico, essencialmente anti-imperial, inimigo dos tronos, da Coroa e de todo tipo de dominação do homem pelo homem. Trata-se, com efeito, de um tipo de nacionalismo bastante diferente do que norteava as preocupações do círculo da revista *Nitheroi*.

QUAIS SERÃO AS VISTAS DA PROVIDÊNCIA SOBRE NÓS

Em “O livro e a América”, Castro Alves une a crença na eleição divina do poeta-profeta com a crença na eleição divina da “pátria” do poeta. Na primeira estrofe, Deus dirige-se diretamente a Cristóvão Colombo, incumbindo-o da missão de “abrir a cortina” onde, até então, se ocultava o continente americano:

Talhado para as grandezas,
P’ra crescer, criar, subir,
O Novo Mundo nos músculos
Sente a seiva do porvir
- Estatuário de colossos
Cansado doutros esboços
Disse um dia Jeová:
“Vai, Colombo, abre a cortina
“Da minha eterna oficina...
“Tira a América de lá.”

Essa pátria ideal – mais precisamente o continente americano – é vista como a terra da Grande Promessa. A ideia de uma leitura profética da história da América, porém, é muito mais antiga que Castro Alves. Ela remonta à própria descoberta do continente no período das Grandes Navegações quando, em carta aos Reis Católicos, Colombo não hesitava em representar-se como apóstolo e profeta, acreditando ter sido eleito por Deus para executar o que já estava previsto nas Sagradas Escrituras.

O navegante genovês entendia a sua própria missão como parte de um plano providencial (CORDIOVIOLA: 2016). Os escritos de Colombo traduzem como o navegante se enxergava como o protagonista absoluto de uma história pré-escrita, responsável por levar a todo o mundo a mensagem de Cristo e por expandir universalmente o Verbo de Deus, na esteira dos apóstolos.

Dos escritos de Colombo, infere-se a multiplicidade de papéis que ele assumia ou julgava assumir. Ele se representava, por vezes, como “o navegante que desbravava os mares”, como “o estrategista destemido”, o “investidor”, o “visionário”. Uma tal mobilidade interessa às nossas discussões, porque aproxima Colombo do modelo do poeta-profeta de Thomas Carlyle. Na palestra “The hero as prophet”, parte do conjunto de textos reunidos no livro *On Heroes, Hero-Worship and Heroic in History*(1840), Carlyle representa a figura do herói e gênio romântico como aquele que pode ser um “Poeta, um

Profeta, um Rei ou Sacerdote”, indistintamente, a depender do contexto em que a fatalidade o levou a nascer. Carlyle argumenta que, conforme o seu ponto de vista, não existe um “verdadeiro grande homem que não poderia ter sido todos os tipos de homem”. Em outras palavras, o Grande Poeta – e não o aspirante ordinário – contém latentes, em sua interioridade, todos os homens que ele poderia ter sido: o Político, o Pensador, o Legislador, o Filósofo. Sob esta premissa, Colombo poderia ter sido um grande poeta.

Na chamada “Carta a los reyes”, de 1501, que integra o *Livro das Profecias*, Colombo se autoproclama “mensageiro do novo céu e da nova terra”. A imagem superlativa, porém, não é metáfora ou analogia, mas literal, e consiste numa tentativa de associar as descobertas das Grandes Navegações que instauravam o ineditismo de um mundo significativamente ampliado com uma geografia sagrada que já estava prevista nas Escrituras. O “novo céu e a nova terra” remetem ao Velho Testamento e ao livro de Isaías, mais precisamente ao capítulo 65 e aos versículos 17 a 25. Trata-se de uma passagem em que Deus promete criar uma nova terra e a extinção da memória passada: “Pois eis que eu crio novos céus e nova terra; e não haverá lembrança das coisas passadas, jamais haverá memória delas” (ISAÍAS: 65, 17)³⁷.

Há também menção a uma nova terra a ser criada no Apocalipse de João (21:1-2). Como no livro de Isaías, após sucessivas imagens de ruínas e aniquilamento, há a promessa da restauração, com a visão da majestosa Nova Jerusalém, cujo fulgor era análogo ao da jaspe cristalina, onde morarão apenas os puros de coração, inscritos no Livro da Vida: “Vi o novo céu e a nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. Vi também a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, ataviada como noiva adornada para o seu esposo”.

Ao proclamar-se “mensageiro do novo céu e da nova terra”, Colombo demonstra partilhar de uma crença amplamente difundida nas reflexões escatológicas que marcam o início do mundo moderno: a ideia de que o Novo Mundo recém-descoberto com a expansão marítima era parte dos topônimos que compõem a geografia sagrada da Vulgata, ou mesmo que a América era a materialização da Nova Jerusalém prometida no livro de Isaías, o profético novo céu e nova terra aludidos no Apocalipse de João. As consequências e implicações de uma tal crença são inúmeras. Para Colombo, que estava genuinamente convencido da chegada do “tempo do fim”, ela legitimava a exploração das riquezas do

³⁷ Todas as citações bíblicas desse tópico foram extraídas da *Bíblia Sagrada Almeida Revista e Atualizada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2ª ed. São Paulo: SBB, 2006.

Novo Mundo, justificada se essas riquezas servissem à catequização dos gentios e à edificação da Nova Jerusalém.

Mais tarde, encontraremos essa mesma leitura profética da história do Novo Mundo num discurso do Padre Antônio Vieira. No *Sermão da Epifania* (1662), Vieira faz um reparo à interpretação bíblica do monge inglês Venerável Veda e do bispo Ruperto de Salzburgo, segundo a qual os três Reis Magos aludidos no Evangelho de Mateus representariam a Ásia, a África e a Europa. Vieira se interroga sobre qual seria o lugar da América segundo essa leitura, leitura errática porque excluiria o fato de que, segundo o Evangelho, os gentios seriam convertidos em todas as partes do mundo. Vieira alude a São Bernardo, que foi contemporâneo de Ruperto, para defender que, assim como houve três Reis Magos vindos do Oriente para levar as “gentilidades” a Cristo, também assim surgiriam três Reis Magos do Ocidente. A esses magos responsáveis pela conversão dos gentios Vieira dá nome: segundo a sua leitura, seriam ninguém mais ninguém menos que El Rei Dom João II, El Rei Dom Manoel e, finalmente, Dom João o Terceiro. Numa mistura entre geografia, teologia, fé, e história, no parágrafo 529 do sermão o autor menciona Isaías 65, 17 - exatamente o versículo em que o profeta do Velho Testamento alude à criação de um novo céu e de uma nova terra.

Seguindo o princípio de que, de acordo com a Gênesis, Deus criou o céu e a terra e que depois de criados esta terra e este céu não houve nenhum material novo nascido por obra divina, Vieira conclui que estes "céu" e "terra nova" prometidos no livro de Isaías são, precisamente, o território do Novo Mundo descoberto pelos portugueses. Os portugueses, nesse processo, se tornam emissários diretos de Deus e seus instrumentos de trabalho, uma vez que descobrem uma criação divina até então tão oculta que era como se não existisse, e retiram das "sombras" a América do mesmo modo como, no livro da Gênesis, Deus origina a luz:

Porque havendo Deus criado o mundo na primeira criação por si só e sem ajuda ou concurso de causas segundas; nesta segunda criação tomou como instrumento dela os Portugueses quase pela mesma ordem, e com as mesmas circunstâncias, com que no princípio tinha criado o mundo. Quando Deus criou o mundo, diz o sagrado Texto, que a terra não se via, porque estava escondida debaixo do elemento da água, e tudo escuro, e coberto de trevas [...] Então dividiu Deus as águas e apareceu a terra; criou a luz, e cessaram as trevas [...] Esse foi o modo da primeira criação do mundo. E quem não vê que o mesmo observou Deus na segunda por meio dos Portugueses? Estava todo o Novo Mundo em trevas, e às escuras, porque não era conhecido. Tudo que ali

havia, sendo tanto, era como se não fosse nada [...] (VIEIRA: 1682, p. 497)³⁸.

Há uma ênfase na eleição divina dos portugueses como povo. Vieira diz “Deus entre todas as nações escolheu a nossa” (a portuguesa) para levar o seu Santíssimo Nome “a gentes estranhas e remotas”, para erigir o seu Império. O Império é, também, de El-Rei: glorifica-se a ação do colonizador português e a missão de evangelizar os gentios americanos, a tarefa de erguer a Nova Jerusalém e a Nova Igreja – conforme profetizado em Isaías.

Em “O livro e a América”, Castro Alves alude a esse imaginário profético sobre a “descoberta” da América, que o antecede, mas faz a sua própria versão da história. O “mensageiro do novo céu e da nova terra” no poema é aquele que amplia os limites da geografia física do continente ao integrá-lo a uma República das Letras supostamente universal: a saber, o poeta.

Na segunda estrofe de “O livro e a América”, há a defesa de uma perspectiva cosmopolita no processo de formação do continente americano. Retirado das sombras por Colombo, a América desperta para um “concerto” que é descrito como “universal”. Em comunicação marítima com as demais partes do mapa, ela recebe tanto as “artes da Europa” quanto frutos de um país insular asiático:

Molhado inda do dilúvio,
Qual Tritão descomunal,
O continente desperta
No concerto universal.
Dos oceanos em tropa
Um - traz-lhe as artes da Europa,
Outro – as bagas de Ceilão...
E os Andes petrificados,
Como braços levantados,
Lhe apontam para a amplidão.

³⁸ Disponível on-line na Biblioteca Brasileira da USP. *Sermões do P. Antonio Vieira da Companhia de Jesus*. Quarta Parte. Lisboa: 1683.

A imponência dos Andes, simbolizando a exuberância da natureza americana, não serve de justificativa para a recusa ao elemento estrangeiro, algo que fazia parte de vários discursos sobre a identidade nacional circulantes no século XIX – alguns dos quais vimos no tópico anterior. Essa América está disposta a absorver tudo, independentemente de sua origem.

Eu gostaria de enfatizar a escolha da palavra “dilúvio” por Castro Alves para escrever sobre o despertar titânico do continente americano. Ela nos faz recordar do episódio bíblico do dilúvio, narrado no sétimo capítulo do livro do Gênesis. Com a exceção de Noé e dos moradores de sua arca, a Terra vivencia um extermínio em massa dos seres vivos:

Pereceu toda carne que se movia sobre a terra, tanto de ave como de animais domésticos e animais selváticos, e de todos os enxames de criaturas que povoam a terra, e todo homem.

Tudo o que tinha fôlego de vida em suas narinas, tudo o que havia em terra seca, morreu.

Assim, foram exterminados todos os seres que havia sobre a face da terra; o homem e o animal, o réptil e as aves dos céus foram extintos da terra; ficou somente Noé e os que com ele estavam na arca. (Gênesis 7, 21-23)

Parece-nos inevitável interrogar por que o poeta se utiliza de uma imagem diluviana nessa estrofe, remetendo a um imaginário de destruição, aniquilamento e tempo final para descrever o despertar do continente americano no mundo. Uma pista importante talvez nasça de relacionar a leitura profética que Castro Alves faz do continente americano neste poema com algumas ideias que circulavam entre a inteligência brasileira no século XIX – ideias essas que, algumas décadas antes de Castro Alves, seriam responsáveis pelo casamento entre uma filosofia da história linear e progressiva com reflexões de caráter teológico. Essa filosofia, como veremos, não seria de todo abandonada por Castro Alves na sua leitura profética da América como pátria espiritual do poeta.

Uma das manifestações desse pensamento pode ser encontrada nos textos críticos que o poeta Gonçalves de Magalhães publica ao final da década de 1830 tentando dar legibilidade filosófica a acontecimentos históricos que sucediam no país a partir de chaves bíblicas. Magalhães chega a elaborar uma teoria sobre a evolução das sociedades para tentar entender as revoltas que ocorriam no Brasil durante o período regencial. Trata-se daquilo que o próprio poeta chama de teoria da “palingenesia social” – doutrina essa que pressupõe ser um imperativo histórico que as nações passem por experiências de degradação, decomposição e dissolução para, só depois, se reorganizarem, renascerem e

serem restauradas. Qualquer semelhança com o livro de Isaías não é mera coincidência. Essa lei fatal era, ademais, uma espécie de desdobramento sociológico do mito adâmico da queda – princípio bíblico incontestável que regia todo o concerto divino e universal das nações. Diz-nos o poeta, no *Jornal dos Debates: Políticos e Literários* (RJ), em 16 de fevereiro de 1838:

Antes de estudar a situação especial do Brasil, uma última questão geral nos resta. Qual o meio de transição das épocas de decomposição para as épocas *orgânicas*? A história do passado pode resumir-se n'esta lei, que os povos não regeneram-se senão depois de terríveis oscilações, de profundas desordens. A crise é substituída pela organização, mas entre a degradação e a reabilitação interpõe-se a época da expiação dos sacrifícios, e das vítimas. O dogma cristão da queda e redenção do homem é uma expressão religiosa da lei universal que preside ao desenvolvimento humanitário. Sempre que há desorganização, há gerações redentoras, isto é, grandes gerações que servem de vítimas no grande sacrifício para a reabilitação das gerações futuras. A lei filosófica da perfectibilidade confunde-se com este dogma do cristianismo para formar a *palingenesia* social, o mais transcendente ponto de vista da especulação. Feliz o amigo dos homens que aspira a ser vítima e não sacrificador n'esses holocaustos de sublime horror!
A humanidade é essencialmente progressiva, como o anjo do Apocalipse ela também não pode ter repouso para sua viagem ao *Sinai* desconhecido do porvir: uma voz misteriosa lhe grita constantemente do fundo do coração - *Marcha, marcha.*

A palavra “palingenesia” significa – literalmente – renascimento ou regeneração (do grego “palin” = novamente e “genesis” = nascimento). O conceito é utilizado em vários contextos. Aparece em discursos filosóficos, teológicos, políticos e científicos. Na Filosofia Antiga, associa-se à teoria da metempsicose e da migração das almas, crença partilhada pelos pitagóricos. Na biologia moderna, refere-se ao desenvolvimento embrionário que reproduz os traços ancestrais das espécies. Em grego moderno, curiosamente, a palavra é utilizada para aludir ao renascimento da nação grega depois da Guerra de Independência. Todas essas diversas acepções e usos partilham entre si a ideia de “renascimento”, “regeneração”. Na versão grega da Bíblia, a palavra é utilizada no Evangelho de Mateus para descrever o Juízo Final como prenúncio da regeneração de um novo mundo: “Em verdade vos digo que vós, os que me seguistes, quando, na regeneração, o Filho do Homem se assentar no trono de sua glória, também vos assentareis em doze tronos para julgar as doze tribos de Israel”.

A doutrina da palingenesia social de Magalhães associa-se a uma interpretação sacrificial da história das nações, inscrita sempre no par queda/redenção. Trata-se de uma leitura, efetivamente, diluviana: a lei histórica da perfectibilidade e do aprimoramento das sociedades pressupõe, necessariamente, dois momentos: degradação (o dilúvio, a

saraivada, os fogos apocalípticos que descem do céu) e a reabilitação (os descendentes de Noé repovoando a Terra, ou escolhidos de Deus para habitar a Nova Jerusalém, os eleitos *puros de coração*). Tudo isso é acompanhado por uma marcha progressiva e sem repouso em direção a um *télos* redentor na linha do horizonte. O porvir pode ser desconhecido, mas é forçoso reconhecer o imperativo histórico do avanço e do progresso, a humanidade não pode ter descanso da viagem. Há sempre uma voz misteriosa a dizer-lhe: “Marcha, marcha”.

Uma ideia muito similar aparece no poema de Castro Alves “O livro e a América”, quando o próprio continente americano, personificado, alude a esta lei universal do movimento, e tem como resposta o próprio Deus sancionando a sua marcha:

Olhando em torno então brada:
“Tudo marcha!... Ó grande Deus
“As cataratas – p’ra terra,
“As estrelas – para os céus
“Lá, do polo sobre as plagas,
“O seu rebanho de vagas
“Vai o mar apascentar...
“Eu quero marchar com os ventos,
“Com os mundos... co’os firmamentos!!!”
E Deus responde – “Marchar!”

Há, no entanto, uma diferença crucial entre a marcha das nações em Gonçalves de Magalhães e a marcha da América em Castro Alves. Essa diferença aparece no primeiro verso da estrofe que se segue do poema, em que o sujeito poético – provavelmente ainda o continente americano personificado - faz uma pergunta que Magalhães não se arriscaria a fazer: “Marchar!... Mas como?...”, interroga-se a América, como se desejasse saber se, perante a lei divina qualquer sacrifício expiatório é válido em nome do progresso da nação. Os versos que se seguem sugerem resposta negativa. Os países da Europa Ocidental que transformaram a sua marcha em direção ao porvir numa expansão territorial e imperial à custa de guerras e da subjugação de outros povos são vistos como contraexemplos, não servem de modelo histórico para o continente americano:

[...] Marchar co’a espada de Roma
- Leoa de ruiva coma
Da presa enorme no chão,
Saciando o ódio profundo...
- Com as garras nas mãos do mundo,
- Com os dentes no coração?...

“Marchar!... Mas como a Alemanha

Na tirania feudal,
Levantando uma montanha
Em cada uma catedral?...
Não!... Nem templos feitos de ossos,
Nem gládios a cavar fossos
São degraus do progredir... [...]

Castro Alves constrói um projeto de transformação e expansão do continente americano em bases muito diferentes das que sustentaram projetos imperiais de dominação e massacre de outros povos a partir de uma superstição da diferença sobre a própria identidade nacional. Os países da Europa Ocidental que marcharam em direção ao progresso de maneira tirânica e violenta são duramente criticados. Nisso consiste, talvez, a principal diferença entre a profecia de Castro Alves e a de Gonçalves de Magalhães. A marcha de Magalhães – a despeito do verniz nacionalista – é solidária à agressividade do colonizador português. O seu poeta-profeta é um braço direito do Império.

Em texto publicado em 1 de julho de 1837 no *Jornal de Debates*, intitulado, sugestivamente, “Movimento de decomposição no Brasil”, Magalhães fala sobre o caráter singular da crise brasileira, com uma linguagem escatológica anunciadora de tempos do fim. A crise em questão consistia no cenário de guerra civil suscitado pela eclosão das revoltas regenciais, que o poeta via como um cenário caótico capaz de comprometer nossa sagrada unidade nacional. Diz o autor que “observamos dois fatos na história da civilização moderna; um de regeneração e outro de decomposição”. Não é difícil presumir que os modelos de “regeneração” para o poeta nacionalista vinham exatamente da Europa. Magalhães toma como exemplo a França e a Inglaterra, que, após terem enfrentado momentos de caos revolucionário e de ameaça de destruição total e aniquilamento, reergueram-se fortalecidas. Os indícios de fortalecimento para o poeta são o “aperfeiçoamento moral, político e religioso”. Enquanto do lado de lá (na França e na Inglaterra) vicejam a “religião, as ciências, as letras, as artes, a indústria, o espírito de especulação e de comércio”; do lado de cá apenas um “ignóbil egoísmo” que atravancaria o desenvolvimento nacional.

O diagnóstico sobre a nossa decomposição é também marcado pela ideia punitiva de que “as nações recebem o que merecem”. A Providência tem um plano para o país, e, se estamos vivendo essa crise, nós fizemos por merecer:

Como não pertencemos ao número daqueles que acreditam que a humanidade marcha ao acaso, sem fim determinado, qual será o nosso destino? e quais serão as vistas da Providência sobre nós?

Os nossos homens influentes serão acaso instrumentos do mal de que a Providência se serve, para mais depressa precipitar-nos no estado completo de decomposição, para que mais tarde nos ergamos de novo, e então comecemos a revestir-nos de formas próprias e de caracteres dignos de melhor futuro? Assim parece ser, ao menos a esperança de regeneração nos consola. [...] O que fizemos, para que esta calamidade sobre nós caia na época em que vivemos? O que fizemos, a Providência o sabe³⁹.

A calamidade da guerra civil é uma espécie de punição divina, e é recebida como bênção porque é também promessa da restauração futura. O poeta conclui dizendo que não basta o plano providencial para quem não reivindica para si mesmo um grande destino: “O homem, como o povo, que não marca para si mesmo um grande destino, nunca o tem; a Providência não atende a quem não quer, nem merece ser atendido”. E já que o povo falhou em marcar para si próprio o seu grande destino, traíndo os desígnios da Providência que nos elegeu, a quem caberá salvar a pátria? Precisamente a uma figura eleita pelo próprio Deus e mais habilitada que os demais homens em virtude de suas faculdades geniais: o vate. Num texto de 4 de novembro de 1837, na seção “Literatura Brasileira” do mesmo jornal, ao falar da maneira pela qual as ideias progridem e se desenvolvem num país, Magalhães define os termos de um sacerdócio moral do poeta, que deveria servir-se da literatura para reformar espiritualmente as consciências em direção à modernidade e à civilização:

E quem será o primeiro a anunciar o novo espírito? Certamente aquele que mais capaz for de entusiasmo, e que por sua posição e linguagem mais relações tenha, e menos temido seja. Nada há mais livre que a poesia, a ela só se concedem mil generalidades, mil licenças, figuras, e imagens com o socorro das quais ela publica todas as verdades, muitas vezes sem ofender, nivela todas as condições; aos povos ensina seus direitos, prega a moral e a religião, honra suas virtudes domésticas, canta seus feitos patrióticos, mostra aos grandes e aos reis seus deveres, combate as paixões desordenadas, satiriza o vício, e constantemente levanta o homem ao seu Criador, apresentando a imagem da natureza [...]

O modo como Magalhães concebe esta *civilização* e esta *modernidade* é bem diferente do modo pelo qual as concebe Castro Alves. Nós podemos ver o que realmente significa “pregar a moral e a religião”, “honrar as virtudes domésticas” e “combater as paixões desordenadas” quando, num poema dos *Suspiros poéticos e saudades* redigido em Milão, em 1834, Magalhães associa o nascimento do gênio à difusão do cristianismo. O seu poeta é mesmo um apóstolo bíblico. O primeiro discurso poético é um hino religioso, e é o sentimento místico-religioso que é responsável pela civilização de nossos costumes,

³⁹ “Interior. Estado crítico do Brasil”. *Jornal dos Debates Políticos e Literários*, Rio de Janeiro, n.19, 08/07/1837.

para que abandonemos a “bronca penedia” e passemos a viver em sociedade. É também a religião católica que domestica os “errantes selvagens” (expressão utilizada pelo poeta para tratar de nossos nativos indígenas, cuja gentildade é pejorativamente tratada como signo de atraso evolutivo intelectual e espiritual):

Santa Religião, sublime, augusta,
Tu a ideia de Deus esclareceste,
Ideia que, nas trevas que envolviam
A alma humana, brilhou como um relampo [...]

Ao som de tua voz misteriosa
Os errantes selvagens suspenderam
As mãos de sangue tintas, e prostrados
Sobre a terra, até ali inculta e brava,
A insólita voz tua repetiram
Em espontâneo arroubo [...]

Quis o homem tecer os teus louvores,
E a primeira palavra foi um hino,
O primeiro discurso Poesia,
E o homem, que até ali solto vagava,
Fraco, impotente, entre animais ferozes,
Pelo místico canto atraído,
A bronca penedia abandonando,
A viver começou em sociedade,

O gênio então nasceu! – Como para o mundo
Entre os astros o sol mais claro brilha,
E aos outros astros sua luz envia,
Deus o gênio acendeu entre mil almas,
Para ser o fanal da Humanidade.

E, de repente, no diagnóstico do poeta sobre o cristianismo, vemos que, não obstante a retórica nacionalista, o modelo de “civilização” vem de fora, da religião católica que primeiro “civilizou a Europa” e que agora chega à América para que o continente se integre aos planos da Providência:

Oh, das Religiões a mais perfeita,
Oh única de Deus, e do homem digna!
Religião plantada no Calvário,
E co'o o sangue de Cristo alimentada!
Religião de amor, de paz, de vida!
Tu, que civilizaste a Europa toda,
E primeira na América lançaste
O gérmen da grandeza [...]

Magalhães prevê para o seu poeta-profeta a mesma missão divina para a qual o Padre Antônio Vieira defendia que Deus havia eleito os portugueses: a difusão da religião cristã, a catequização dos gentios. Se algumas pessoas tivessem que ser sacrificadas em nome do aprimoramento moral e evolutivo da nação, isso é apenas parte de uma irrevogável lei histórica: é o sacrifício expiatório necessário para que o continente americano e o Brasil saiam do estado de decomposição e passem ao estado de restauração. Mas o vate não se dá em holocausto, muito embora o poeta em seu discurso sobre a decomposição do Brasil exalte a coragem das vítimas. A expiação vem, na maioria das vezes, da parte mais vulnerável, que não está ciente da marcha empreendida. É por isso que, no sexto canto da *Confederação dos Tamoios* (1856), o “errante selvagem” fica sem opção, salvo renunciar a si próprio para que a nação possa marchar: “Índio! Se amas a terra em que nasceste/ E se podes amar o seu futuro/ A verdade da cruz aceita e adora”.

A marcha da pátria para Castro Alves, ao contrário da defendida por Magalhães, não está radicada em tirania, imposição, violência e dominação colonial. Se não são modelos para o poeta baiano as marchas tirânicas dos países da Europa Ocidental, como se dará, nos seus termos, o movimento do continente americano em direção ao progresso, e qual o papel do poeta nessa marcha? Contrariando as incursões imperiais de Napoleão Bonaparte na França, a América contará apenas com uma arma – *o livro*:

Filhos do séc'lo das luzes!
Filhos da *Grande nação!*
Quando ante Deus vos mostrardes,
Tereis um livro na mão:
O livro – esse audaz guerreiro
Que conquista o mundo inteiro
Sem nunca ter Waterloo...
Eólo de pensamentos,
Que abrija a gruta dos ventos
Donde a Igualdade voou!...

Na leitura profética de Castro Alves, o *télos* redentor para o qual a pátria deve caminhar na sua marcha histórica é uma espécie de paraíso da instrução. A saída para que a América alcance o destino que lhe foi traçado pela Providência é a disseminação da instrução e da cultura letrada. Há evidências lexicais de um Iluminismo tardio se projetando sobre a imaginação do poeta: somos “filhos do séc'lo das luzes”. A expressão “filhos da *Grande nação*” é ambígua. A “grande nação” pode ser a América que reúne os vários países que compõem o Novo Mundo, mas que se unifica numa comum *pátria espiritual*. Mas a “grande nação” pode também ser o mundo todo, aqui transformado na imagem ideal e abstrata de uma comum e universal República das Letras, da qual todos os

poetas e intelectuais podem participar ao produzir os seus livros. O vislumbre dessa República universal em que todos os letrados poderiam, em tese, dar a sua contribuição, dissolveria a própria necessidade das fronteiras delimitadas pela geografia física e pelas histórias dos Impérios.

A visão utópica do poeta ressoa bastante na maneira pela qual ele descreve o objeto-livro. O livro é um “audaz guerreiro”, um “Éolo de pensamentos”, capaz de abrir a “gruta dos ventos” de onde voará, finalmente, a Igualdade. Seguindo essa linha de argumentação, o poeta alude a uma coincidência histórica que usa como evidência da eleição divina sobre o continente americano, demonstrando porque seríamos mais habilitados que o Velho Mundo para executar os planos da Providência. Castro Alves descreve como uma fatalidade histórica e um símbolo profético o fato de que Colombo tenha descoberto a América no mesmo século em que Gutenberg inventou a imprensa:

Por uma fatalidade
Dessas que descem de além,
O séc'lo, que viu Colombo,
Viu Gutenberg também.
Quando no toco estaleiro
Da Alemanha o velho obreiro
A ave da imprensa gerou...
O Genovês salta os mares...
Busca um ninho entre os palmares
E a *pátria da imprensa* achou...

O poeta descreve a América como a “pátria da imprensa”. Ao contrário das nações da Europa Ocidental, que teceram a sua marcha rumo ao progresso e à civilização mediante a dominação colonial, guerras imperialistas e túmulos de inocentes, a América tem o ensejo facultado pela Providência de fazer um caminho diferente: demarcará o seu lugar no concerto universal apenas com a produção, circulação e difusão dos livros. Nessa utopia letrada, porém, há dois tipos de “filhos do século das Luzes”. Por um lado, o povo, inculto e incivil, por outro, um diminuto grupo de figuras excepcionais, de intelectuais letrados excelsos a quem Deus dá a missão de civilizarem a turba com as ideias revolucionárias que brotam em seus livros. O poeta ou gênio romântico é representado aqui como um emissário divino benfazejo, que generosamente semeia livros. Como um legislador supremo sancionado por Deus, ele “manda” que o povo pense:

Por isso na impaciência
Desta sede de saber,
Como as aves do deserto –
As almas buscam beber...

Oh! Bendito o que semeia
Livros... livros à mão cheia...
E manda o povo pensar!
O livro caindo n'alma
É germe – que faz a palma,
É chuva – que faz o mar.

Uma tal crença na doutrina ilustrada parece sugerir uma certa ingenuidade na filosofia da história do poeta. Essa imensa separação entre o “poeta”, posto num altar beatífico, e a “turba”, é de uma superinflação do gênio e do seu “borbulhar” que parece muito incômoda ao leitor contemporâneo. Isso deve ter cooperado para que Antônio Cândido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”⁴⁰, fizesse uma leitura um pouco áspera de “O livro e a América”.

A crítica que Cândido faz ao poema de Castro Alves está radicada em alguns pressupostos básicos do seu ensaio. Um pressuposto central é a ideia de que houve, entre nossos letrados, dois modos dominantes de dar legibilidade à experiência histórica excepcional do Brasil. A primeira – tendência entre os românticos dos Oitocentos – é a que o autor chama de “ideologia do país novo”, ou “consciência amena/esperançosa do atraso”, em que a pátria era vista como algo que “ainda não pudera realizar-se, mas atribuía a si mesma grandes possibilidades de progresso futuro”. A segunda, cuja gênese remontaria aproximadamente a 1930 é a consciência de que somos um “país subdesenvolvido” ou a “consciência catastrófica do atraso”. Nessa outra leitura, enfatiza-se “a pobreza, a atrofia, o que falta e não o que sobra”. A ideologia do país novo – expressão do entusiasmo nacionalista que via na exuberância da geografia física da terra a promessa da futura grandeza da pátria – era complementada também por uma superstição sobre a exceção milagrosa do continente americano. Uma vez emancipadas politicamente do jugo metropolitano, várias ex-colônias (dentre as quais o Brasil) partilhavam uma crença quanto à predestinação da América, vista como a futura “pátria da liberdade” que deveria consumir os destinos do homem do Ocidente.

Um dos furos que Cândido identifica na “consciência amena/esperançosa do atraso”, que marcaria a nossa inteligência no século XIX, é que ela se sustentaria numa espécie de “ilusão ilustrada”, na crença de que a instrução pudesse ser uma espécie de panaceia. Bastava, segundo esse raciocínio, difundir a cultura letrada entre o povo que todos os problemas sociais e atrasos do país seriam magicamente solucionados. É nesta chave que o crítico lê “O livro e a América”, poema que partiria da identidade entre a América como “pátria da liberdade” e “pátria do livro”. Uma tal premissa, segundo o

⁴⁰ Cf. CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

crítico, estava radicada na ilusão de Castro Alves, partilhada por vários intelectuais brasileiros dos Oitocentos, de que pairavam acima da incultura dominante, acima do povo e do atraso, como se o atraso não pudesse afetá-los e nem contaminar a sua produção intelectual. Como uma prova do contrário – isto é – de que os próprios intelectuais que se julgavam uma casta à parte eram diretamente afetados pelas precariedades do atraso local – Cândido menciona que os seus valores estéticos estavam radicados na Europa e era para lá que se projetavam, tentando emulá-los e julgando-se “equivalentes ao que lá havia de melhor”.

Sem discordar totalmente de Cândido quanto às limitações e insuficiências desta utopia letrada em que o poeta é o legislador que autoritariamente “manda o povo pensar”, gostaria de fazer alguns apontamentos a fim de demonstrar que as leituras proféticas de Castro Alves sobre a América eram muito mais complexas e profundas do que as que habitavam os lugares-comuns da ideologia do país novo.

Dentro da ilusão nacionalista criticada por Cândido, cuja ênfase na pujança da natureza e na unidade de nosso espírito nacional servia para mascarar desigualdades e contradições, consigo, com facilidade, vislumbrar Gonçalves de Magalhães e seu poeta-apóstolo a difundir a “mais perfeita das religiões” e “única verdadeira”, a fim de civilizar a América. Mas não consigo enxergar o poeta baiano, cuja instância vática com muita frequência se confunde com uma missão cívico-revolucionária que se projeta de dentro do poema para a esfera pública. Lembremo-nos de que, em “Adeus, meu canto”, canção de despedida com que Castro Alves encerra a coletânea de poemas abolicionistas de *Os Escravos*, o poeta se despede de seu canto exatamente quando escuta o alvoroço do “oceano do povo”, o que sugere que, apesar da superstição da diferença do gênio, ele pretende ser parte integrante da revolta em curso; não há, nem de longe, uma ojeriza às multidões. O poeta integra-se à turba com uma facilidade pouquíssimo usual entre os nossos românticos:

Adeus, meu canto! É a hora da partida...
O oceano do povo s'encapela.
Filho da tempestade, irmão do raio,
Lança teu grito ao vento da procela.

A preocupação maior do poeta parece, muitas vezes, extralinguística. A sua missão é um grito errante que amedronta os tiranos e que serve de estrela-guia para o povo. Diz o poeta: “Ergue-te, ó luz! – estrela para o povo/ - Para os tiranos – lúgubre cometa”. A sua lira para de tocar quando o “clarim da batalha” ressoa em praça pública: “Adeus, meu canto!/ Na revolta praça ruge o clarim tremendo da batalha”. De certa maneira, é

como se a revolta popular a suceder em espaço público e a ameaçar a cabeça dos reis e dos senhores de escravos fosse um prolongamento da canção do poeta, a sua continuidade no mundo empírico, que guarda com o poema impresso no livro várias semelhanças na execução, mas que também parece um texto mais bem acabado.

O VIDENTE: ESPERANÇA E CATÁSTROFE

Em “O vidente”, poema de *Os Escravos*, Castro Alves propõe a identidade entre o bardo e o profeta bíblico, a partir de dois atributos comuns a ambos: o visionarismo e a missão espiritual para a qual Deus os elegeu. O poeta – figurado como um cantor rústico que habita uma paisagem bucólica dos sertões brasileiros – é elevado à posição de “mensageiro do novo céu e da nova terra”. Mas esse imaginário se constrói sobre bases muito diferentes das que sustentam as aspirações civilizadoras do colonizador, como nas interpretações bíblicas de Vieira e Colombo. O diálogo intertextual mais imediato do poema é explicitado em sua epígrafe, onde Castro Alves inscreve uma fala atribuída ao profeta Isaías: “Virá o dia da felicidade e justiça para todos”.

Postulo a hipótese de que o poeta esteja dialogando com o episódio do “reinado do justo Rei”, do Primeiro Isaías. Lemos em Isaías 32 (1-5):

Eis aí que reinará um rei com justiça, e em retidão governarão os príncipes. Cada um servirá de esconderijo contra o vento, de refúgio contra a tempestade, de torrentes de águas em lugares secos e de sombra da grande rocha em terra sedenta.
Os olhos dos que veem não se ofuscarão, e os ouvidos dos que ouvem estarão atentos.
O coração dos temerários saberá compreender e a língua dos gogos falará pronta e distintamente.
Ao louco nunca mais se chamará nobre, e do fraudulento jamais se dirá que é magnânimo.

A passagem profetiza um período de prosperidade e alegria para o Reino de Judá, após a invasão da Assíria. Trata-se de um futuro momento de glória e redenção para Israel, quando haverá o fim da iniquidade, quando a “causa justa” do pobre será ouvida e os desvalidos não mais sofrerão com a impiedade dos “loucos” e “fraudulentos”, que perderão a sua influência sobre o reino. Se fizermos uma leitura da passagem levando em conta o contexto histórico vivido por Isaías, identificaremos a figura do “justo Rei” com a de Ezequias – décimo terceiro Rei de Judá e filho de Acáz. Ezequias, de acordo com a narrativa bíblica, venceria o cerco do rei assírio Senaqueribe a Jerusalém com o milagroso auxílio de um “anjo do Senhor” que, durante a noite, exterminaria 185 mil soldados assírios.

Há, porém, uma outra exegese possível: a passagem teria uma interpretação escatológico-messiânica. Isaías prevê a chegada do messias (Jesus Cristo), o único justo Rei

capaz de instaurar um reinado ideal, que viria a Jerusalém para trazer a lei divina, abolindo a iniquidade, conflitos, injustiças sociais e os interesses mesquinhos que atravessam os governos formados pelos homens. Dialogando com o capítulo 32 de Isaías, o vidente de Castro Alves profetiza um sonho universal de liberdade, em que o mundo – convertido em “tenda imensa da humanidade inteira” – é um lugar em que não mais se encontram a opressão e a injustiça social:

Eu vejo a terra livre... como outra Madalena,
Banhando a fronte pura na viração serena,
Da urna do crepúsculo verter nos céus azuis
Perfumes, luzes, preces, curvada aos pés da
[cruz
No mundo – tenda imensa da humanidade
[inteira
Que o espaço tem por teto, o sol tem por lareira,
Feliz se aquece unida a universal família.
Oh! dia sacrossanto em que a justiça brilha,
[...]
A fé – a pomba mística – e a águia da razão,
Unidas se levantam do vale escuro d’alma,
Ao ninho do infinito voando em noite calma,
Mudou-se o férreo ceptro, esse aguilhão dos
[povos
Na virga do profeta coberta de renovos,
E o velho cadafalso horrendo e corcovado,
Ao poste das idades por irrisão ligado
Parece embalde tenta cobrir com as mãos
[a frente
[...]

O vidente de Castro Alves reinterpreta a passagem bíblica do reinado do justo rei como uma promessa de utopia social, tratada pelo poeta, na segunda estrofe, como a “grande profecia”, quando “o Eterno, na idade prometida/Há de beijar na face a terra arrependida”. Podemos entender a “terra arrependida” como uma possível afinidade entre a Israel futura, redimida de seus pecados e aberrações, e a América futura, confundida com a Nova Jerusalém, quando finalmente extinguirem-se a monarquia, a escravidão e a exploração do homem pelo homem:

Dos pampas, das savanas desta soberba América
Prorrompe o hino livre, o hino do trabalho!
E, ao canto dos obreiros, na orquestra audaz do
[malho
O ruído se mistura da imprensa, das ideias,
Todos da liberdade forjando as epopeias [...]

O entusiasmo com a imprensa e a doutrina ilustrada aparecem novamente, como em “O livro e a América”, mas aqui Castro Alves deixa claro que, para que a América se

torne a pátria da liberdade, não basta que ela seja a pátria do livro. Ela carece de transformações radicais na sua estrutura social. É preciso destacar o papel do vidente nesse sonho de libertação. Se o dia da felicidade e justiça para todos acontecerá quando o “ferreo cetro” que simboliza o poder do soberano for substituído pela “virga do profeta coberta de renovos”, é como se o próprio profeta fosse o justo Rei prometido por Isaías.

A substantivo “renovo” aparece no Livro de Isaías mais de uma vez. Há uma ocorrência já no capítulo 4 (versículos 2 a 3) para mencionar o momento de restauração e glória da Nova Jerusalém, da Israel já purificada por Deus onde só habitarão os homens santos, que viverão com prosperidade e justiça: “Naquele dia, o Renovo do Senhor será de beleza e de glória; e o fruto da terra, orgulho e adorno para os que de Israel forem salvos. Será que os restantes de Sião e os que ficarem em Jerusalém serão chamados santos [...]”.

Na Vulgata, a palavra “renovo” (que, em hebraico – *yoneq* - significa “criança de peito” ou “árvore nova”, a depender do contexto) corresponde à forma latina *egredietur*. Trata-se de uma inflexão do verbo *egredior*⁴¹. Entre os significados possíveis, podemos encontrar: “sair, marchar, dar um passo para fora”; “desembarcar, pousar”; “ascender, escalar”; como um verbo transitivo “ir além de, ultrapassar algum lugar ou deixar algum lugar”. No sentido figurado, pode designar “digressão, desvio, errância” ou mesmo “ultrapassar, exceder, transgredir”. Estamos de volta à nau da civilização, da qual o poeta-profeta é gajeiro e piloto. Cabe a ele fazer a pátria ir além, sair do seu estado atual de destruição, dar rumo certo à sua marcha.

O risco da empreitada, porém, é a de que o vate seja colocado numa posição tão ascensionada quanto perigosa, o de que ele *exceda, ultrapasse a si mesmo* num projeto extrahumano. Não há, na marcha progressiva da história construída por Castro Alves tanto em “O livro e a América” quanto em “O vidente”, uma discordância fundamental do esquema teológico da “palingenesia social” de Gonçalves de Magalhães. Mas os poetas discordam radicalmente quanto à vítima expiatória que deve ser sacrificada para que a pátria saia do estado de decomposição e ascenda. Magalhães defende que o gênio seja o fanal da humanidade e transforme as consciências e os espíritos, mas nunca oferece o próprio vate em sacrifício. Ele escolhe violentamente o índio – visto como o “errante selvagem” que fatalmente deve se tornar vítima para que o cristianismo civilize as Américas. Castro Alves, antípoda política de Magalhães, ao construir o mito do poeta-profeta revolucionário, cujo canto deve servir de luz para a agitação popular, oferece *o próprio poeta* em holocausto.

⁴¹ Cf.: <https://www.wordsense.eu/egredior/>. Acesso em 26 de junho de 2023.

É como se, dialogando com uma outra passagem do Livro de Isaías, o poeta-profeta, em Castro Alves, desempenhasse o papel de "Servo do Senhor". A identidade dessa personagem bíblica tem sido muito debatida entre os exegetas (PETERLEVITZ: 2018). Há uma interpretação coletiva, em que o Servo não é visto como uma pessoa, mas como a nação de Israel, que se ofereceria em sacrifício para expiar o pecado das nações. Há interpretações individuais, em que o Servo representa algum personagem futuro importante na narrativa bíblica, como Moisés ou Jeremias. Há também quem defenda que o Servo seja o próprio profeta autor do livro – o Deutero- Isaías. Se considerarmos, porém, o quarto cântico em que essa figura é mencionada no Livro de Isaías, isto é, o capítulo 53 (versículos 1 a 12) seremos forçados a concordar com os intérpretes do Novo Testamento, que identificaram o Servo com Jesus Cristo. Na passagem, enfatiza-se o caráter vicário do sofrimento do Servo do Senhor. Ele é aquele que foi traspassado pelas nossas iniquidades, que, pelo seu sofrimento, dor e humilhação, nos trouxe a paz. Nos versículos 4 a 6, lemos:

Certamente, ele tomou sobre si as nossas enfermidades e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus e oprimido.

Mas ele foi traspassado pelas nossas transgressões e moído pelas nossas iniquidades; o castigo que nos traz paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados.

Precisamos do holocausto do Servo como de uma via salvífica, que nos devolverá a paz e a felicidade. Mas, para isso, ele precisou ser “moído” e “traspassado”. No texto hebraico, a forma verbal *meholal*, que corresponde a “ser traspassado”, se associa à raiz *halal*, que alude a “perfurar um corpo com instrumento afiado” (PETERLEVITZ: 2018, p.9). É um forte indício de que se trata de uma profecia sobre a crucificação de Cristo, e sobre o caráter vicário de seu sofrimento. Cristo sofre como um substituto da humanidade, para que essa mesma humanidade possa ter seus pecados redimidos.

A tarefa do poeta-profeta de Castro Alves se identifica com a missão de Cristo e com o caráter vicário de seu sofrimento. É justamente aqui que mora o limite trágico do encargo do gênio. Porque ele vê o que os outros não podem ver, ele sofre profundamente. Em “O navio negreiro”, o poeta se abisma daquilo que seus olhos alcançam, e implora pela cegueira:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas

De teu manto este borrão?... [...]

Para ser um verdadeiro profeta, aquele cuja virga conduz os espíritos e que “tem uma plaga a buscar” – o continente por fazer-se – é preciso saber que a provação e o sofrimento fazem parte do percurso. Por isso, na nona estrofe da segunda parte de “Adeus, meu canto”, o poeta condena aqueles que se esquivam de sua missão sacrificial, os falsos profetas:

E o homem, vaga que nasce
No oceano popular,
Tem que impelir os espíritos,
Tem uma plaga a buscar
Oh! maldição ao poeta
Que foge – falso profeta –
Nos dias de provação!

O poeta deve, em nome da libertação do povo, sofrer vicariamente, como Jesus. Ele é a expiação necessária para que a pátria se reerga. Mas há um agravante: no Livro de Isaías, para o Servo do Senhor, há uma promessa de glorificação. No capítulo 53 (versículo 1), Deus fala através de Isaías: “Eis que o meu Servo procederá com prudência; será exaltado e elevado e será mui sublime”. O júbilo e a glória do Servo após o sofrimento são uma promessa de Deus. O vate não pode contar com essa certeza. Ao final de “O vidente”, tendo vislumbrado a utopia social do reinado do justo Rei, ele é devolvido aos estertores do real. O seu canto é um canto de agonia pelos soluços convulsivos dos escravos diante do qual mesmo a onipresença de Deus parece irrelevante:

Mas, aíl longos gemidos de míseros cativos,
Tinidos de mil ferros, soluços convulsivos,
Vêm-me bradar nas sombras, como fatal vedeta:
“Que pensas, moço triste? Que sonhas tu, poeta?”
Então curvo a cabeça de raios carregada,
E, atando brônzea corda à lira amargurada,
O canto de agonia arrojado à terra, aos céus,
E ao vácuo povoado de tua sombra, ó Deus!

Em “Confidência”, outro poema dos *Escravos* que alude à missão vática do poeta, ele confessa a Maria, sua amorosa interlocutora, o motivo de sua infelicidade permanente. Por um lado, o poeta escuta as provocações que nascem dos heróis de nosso passado político, interpelando-o a executar a sua missão de poeta-profeta, a ser “a luz que os povos guia”, e não um “falso profeta”:

E nessas horas julgo que o passado
Dos túmulos a meio levantado
Me diz na solidão
“Que és tu, poeta? A lâmpada da orgia,
“Ou a estrela de luz, que os povos guia
“À nova redenção?”

Dividido entre a sublimidade de sua missão e a incerteza quanto aos resultados de sua empreitada, o poeta desmascara o sentimento de impotência e frustração melancólica que perpassa a sua tarefa:

Ó Mária, mal sabes o fadário
Que o moço bardo arrasta solitário
Na impotência da dor.
Quando vê que de balde à liberdade
Abriu sua alma – urna da verdade
Da esperança e do amor!...

Nesse caso, é como se, para o poeta, de dentro da própria consciência esperançosa do atraso da pátria, brotasse o *renovo* (em hebraico, *yoneq*, literalmente, “árvore nova”) da consciência catastrófica.

OUTRAS PROFECIAS: PÚCHKIN E O AGUILHÃO DA SERPENTE SÁBIA

Escrito quatro anos após “A profecia” de Küchelbecker, “O profeta” (*Prorók*, 1826), de Púchkin, claramente dialoga com o mito do poeta-profeta que habita o imaginário da poética Decembrista. Em 1826, contudo, ano da composição do poema, Púchkin já estava ciente da tragédia que acometeu os poetas-profetas que se insurgiram e que levaram às últimas consequências a sua missão cívica. A Revolta Decembrista, que eclodiu em 14 de dezembro de 1825, foi contida sob a mais brutal e violenta repressão. Os poetas-cidadãos, como Ryléev, foram executados, presos ou exilados. A despeito desse contexto, o poema de Púchkin não tem um tom nem melancólico nem resignado. Pelo contrário, o poeta russo exalta a dignidade e a altivez do *vates* e a sacralidade de sua missão honrosa. É como se Púchkin tecesse uma homenagem aos seus companheiros poeta-profetas exaltando a sua devoção à vocação vática. Não obstante, o poema de Púchkin difere radicalmente de Küchelbecker e dos Decembristas na maneira pela qual representa o poeta-profeta e pensa a relação entre poesia e profecia.

Púchkin representa em seus próprios termos e linguagem aquilo que ele considerava a missão do *vates*. Essa missão, ao contrário do que ocorre em Küchelbecker, não parece se subordinar à luta política e social, e nem estar atrelada ao ideal heroico do nacionalismo revolucionário Decembrista. O seu poema apela para a dimensão órfica da criação poética. A sua profecia é a fundação de um universo melhor e esteticamente aprimorado pelo gênio romântico inspirado. A missão do profeta é a de abrasar/fazer com que arda⁴² o coração das pessoas, aquecendo as sensibilidades num mundo que, sem ele, permaneceria frio e ensombrado.

Púchkin narra, no poema, o episódio de conversão de um *peregrino* em *profeta*. Um dia, o eu poético, representado como um sujeito que erra no deserto, se depara com uma figura angélica - um serafim de seis asas:

Atormentado pela sede espiritual,
Eu me arrastava num deserto sombrio,
Até que um serafim de seis asas
Surgiu, numa encruzilhada⁴³;

⁴² O verbo empregado por Púchkin, no poema, é “жгать”.

⁴³ Духовной жаждою томим,/В пустыне мрачной я влачился, —/И шестикрылый серафим/На перепутье мне явился.

A aparição toca seus ouvidos e seus olhos e, num passe de mágica, o eu poético passa por uma espécie de transfiguração. Subitamente, ele parece ser dotado de faculdades extra-humanas e consegue acessar sons e visões celestiais que se sucedem em imagens vertiginosamente:

Como num sonho, os seus dedos ágeis
Roçaram as minhas pupilas:
As pupilas pressagas abriram-se,
Como as de uma águia assustada.
Ele tocou os meus ouvidos, e inundou de sons e de vozes:
E eu atendi ao tremor dos céus,
E ao voo celestial dos anjos,
E ao curso das serpentes marinhas,
E ao brotar das videiras terrestres⁴⁴.

A referência bíblica mais imediata do poema de Púchkin é bastante óbvia: trata-se de uma alusão ao sexto capítulo do Livro de Isaías. No capítulo em questão, Isaías vê o trono de Deus e de suas figuras angélicas, e se ressentido de que seja apenas mais um pecador numa terra de homens decaídos. Isaías se sente indigno de ter a visão profética que lhe é concedida. Um dos serafins avistados pelo profeta dele se aproxima e remove de sua boca o pecado, preparando-o para que ele atenda à sua vocação profética, disseminando entre os povos as palavras que receberá diretamente de Deus.

Todos os profetas hebreus do Velho Testamento precisavam passar por sucessivas experiências de purificação espiritual e moral para que pudessem atender ao chamado profético (DAVIDSON: 2002). Esse processo de purificação vivenciado por Isaías é narrado por Púchkin, que descreve como uma boca outrora pecadora e maliciosa é purificada pela figura do serafim de seis asas, a fim de que possa receber o Verbo Divino:

E ele se aproximou de meus lábios,
E arrancou a minha língua pecadora,
Ociosa e cheia de malícia⁴⁵.

Mas há uma diferença radical entre o episódio de conversão profética descrito por Púchkin e o sexto capítulo de Isaías. Essa diferença é um dos argumentos para a minha defesa de que, muito embora dialogue com a narrativa bíblica, o poema de Púchkin é

⁴⁴ Отверзлись вещи зеницы,/Как у испуганной орлицы./Моих ушей коснулся он, —/И их наполнил шум и звон:/И внял я неба содроганье,/И горний ангелов полет,/И гад морских подводный ход,/И дольней лозы прозябанье.

⁴⁵ И он к устам моим приник,/И вырвал грешный мой язык,/И празднословный и лукавый.

radicalmente secular – até mesmo sacrílego. Ao apropriar-se temas de Isaías 6, Púchkin provoca a ilusão de que está retomando a tradição da poesia sacra e a lírica salmódica – como fazia Küchelbecker - mas, em verdade, o poeta só dialoga com a tradição da poesia sacra para colapsá-la, para que a figura do profeta seja uma máscara do poeta inspirado, do *vates* que, de maneira bastante inovadora para a lírica russa dos Oitocentos, não buscava comprometer-se com nenhuma causa exterior à própria poesia.

Que diferença radical é essa? Trata-se da aparição da figura de uma “serpente sábia”, que, no poema de Púchkin, é uma das armas carregadas pelo serafim de seis asas. A serpente não é positivamente retratada nem em Isaías, nem em outras narrativas de profetas hebreus que possam ter inspirado Púchkin, como Ezequiel. Em “O profeta”, após ter removido o pecado da boca do eu poético, o serafim deposita em seus lábios “o agulhão da serpente sábia”:

E o agulhão da serpente sábia
Na minha boca enregelada
Ele depositou, com a destra sangrenta⁴⁶.

A figura da “serpente sábia” remete, evidentemente, à serpente que, na narrativa bíblica, tenta Eva, fazendo com que ela não apenas coma do fruto proibido da “árvore do conhecimento”, mas também com que persuada Adão a fazer o mesmo. Desse acontecimento deriva, conforme sabemos, o mito da Queda e da expulsão do Paraíso segundo a Gênese.

Se o poema de Púchkin realmente fosse apenas a narração da purificação moral e espiritual de um homem para que ele se converta em profeta - tal como o sexto capítulo do livro de Isaías – não pareceria estranho ou impróprio que um serafim inoculasse nos lábios desse profeta “o agulhão da serpente sábia”? É como se a própria figura angélica enviada por Deus permitisse que a serpente pecadora mordesse o lábio do profeta e lhe transmitisse a sabedoria do pecado. Não é curioso que essa figura angélica retratada por Púchkin porte consigo um animal símbolo do poder insidioso de persuasão de Satanás?

A conclusão que se pode extrair disso é a de que o serafim em questão não tem exatamente um sentido teológico-religioso, e de que o seu toque viabiliza uma série de visões celestiais não porque ele promova uma depuração moral do sujeito, mas porque ele é uma via transmissora da inspiração e do furor poético. Sob essa premissa, a chegada da voz de Deus aqui se aproxima de um momento de inspiração e de divino furor, e não de fé religiosa ou de conversão doutrinária ortodoxa. Essa leitura se torna ainda mais viável

⁴⁶ И жало мудрыя змеи/В уста замершие мои/Вложил десницею кровавой.

se compararmos “O profeta” com um outro poema de Púchkin que data do ano seguinte, intitulado “O poeta” (1827).

Em “O poeta”, de maneira muito similar ao que acontece em “O profeta”, lidamos com um sujeito – dessa vez declaradamente um poeta – descrito como “calado e mudo”. A voz que narra o poema diz que, “entre todas as crianças do mundo”, essa personagem poderia ser “a mais insignificante”. Tudo isso acontece “enquanto Apolo não exige do poeta o sacrifício sagrado”:

Enquanto Apolo não exige do poeta
O sacrifício sagrado,
Na aflição da luz fútil
Ele permanece, imerso na fraqueza;
Cala-se a sua santa lira;
A alma saboreia o sono frio,
E entre as crianças insignificantes do mundo,
Pode ser de todas a mais insignificante⁴⁷.

Temos, portanto, um sujeito ordinário, cuja lira não soa. Mas tão logo “o verbo divino” toca os ouvidos desse sujeito, a transfiguração ocorre. Atendido o sacrifício sagrado exigido por Apolo, o deus da música, a sua “alma se anima”, ele desperta e se eleva:

Mas apenas o verbo divino
O ouvido delicado toca,
A alma do poeta se anima,
Como uma águia despertando⁴⁸.

Até a imagem da águia que simboliza o despertar ascensional do poeta é a mesma utilizada em “O profeta”. Estamos lidando com um momento de inspiração poética, e o “verbo divino” tanto não se confunde com a voz do Deus cristão que chega aos profetas hebreus que, em seu lugar, é mencionada a figura de Apolo, a quem o sujeito descrito no poema deve fazer um “sacrifício sagrado”. Esse sacrifício sagrado é uma espécie de pacto com a palavra poética, que só acontece num momento de transe e arrebatamento extático, quando a inspiração transforma um homem ordinário em um poeta.

De maneira muito similar, é a partir do toque do serafim em suas pupilas e ouvidos que um peregrino que vaga no deserto, atormentado por uma sede espiritual, passa

⁴⁷ Пока не требует поэта/ К священной жертве Аполлон,/ В заботах суетного света/Он малодушно погружен;/ Молчит его святая лира;/ Душа вкушает холодный сон,/И меж детей ничтожных мира,/Быть может, всех ничтожней он.

⁴⁸ Но лишь божественный глагол/До слуха чуткого коснется,/ Душа поэта встрепенется,/Как пробудившийся орел.

a atender à sua vocação visionária. Se juntarmos à presença do símbolo satânico da serpente a afinidade do poema com o episódio narrado em “O poeta”, podemos ler “O profeta” como o relato da conversão de um homem ordinário em um poeta, cuja linguagem tem origem divina. O poema de Púchkin narra uma experiência de conversão do *eu* em *outro*, e esse outro é um poeta, ou melhor, um grande poeta, uma vez que apenas ao legítimo gênio Deus ou Apolo concederiam o seu verbo.

Sob essa perspectiva, a partir do momento em que o serafim de seis asas toca as pupilas e os ouvidos do sujeito lírico, os seus olhos se convertem em olhos de poeta, capazes de visionarismos até então imprevistos (proliferam-se visões celestiais) e ele passa a escutar sons criados por Deus para os quais os homens comuns não têm ouvidos. Ele obtém, portanto, um senso de percepção privilegiado da natureza e das criações divinas, e uma sensibilidade extraordinária.

É no instante em que ele porta essa sensibilidade extraordinária e extra-humana que Deus julga que ele está pronto para cumprir o seu destino profético, e a ele se dirige:

“Revolta-te, Profeta, e vê, e escuta,
Enche-te de minha vontade,
E, percorrendo mar e terra
Com o Verbo abrasa o coração das pessoas”⁴⁹.

Se compararmos esse deus com o deus de “A profecia”, de Küchelbecker, veremos que o deus de Púchkin não apenas fala bem menos do que o deus de Küchelbecker, ele também fala por último, o seu discurso demora a aparecer no poema, e a fala de Deus não funciona como um centro irradiador, como acontece em “A profecia”. O profeta de Púchkin recusa-se a se curvar a qualquer autoridade exterior, e, ao contrário do de Küchelbecker, não é um mero receptáculo do verbo de Deus. Ele é a sua própria autoridade. Quando Deus lhe pede que incenda o coração dos homens, Ele sabe que o profeta guarda uma chama viva dentro de si próprio. Esse profeta não recebe de Deus o dom da vidência para que execute uma missão cívica atrelada a um nacionalismo revolucionário. Em outras palavras, no poema, Deus incumbe o profeta de uma missão que não é exterior à linguagem poética. “Incender os corações das pessoas” é sensibilizar o público, tocá-lo profundamente em sua interioridade, e isso não se associa ao apostolado

⁴⁹ Восстань, пророк, и виждаь, и внемли, / Исполнись волею Моей, / И, обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей.

e à pregação, mas à capacidade de disseminar o encantamento da linguagem poética, aqui confundida com a linguagem da profecia.

O profeta de Púchkin está diretamente associado ao fogo. Depois de depositar o agulhão da serpente sábia em sua boca, o serafim de seis asas substitui o coração do profeta por uma brasa flamejante:

E, cravando no meu peito uma espada,
Extraí o coração trêmulo,
E uma brasa flamejante
Injetou na ferida aberta⁵⁰.

Em certo sentido, o herói do poema de Púchkin remete-nos à figura bíblica de Elias, o “profeta do fogo”, de quem no livro de Eclesiastes se diz que “suas palavras queimavam como tocha ardente”. Mas a alusão ao fogo também permite aproximar o profeta de Púchkin de Prometeu. É como se Púchkin defendesse o status profético do poeta na literatura russa por um prisma pouco usual para a história dessa literatura até então: como um herói da civilização, ele pode ter perdido para a brutal repressão da autocracia, mas isso não destituiu a sua soberania e autoridade se elas estiverem radicadas em outros termos que não uma missão política e cívica. Essa soberania e autoridade emanam aqui da eficácia profética da poesia ela mesma, pelo seu caráter de encantamento estético e musical, de incandescência pela linguagem e, nesse sentido, o poeta-profeta de Púchkin se aproxima muito do poeta-profeta de Byron.

Uma vez que a figura do poeta não necessita, para Púchkin, de purificação nem moral nem espiritual, começamos a compreender o simbolismo do agulhão da serpente que morde a sua boca enregelada. Como a serpente bíblica que tenta Eva, esse poeta-profeta se distingue pela sua faculdade de persuadir e pelo poder de sedução das suas palavras. Essa capacidade de sedução e persuasão, nascida do jogo sonoro e imagético da poesia, pode tornar esse poeta-profeta uma figura perigosa, porque ele representa uma ameaça às autoridades que tentam subjugar a sociedade e as consciências – e, portanto, é uma afronta tanto ao Deus do Velho Testamento quanto ao tsar.

Pelo seu poder persuasivo, nós poderíamos comparar esse poeta-profeta a uma das personagens mais famosas de Liérmontov - o herói do poema narrativo *Demônio*. Lembremo-nos de que, no poema de Liérmontov, o primeiro atributo do Demônio que

⁵⁰ И он мне грудь рассек мечом,/И сердце трепетное вынул,/И уголь, пылающий огнем,/Во грудь отверстую водвинул.

chama a atenção da Princesa Tamara é a *perigosa* embriaguez sedutora de suas palavras. Entre assustada e inebriada, a personagem pergunta ao herói (o grifo é meu):

Quem és tu? *teu discurso é perigoso!*⁵¹

⁵¹ “О кто ты? речь твоя опасна!”

O PROFETA SILENCIOSO

Se os poemas de Púchkin e de Liérmontov retratassem a figura do mesmo profeta, poderíamos dizer que o de Liérmontov se ocupa de um momento posterior ao de Púchkin na trajetória dessa personagem. Liérmontov não descreve o momento de transfiguração e conversão, isto é, não se ocupa do instante mágico em que o sujeito é transformado pela chegada do Verbo Divino, para atender à sua vocação profética. Ele lida com um momento posterior: já faz algum tempo que o profeta atendeu à sua vocação, mas ele segue errando no deserto, não porque ainda busque por algo que sacie a sua "sede espiritual", mas porque a sua missão profética é percebida como tragicamente vazia:

Desde que o Juiz Eterno
Me deu a onisciência do profeta,
Nos olhos das pessoas eu leio,
Páginas da maldade e do vício.

As puras doutrinas do amor
E da verdade comecéi a proclamar:
Todos os meus conhecidos
Me apedrejaram furiosamente⁵².

Há um apelo à pureza e à sabedoria moral do profeta, o que permite associá-lo mais intimamente à figura do profeta hebreu do que o profeta de Púchkin poderia ser associado. Essa dimensão moral é reiterada pelo emprego da expressão "Juiz Eterno" para se referir a Deus, que cumpre aqui um papel de "Supremo Legislador", remetendo ao deus que aparece em "A profecia", de Küchelbecker. Ela também aparece quando Liérmontov recorre a uma rima bastante familiar para quem conhece alguns poemas da literatura russa que dialogam com o tema da profecia: Liérmontov apela para a similaridade sonora entre "profeta" ("пропок", *prorók*) e "vício" ("порок", *porók*) em língua russa. Exhaustivamente repetida na lírica russa dos Oitocentos que dialoga com o *tópos* do poeta-profeta, a rima, curiosamente, está ausente do poema de Púchkin, o que corrobora com a ideia previamente apresentada sobre o caráter secular do profeta puchkiniano. A pureza moral e espiritual exigida do profeta hebreu nas Sagradas Escrituras aparece, portanto, no poema de Liérmontov. Contudo, ela aparece como um atributo ineficaz e destituído de sentido.

⁵² С тех пор как вечный судия/Мне дал всеведение пророка,/В очах людей читаю я/Страницы злобы и порока.
Провозглашать я стал любви/И правды чистые ученья:/В меня все ближние мои/Бросали бешено
каменья.

Dotado da onisciência que Deus lhe confere, esse profeta tenta fazer as vezes de apóstolo, mas seus esforços são baldados, os homens fazem ouvidos moucos e lhe "apedrejam furiosamente", descrendo das verdades excelsas que ele tem a comunicar. Embora o poema de Liérmontov dê continuidade ao profeta de Púchkin, na sua compreensão sobre o caminho profético ele demonstra “a impossibilidade da pregação eficaz da doutrina pura para um mundo decaído” (KISIÉLIOVA: 2020, p. 21).

A recusa do povo a crer no profeta que anuncia as verdades divinas é um tema recorrente no Velho Testamento. Deus, ao conceder visões proféticas a Ezequiel, lhe alerta para o fato de que a casa de Israel "não lhe quererá dar ouvidos", porque "é de rosto obstinado e dura de coração". Mas é também por isso mesmo que Deus faz de Ezequiel "duro o rosto" e a "fronte como diamante", para que seja capaz de resistir à descrença do povo. De todo modo, nas Sagradas Escrituras, o tempo dará razão ao profeta, porque a vontade de Deus será cumprida e a palavra tornada coisa. O profeta de Liérmontov não pode contar nem com a fronte de diamante nem com a certeza de que as verdades que proclama serão comprovadas com o passar do tempo. Como os profetas do Velho Testamento, ele salpica a cabeça de cinzas, num gesto de humildade, e vive fugindo da hostilidade dos homens:

Eu salpiquei a cabeça de cinzas,
Velho mendigo, das cidades eu fugia,
E agora, miserável, vivo num deserto,
Como os pássaros, dos alimentos de Deus⁵³;

O profeta hebreu com quem a personagem de Liérmontov mais imediatamente se parece é também a figura de Elias, dessa vez não pelo "fogo", como no poema de Púchkin, mas porque Elias representa a figura do profeta “fugitivo” – ele é perseguido por um rei e por uma rainha e se refugia no deserto. A imagem dos pássaros e dos “alimentos de Deus” também remete à história de Elias. Elias, ao refugiar-se no leste do Jordão, é alimentado por corvos que, segundo as ordens do Senhor, lhe trazem pão e carne de manhã e de tarde, enquanto ele bebe água do riacho de Querite⁵⁴.

A figura de um homem que se refugia no deserto alimentado por pássaros e que corre como um velho mendigo também permite associar o eu poético de Liérmontov à

⁵³ Посыпал пеплом я главу,/Из городов бежал я нищий,/И вот в пустыне я живу,/Как птицы, даром божьей пищи [...]

⁵⁴ Cf. o livro de Reis, capítulo 17, versículo 2.

figura dos *iurôdivi*⁵⁵ - os chamados "tolos-santos", que tiveram uma forte presença na história da cultura russa. A loucura do tolo-santo é essencialmente religiosa, isto é, os *iurôdivi* são figuras que padecem demasiadamente da "loucura do amor de Cristo" e, portanto, são capazes de renunciar à vida humana comum, a fim de fazerem um pacto com formas de vida mais elevadas. Na prática, isso frequentemente representava uma vida de errância, mendicância e atos desmedidos. Veja-se o caso de Isidoro, apelidado de *Tvierdslov* (literalmente "Palavra Dura"), o primeiro tolo-santo conhecido na Rússia, que chegou em Rostov na segunda metade do século XV. Diz-se que Isidoro vivia em um pântano e se cobria com folhas de árvores. Ou de Arkádi de Viazma, de quem lendariamente se conta que via cobras escondidas e que podia "exorcizá-las" quebrando panelas⁵⁶.

No Velho Testamento é possível encontrar alguns precursores dessas figuras em episódios pontuais nas histórias dos profetas. O profeta Isaías andou nu e descalço por três anos para advertir o povo sobre o iminente cativeiro egípcio (Is 20:2-3); o profeta Ezequiel deitou-se diante da pedra que marcava Jerusalém sitiada e comeu o pão preparado sobre esterco de vaca (Ez 4:15); Oséias casou-se com uma prostituta que simbolizava a infidelidade de Israel a Deus (Oséias 3). Essas ações não eram, contudo, uma constante, o seu propósito era atrair a atenção do povo e induzir Israel ao arrependimento e à conversão. No Novo Testamento, o próprio fenômeno da loucura passa a ser compreendido num sentido espiritual: se as instituições de uma sociedade que não se submete às leis de Deus são o paradigma da sabedoria e da razão, então é válido tomar partido da loucura para mudá-las ou renunciar a essas instituições em nome do amor de Cristo. Diz-nos o apóstolo Paulo (Coríntios 4:10): "Nós somos loucos por causa de Cristo, mas vocês são sensatos em Cristo! Nós somos fracos, mas vocês são fortes! Vocês são respeitados, mas nós somos desprezados!". A passagem bíblica é também interessante porque permite estabelecer uma correlação entre a pureza moral e espiritual do profeta e o desprezo e a hostilidade da sociedade, que não consegue enxergar "as puras doutrinas do amor e da verdade".

O profeta de Liérmontov nos diz que "enquanto guardava o Eterno Mandamento/ A criatura terrena lhe era submissa" e a Natureza em derredor lhe escutava. Esse momento de comunhão com a Natureza fica no pretérito, pois, quando passa a apregoar as verdades desse mandamento, ele se torna motivo de riso para os mais velhos.

⁵⁵ *Юродивый*, portador de *юродство*, isto é, "loucura por Cristo".

⁵⁶ Cf. o interessantíssimo texto "Por que os tsares russos adoravam loucos", de Gueórgui Manáev. Disponível em: <https://br.rbth.com/historia/84416-tsares-e-loucos-por-cristo>. Acesso em 26 de junho de 2023.

Nem mesmo a saraivada punitiva de Deus é capaz de validar o que esse profeta tem a ensinar. Os velhos descreem de que seja mesmo Deus que fala pela sua boca:

Mas quando a ruidosa saraivada
Eu atravessava, às pressas,
Então os velhos diziam às crianças
Com um sorriso presunçoso:

"Olhem: vejam que exemplo para vocês!
Ele era orgulhoso, não se entendia conosco,
Tolo, queria que acreditássemos
Que Deus fala pela sua boca!

Olhem para ele, crianças,
Como é sombrio, e magro e pálido!
Olhem como ele é pobre e despido,
Como todos o desprezam!⁵⁷

No desfecho do poema, a imagem do profeta desprezado e humilhado representada por Liérmontov se aproxima da figura de Eliseu - o profeta sucessor de Elias (EGEBERG: 2001). Numa passagem do Velho Testamento, Eliseu, subindo até Betel, é avistado por uns meninos que começam a ridicularizar a sua aparência. Desdenhando da careca de Eliseu, zombavam as crianças: "Sobe, calvo; sobe, calvo!". Basta, porém, que as crianças desdenhem a sua careca para que Eliseu se volte para elas e lhes amaldiçoe em nome do Senhor. A maldição não tarda a surtir efeito: Deus Sabaot faz com que duas ursos saiam do bosque e despedacem não menos que quarenta e duas crianças.

A efetividade hiperbólica da vingança de Eliseu serve como uma importante fonte de comparação. O profeta de Liérmontov só se assemelha a Eliseu na sua aparência ridicularizada (EGEBERG: 2001). O velho aponta com o dedo a personagem de Liérmontov, mostrando às crianças a sua aparência desprezível: "magro", "pálido", "pobre", "despido". Mas, ao contrário de Eliseu, o profeta de Liérmontov não reage. Ele permanece mudo diante da zombaria e as duas últimas estrofes do poema são inteiramente dedicadas à fala ofensiva do ancião, que fica sem resposta.

Se repararmos bem, o único momento em que o profeta de Liérmontov fala no poema é pretérito: ele "proclamava as puras doutrinas do amor e da verdade", mas isso é dado de um passado remoto. No presente, ele se arrasta, miserável e nu pelo deserto, e até

⁵⁷ Когда же через шумный град/Я пробираюсь торопливо,/То старцы детям говорят/С улыбною самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!/Он горд был, не ужился с нами:/Глупец, хотел уверить нас,/Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:/Как он угрюм, и худ, и бледен!/Смотрите, как он наг и беден,/Как презирают все его!»

agora não há nenhum indício de que Deus mostrará ao povo que realmente era o Verbo Divino que falava pela boca do profeta. A punição do profeta pela soberba de achar-se portador da palavra divina é ter a sua vida miseravelmente desgraçada, arrastar-se faminto e sedento pelo deserto, ser a pilhéria exemplar de velhos e crianças. Nós quase nos convencemos de que o ancião tem razão: não há nada no poema que nos persuade de que esse é efetivamente um legítimo profeta, e, portanto, de que ele não mereça padecer exatamente do castigo que vive. Porque, fora os seus gestos pretéritos de apostolado, esse profeta está mudo, e, se repararmos bem, não conseguimos, da leitura do poema, apreender o que é exatamente que hoje ele profetiza. Ficamos tão somente com a imagem da sua ruína, a de um homem sujo, um velho mendigo a arrastar-se solitário.

Não é preciso fazer um grande esforço para perceber o quanto o imaginário do profeta louco e mendigo pode também representar a imagem do “poeta louco”, em confronto com um mundo que lhe é hostil, ou no qual o seu ofício já não tem mais razão de ser. O apelido do tolo-santo Isidoro – o “Palavra Dura” – sugere o vínculo entre poesia e profecia que marca o delírio discursivo do *vates*. Essa dimensão do profeta de Liérmontov fica mais visível se aproximarmos "O profeta" de um poema escrito dois anos antes, intitulado "O poeta". É em "O poeta" (1838) que Liérmontov nos dá os termos-chave pelos quais podemos compreender a figura miserável que aparece em “O profeta”: trata-se do outro lado da moeda da crença no discurso vático, isto é, trata-se da figura do poeta arruinado, do poeta-louco, do poeta-mendigo, ou, na expressão do próprio Liérmontov, do "profeta ridículo".

“O poeta” se inicia com o sujeito lírico narrando a história heroica de um punhal de ouro adquirido em batalhas orientais. A voz poética enfatiza a grandeza épica da arma, bravamente tomada ao cadáver de um cossaco, e a obediência servil do punhal de ouro ao seu cavaleiro nas guerras:

Brilha o meu punhal de ouro adornado;
A lâmina firme, sem defeitos;
Misteriosa têmpera armazena o sabre,
- É uma lembrança das batalhas travadas no Oriente.

Por muitos anos ele serviu ao cavaleiro nas montanhas,
Desconhecendo recompensa pelo serviço;
E a muitos peitos imprimiu marca medonha,
E muitas cotas de malha rasgou.

Ele partilhava das diversões mais obediente que um escravo,

Tilintava em resposta às injúrias.
Naqueles dias, para ele, um entalhe rico
Pareceria adorno estranho e vergonhoso⁵⁸.

Metonimicamente o punhal simboliza a moral cavalheiresca de seu senhor. Punhal e cavaleiro servem heroicamente nas batalhas sem esperar “recompensa pelo serviço”. O punhal não se vende, em tempos de guerra um “entalhe de ouro” lhe pareceria uma ofensa, porque o seu galardão é a honra, e a honra não pode ser comprada. Gradativamente, porém, o poema faz um movimento de contraste entre o passado heroico do objeto e a sua atual situação. O punhal extraviou-se de seu destino original:

Um cossaco valente do outro lado do Terek o tomou
Do cadáver gelado do senhor,
E por muito tempo depois ele jazeu abandonado
Na loja ambulante de um armênio⁵⁹.

Tendo o punhal chegado à dinâmica vil do comércio, que é adversa à natureza original da arma e do cavaleiro que a portava, vamos encontrá-lo agora como um objeto inerte, convertido em inútil adorno na parede de alguém. A imagem atual da arma é de desolação e abandono. Ninguém se recorda de sua história pregressa e dos feitos que ele proporcionou ao seu senhor:

Agora, da bainha natal, surrada na guerra,
O pobre companheiro do herói foi despojado.
É um brinquedo de ouro a brilhar na parede,
Infelizmente, inofensivo e inglório.

Nenhuma mão familiar e cuidadosa
Lhe lustra, afaga,
E, ao rezar antes da aurora, as suas inscrições
Ninguém lê com zelo...⁶⁰

⁵⁸ Отделкой золотой блистает мой кинжал;/Клинок надежный, без порока;/Булат его хранит таинственный закал —/Наследье бранного востока.

Наезднику в горах служил он много лет,/Не зная платы за услугу;/Не по одной груди провел он страшный след/И не одну прорвал кольчугу.
Забавы он делал послушнее раба,/Звенел в ответ речам обидным./В те дни была б ему богатая резьба/Нарядом чуждым и постыдным.

⁵⁹ Он взят за Терекот отважным казаком/На хладном трупе господина,/И долго он лежал заброшенный потом/В походной лавке армянина.

⁶⁰ Теперь родных ножен, избитых на войне,/Лишен героя спутник бедный,/Игрушкой золотой он блещет на стене —/Увы, бесславный и безвредный!
Никто привычною, заботливой рукой/Его не чистит, не ласкает,/И надписи его, молясь перед зарей,/Никто с усердьем не читает...

Uma tal imagem de desolação dificilmente prepara o leitor para o que vem a seguir - o momento em que o punhal outrora bravo que agora jaz inútil na parede é comparado à figura do poeta:

Em nosso século caprichoso não será como tu, poeta,
Que perdeu a própria destinação,
Tendo trocado por ouro este poder cuja luz
Se escutava numa reverência emudecida?⁶¹

Os tempos áureos do punhal, para a voz poética, estão num passado remoto, quando a poesia, efetivamente, fazia as vezes de profecia, porque o discurso do poeta era o discurso vático de um sacerdote, e o que ele tinha a dizer interessava ao povo. Remete-se a um passado como o dos tempos do Velho Testamento, em que o discurso do profeta precipitava-se sobre a turba, anunciando os acontecimentos por vir, e as pessoas realmente dependiam desse discurso e punham-se a escutá-lo. Liérmontov alude a um tempo em que o lugar social do poeta estava garantido, ele era uma figura sábia a guiar os povos e a anunciar uma visão profética emanada diretamente de Deus:

No passado, de tuas poderosas palavras o cadenciado som
Incendiava o combatente para as batalhas;
A turba precisava dele, como de um cálice para o banquete,
Como o incenso nas horas de oração.

Teu verso, como o espírito de Deus, sobre a turba precipitava-se,
E o eco dos nobres pensamentos
Ressoava [...]
No dia do triunfo e do infortúnio dos povos⁶².

Mas, como o punhal descrito no poema, a realidade desse poeta agora é outra, e a possibilidade de uma missão profética vinculada à sua poesia parece completamente esvaziada. Esse tempo áureo contrasta-se com o século “caprichoso” em que agora o poeta vive – ou literalmente, século “mimado”, estragado pelo “excesso de mimos” (*izniéjennyj*). Adiante, no poema, esse mesmo século será associado a um “mundo decrépito” ou a uma “beleza decrépita”:

⁶¹ В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,/Свое утратил назначенье,/На злато променяв ту власть, которой свет/Внимал в немом благоговенье?

⁶² Бывало, мерный звук твоих могучих слов/Воспламенял бойца для битвы, Он нужен был толпе, как чаша для пиров,/Как фирмиам в часы молитвы. Твой стих, как божий дух, носился над толпой;/И, отзыв мыслей благородных, Звучал [...]/Во дни торжеств и бед народных.

Mas a tua língua simples e soberba nos entedia;
Divertem-nos os brilhos e os enganos;
Como uma beleza decrépita, nosso decrépito mundo está acostumado
A esconder as rugas com *rouge*.

Despertarás ainda uma vez, escarnecido profeta?
Ou nunca a voz da vingança
Da bainha de ouro arrancará a lâmina
Coberta pela ferrugem do desprezo?⁶³

Especulo que a decrepitude do mundo e da beleza, que se passa no “século caprichoso” em que vive o poeta é uma espécie de alusão de Liérmontov à futilidade da vida social da aristocracia russa – cuja exuberância extravagante dos bailes (em que senhoras e senhores disfarçam os vincos do rosto com o *rouge*) mascara uma existência esvaziada, mesquinha, onde a introspecção e as formas cultivadas da literatura não podem ter lugar. As demandas letradas da poesia parecem hostis à vida social do público e ao seu mundo. Lembremo-nos de que a palavra *sviet*, que designa, entre a aristocracia russa, a *sociedade*, pode significar, literalmente, *universo* ou *mundo*. Esse mundo é limitado, para ele a linguagem da poesia parece monótona e morosa – ou simples demais, uma vez que o público ambiciona um grande espetáculo de *vaudeville*, uma comédia grosseira. Se o século caprichoso espera por uma apresentação teatral extravagante que lhe entorpeça a sensibilidade, o poeta está irremediavelmente condenado a provocar tédio no público. O que lhe resta fazer?

A pergunta da última estrofe do poema é uma indagação meramente retórica. Sabemos que o "profeta escarnecido" não vai se levantar pela sua vingança. Encontramo-lo, já em “O profeta”, como um velho mendigo apedrejado, incapaz de responder às ofensas que escuta. “Perder a própria destinação ” equivale a perder a essência do que significa ser poeta, e daquilo que um poeta deve se tornar. Por um lado, isso aconteceria porque o próprio poeta está, ele mesmo, trocando a sua palavra por ouro, o que seria impensável nos tempos antigos, em que a poesia se confundia com o vaticínio. O poema formula a pergunta: é possível ser um poeta se as suas palavras dependem de um comércio

⁶³ Но скучен нам простой и гордый твой язык,/Нас тешат блёстки и обманы;/Как ветхая краса, наш ветхий мир привык/Морщины прятать под румяны...

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?/Иль никогда, на голос мщенья/Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,/Покрытый ржавчиной презренья?..

vil? A obra de um escritor venal não corre o risco de ir, como o punhal de ouro, parar "na loja ambulante de um armênio"? Não virará o livro uma espécie de adorno na estante, figurando entre outros volumes escolhidos pela cor, para que o anfitrião impressione as visitas, como se exibisse um punhal antigo de uma loja de antiguidades? Por outro lado, o poema postula uma outra questão muito mais grave: nesses tempos em que tudo se troca por ouro, quem exatamente estará interessado nas palavras do poeta?

Há uma particularidade contextual que justifica essas perguntas. Nos séculos XVII e XVIII, durante o Classicismo russo, o poeta encontrava a sua posição social sancionada e amparada pelas instâncias oficiais de poder: o bardo que escreve as odes panegíricas ao tsar se integra ao Império e cumpre a importante função de ser um substrato ideológico da autocracia. No século XIX, com os Decembristas, inicia-se o movimento de separação entre o poeta e o soberano, e a relação entre ambos passa a ser marcada por conflito e oposição. Em Liérmontov, essa separação entre a consciência do poeta e a ideologia do Estado imperial já está totalmente consolidada. O poeta não é mais parte integrante do Império, ele representa uma ameaça à estabilidade da autocracia. Mas ele também não se sente integrado a uma espécie de identidade supra-individual, como a que formava o nacionalismo revolucionário dos Decembristas, não existe uma identidade de natureza coletiva em Liérmontov, nascida de uma ilusão de pertencimento comum a uma pátria unificada. A sua condição, portanto, é a de um isolamento profundo. A sua pátria espiritual é o exílio contínuo (literal e metafórico). O poeta se encontra desabrigado.

Para além desta particularidade da história social da Rússia, esses questionamentos quanto ao lugar social do poeta são sintoma de um fenômeno mais geral e global dos Oitocentos: aquilo que Svetlana Boym (1991) identifica como o processo de alienação e isolamento dos artistas no século XIX. Com a substituição do mecenato pelo mercado, os artistas viram-se forçados a produzir trabalhos originais em troca de fama e dinheiro. Isso fica evidente, por exemplo, na história da reputação literária de Byron, que passa de um poeta anônimo a um mito com a súbita repercussão de *A peregrinação de Childe Harold*. Nesse contexto, a imagem do poeta-profeta parece ter se tornado anacrônica, ou destoante do mundo em redor.

A crise que nasce desse esvaziamento do discurso vático na modernidade chega também para os byrônicos brasileiros. Álvares de Azevedo, em "Um cadáver de poeta", nos apresenta a imagem do "poeta inerte" ou do "poeta cadáver", demonstrando, com tintas de ironia romântica, que o *vates* pode não sobreviver a todas as forças que lhe fazem oposição. Deparamo-nos aqui com a imagem do trovador que "morre de fome" e que atrapalha o caminho dos transeuntes:

Morreu um trovador! morreu de fome...
Acharam-no deitado no caminho:
Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
Flutuava-lhe um riso esperançoso;
E o morto parecia adormecido [...]

Pobretão! não valia a sepultura...

O discurso poético é apresentado como loucura diante do mundo irremediavelmente decaído no poema de Álvares de Azevedo:

O mundo tem razão, sisudo pensa...
E a turba tem um cérebro sublime!
De que vale um poeta?... um pobre louco
Que leva os dias a sonhar?... insano
Amante de utopias e virtudes
E, num templo sem Deus, ainda crente?

“De que vale um poeta?” é a pergunta que faz o profeta de Liérmontov, que percebe a nulidade de se apregoar as verdades divinas num mundo descrente em que o poema tem o mesmo valor de um punhal comprado numa loja de antiguidades. Também o byrônico brasileiro Fagundes Varela se debruça sobre essa mesma pergunta. Numa espécie de texto-manifesto intitulado “Palavras de um louco” (1861), Varela faz a ponte entre o poeta e o *urródivi*, reivindicando para si o título de profeta louco:

Doudo, - porque em vez de rastejar-me servil e submisso sobre os régios tapetes, proclamei a liberdade e a igualdade, - porque em vez de curvar a cabeça ao miserável egoísmo do século, sopeei altivo os preconceitos sociais, - porque em vez de um punhal, - uma pena mercantil – ou uma gazua, - tomei uma lira e desferi doces melodias!

Doudo!.. serei um doudo, porque o labéu da maldição negreja a fronte dos livres, - porque a poesia, essa linguagem dos anjos é manchada de desprezos, - porque o amor, - a crença, - a virtude são estúpidas quimeras, - porque o interesse é a lei, - o ouro a divindade, - o egoísmo a virtude!...

Oh!... é verdade, eu sou um doudo!

A exemplo dos tolos-santos, Varela toma partido da loucura para opor-se a um mundo decaído, e, nesse sentido, a despeito de suas exaustivas afirmações sobre a condição de solidão, melancolia e anátema do poeta, o seu profeta parece estar mais a salvo do que o de Liérmontov: ele é aquele que recusa os ofícios venais que o mundo lhe oferece: desdenha da pena mercantil e da gazua, e prefere refugiar-se nos pântanos, cobrindo-se com folhas de árvores, a sua missão espiritual é a negação de tudo aquilo que a sociedade

que cultua o ouro oferece. Varela prefere ser apedrejado pela turba do que ter de curvar-se à mesquinhez do seu modo de viver. Uma tal positivação entusiástica da própria loucura não aparece no poema de Liérmontov.

No ano da composição do poema, Liérmontov já tinha muitas evidências da ineficácia profética da missão do poeta no Império Russo. Tendo experimentado o fracasso da Revolta Decembrista em 1826 - com os revoltosos ou exemplarmente enforcados, ou presos ou exilados -, e o seu próprio exílio, em 1837, Liérmontov não tem mais a certeza ativa de que, na Rússia, o poeta pode opor-se ao soberano. Refletindo sobre o pessimismo da lírica de Liérmontov, o crítico Eikhenbaum (1961) observa que o poeta carregava traços da “nova atmosfera russa”, isto é, da atmosfera de derrota e melancolia que se seguiu após o fracasso da revolta Decembrista. Não por acaso encontramos, com tanta frequência, na poesia de Liérmontov, imagens de mutismo, silêncio e paralisia. Na balada *Russálka* (1832), por exemplo, há a imagem de um cavaleiro mudo e imóvel que jaz ao fundo do oceano. Existe, no cenário do poema, um mundo submarino feérico e maravilhoso descrito em canção pelas sereias. Mas o cavaleiro permanece inerte no fundo do mar. Como um “cadáver de poeta”, ele nada vê e a nada reage.

Podemos associar o poeta-profeta de Liérmontov à personagem da “alma jovem” que aparece no famoso poema “O anjo”, de 1831. O poema se inicia com a imagem de um anjo que atravessa voando o céu da meia-noite, e que entoia uma canção celestial exaltando a criação divina:

Ele cantava sobre a santidade dos espíritos inocentes
Sob os arbustos do jardim do Paraíso;
Sobre o Deus grandioso ele cantava, e o seu louvor
Era sincero⁶⁴.

Na terceira estrofe, descobrimos que a figura angélica transporta consigo uma “alma jovem” cuja identidade não é exatamente explicitada (o poeta?). Essa alma misteriosa, que identificamos com a imagem do poeta, é obrigada a fazer uma viagem de descida dos páramos celestes para as regiões telúricas. O poema não esclarece o motivo pelo qual essa “alma jovem” é obrigada a apartar-se do ambiente celeste. Punição divina pela húbri de almejar o manejo de uma linguagem que deveria ser exclusiva dos anjos?

Instaurada a Queda, a alma do poeta passa a habitar a Terra como se experimentasse um castigo tormentoso. A execução das canções terrestres é falha para os seus ouvidos refinados, e não se compara aos sons sagrados que essa personagem pôde

⁶⁴ Он пел о блаженстве безгрешных духов/ Под кущами райских садов/ О бже великом он пел, и хвала/
Его непритворна была.

ouvir no passado remoto em que vivia nos páramos celestes: “as canções tediosas da Terra/ não puderam substituir os sons do céu”⁶⁵, diz-nos Liérmontov. As canções ouvidas nesse Paraíso espiritual, irremediavelmente perdidas, atravessam continuamente a memória nostálgica da personagem enigmática do poema, mas como uma espécie de lembrança fantasmagórica, de contorno nebuloso, cuja proximidade anuncia a perda fatal. Na consciência do poeta-profeta de Liérmontov, é como se a canção dos anjos permanecesse, literalmente, “viva, mas sem palavras”⁶⁶.

⁶⁵ И звуков небес заменить не могли/ Ей скучные песни земли.

⁶⁶ Como nos versos finais do poema “O anjo”: “E o som da sua canção na alma jovem/ Permaneceu - sem palavras, mas viva”. No original: “И звук его песни в душе молодой/ Остался — без слов, но живой”.

CAPÍTULO 2: A IMITAÇÃO ARDILOSA DO DIABO

BYRON E A VOCAÇÃO SATÂNICA DA POESIA

Byron foi oficialmente transformado num demônio a ser combatido em 1821. O poeta laureado (funcionário oficial da Coroa Britânica) Robert Southey, destinatário da dedicatória irônica de Byron em *Don Juan*, em prefácio à sua obra *A vision of judgment*, comunica ao rei da Inglaterra os perigos da nova e nociva “escola satânica”, ameaça de corrupção para a literatura inglesa. A visão de Southey, descrita na obra, é a ascensão do monarca George III aos céus. George III, rei da Grã-Bretanha e da Irlanda de 1760 a 1820, que, dentre outros feitos, tornou-se célebre por se opor duramente ao reconhecimento da independência das colônias da América do Norte, prolongando a guerra para tentar, a todo custo, manter o jugo do Império Britânico sobre o território americano. Mas isso não parece ser um problema para Southey, que o julgava digno de galardões nos páramos celestes. *A vision of judgment* é dedicada por Southey ao então rei da Inglaterra – George IV – com o desejo de que “Sua Majestade continuasse, por muito tempo, a reinar sob um povo livre e próspero”, e com a afirmação de que o regime monárquico inglês era a “mais feliz forma de governo erigida pela sabedoria humana”, sob o favor e proteção da Divina Providência⁶⁷.

Em seu prefácio, Southey tenta explicar por que escolhe um metro pouco usual na literatura inglesa de então – o hexâmetro – para escrever sua obra. Prevendo o incômodo do público com sua escolha pouco usual de metro, Southey, porém, logo depois castiga os leitores dizendo que deveriam deslocar a intolerância literária aos hexâmetros para aquilo que – para ele – era verdadeiramente o que havia de mais relevante numa obra, muito mais digno de atenção do que sua forma: a sua moral e a sua mensagem. Southey faz os votos de que essa intolerância literária do público se volte para os verdadeiros inimigos do Império Britânico: “aquelas combinações monstruosas de horror e zombaria, obscenidade e impiedade, com que a poesia inglesa tem sido poluída”⁶⁸. Essa literatura obscena e monstruosa poderia ser atribuída a autores que Southey descreve como

⁶⁷ “That Your Majesty may long continue to reign over a free and prosperous people, and that the blessings of the happiest form of government which has ever been raised by human wisdom under the favour of Divine Providence may, under Your Majesty’s protection, be transmitted unimpaired to posterity, is the prayer of Your Majesty’s

Most dutiful Subject and Servant

ROBERT SOUTHEY.”

⁶⁸ Against those monstrous combinations of horrors and mockery, lewdness and impiety, with which English poetry has, in our days, first been polluted!

[...] Homens de corações doentios e imaginações depravadas que, ao formar um sistema de opiniões que se ajustasse ao próprio curso infeliz da sua conduta, se rebelaram contra as ordenações mais sagradas da sociedade humana, e passaram a odiar aquela religião revelada em que, não obstante todos os seus esforços e bravatas, são incapazes de desacreditar inteiramente, trabalham para fazer os outros tão miseráveis quanto eles mesmos, infectando-os com um vírus que devora a alma! A escola que eles desenvolveram pode ser apropriadamente chamada de escola Satânica; embora as suas produções respirem o espírito de Belial em suas partes lascivas, e o espírito de Moloch naquelas imagens repugnantes de horrores e atrocidades que eles têm prazer em representar, eles podem ser mais especialmente caracterizados por um espírito satânico de orgulho e de audaciosa impiedade, que ainda revela o sentimento miserável de desespero com o qual está alinhado⁶⁹.

O nome de Byron não é mencionado, mas isso nem seria necessário. Irritado com as indiretas de Southey, Byron lhe responderia, em 1822, com a sua própria versão da história: o poema satírico homônimo *A vision of judgment*, em que é narrada a disputa entre Lúcifer e o Arcanjo Miguel pela alma de George III após a sua morte. O destino do Rei rende uma assembleia burocrática de santos, anjos, arcanjos e demônios, que, numa respeitosa cordialidade, discutem as faltas do monarca, a fim de decidir se sua alma ascende aos céus ou deve ser encaminhada ao inferno. John Hunt, editor responsável pela publicação do livro – que não foi assinado por Byron, mas pelo pseudônimo “Quevedo Redivivus”, foi multado em 100 libras pela sua publicação porque a obra foi considerada um libelo contra o rei George IV.

A figura de Lúcifer, no poema, longe de representar o perigoso Adversário, mostra-se mais cortês e diplomática que a do próprio São Pedro. O que há de mais radicalmente satânico no poema é o discurso crítico de oposição à nobreza e ao Império Britânico. Essa oposição aparece nas falas de Satã, mas também integra vários comentários do narrador. Os modos aristocráticos dos anjos e a sua obediência às hierarquias hereditárias é satirizada na estrofe XXVI:

The very cherubes huddled all together
Like birds when soars the falcon; and they felt
A tingling to the tip of Every feather,
And formed a circle like Orion's belt

⁶⁹ Men of diseased hearts and depraved imaginations, who, forming a system of opinions to suit their own unhappy course of conduct, have rebelled against the holiest ordinances of human society, and hating that revealed religion which, with all their efforts and bravadoes, they are unable entirely to disbelieve, labour to make others as miserable as themselves, by infecting them with a virus that eats into the soul! The school which they have set up may properly be called the Satanic school; for though their productions breathe the spirit of Belial in their lascivious parts, and the spirit of Moloch in those loathsome images of atrocities and horrors which they delight to represent, they are more especially characterised by a Satanic spirit of pride and audacious impiety, which still betrays the wretched feeling of hopelessness wherewith it is allied.

Around their poor old charge; who scarce knew wither
His guards had led him, though they gently dealt
With royal manes (for by many stories
And true, we learn the angels all are Tories).

Os *Tories*, a quem os anjos são comparados, são os membros do Tory – partido conservador britânico. Na história inglesa, durante a crise da exclusão nascida no reinado de Charles II – rei de Inglaterra, Escócia e Irlanda (1679-1681), o grupo dos *Tories* se opunha ao partido dos *Whigs*. Os *Whigs* queriam impedir o legítimo herdeiro do rei Charles II, isto é, James, o Duque de York, de assumir o trono, porque o Duque não era anglicano, mas católico. Os *Tories* queriam que o Duque de York assumisse, porque acreditavam na hereditariedade do trono como um instrumento de manutenção da estabilidade social. A polêmica sucessória, cuja origem era aparentemente religiosa, mascarava outras divergências ideológicas: os *Tories* eram apoiadores conservadores da monarquia de Charles II, e temiam a desordem que poderia nascer da excessiva concessão de liberdade e poderes ao Parlamento. Excluir o Duque de York e escolher outro monarca para assumir o trono significava romper com as tradicionais leis sucessórias da monarquia, coroando uma figura escolhida pelo Parlamento.

O que Byron estaria insinuando ao associar os anjos da sua visão a entusiastas conservadores da monarquia inglesa e do princípio da hereditariedade do trono? Podemos apelar para a etimologia da palavra. Como um termo político, *tory* era um insulto. Suas raízes remontam ao irlandês médio (*tóraidhe*), que é equivalente a “fora da lei, ladrão, bandido”. Sendo os *noble outlaws* os mais arquetípicos heróis byronianos, protagonistas dos seus *tales*, a mensagem satiricamente emitida por Byron talvez seja essa: não é a sua literatura que cumpre uma influência perniciosa na moral da sociedade. Os verdadeiros *bandits* têm lugar garantido nas instâncias oficiais do poder imperial, e transitariam com muita liberdade pelos páramos celestes, assumindo os melhores cargos.

Uma pergunta que poderíamos fazer a Southey: como habitariam o espírito de Belial e Moloch um poema em que o antagonismo maniqueísta entre bem e mal é solapado? Talvez seja exatamente esse princípio de indeterminação – o “espaço neutro” de convivência harmônica entre os seres angélicos e Lúcifer – construído por Byron que justifique a hostilidade de Southey e da Coroa Britânica a *The vision of judgment*. Quando se encontram no julgamento de George III, o Arcanjo Miguel e o Demônio se inspecionam como conhecidos de longa data. “They know each other both for good and ill”, diz-nos o narrador, sugerindo uma familiaridade entre o bem e o mal análoga à que existe entre um marido e sua esposa. Tanto Miguel quanto Lúcifer parecem crer que apenas uma fatalidade do destino – da qual muito se ressentem – fez com que se tornassem inimigos:

He, and the sombre, silent Spirit met –
They know each other both for good and ill;
Such was their power, that neither could forget
His former friend and future foe; but still
There was a high, immortal, proud regret
In either's eyes, as if 'twere less their will
Than destiny to make the eternal years
Their date of war, and their 'champ clos' the spheres.

Mas o Arcanjo Miguel e Lúcifer vão além dos olhares afáveis, eles se dirigem um a outro numa respeitosa cordialidade, porque, nessa corte celeste, os representantes do bem e do mal estão num “espaço neutro”:

But here they were in neutral space: we know
From Job, that Satan hath the power to pay
A heavenly visit thrice a year or so;
And that the 'sons of God', like those of clay,
Must keep him company, and we might show
From the same book in how polite a way
The dialogue is held between the Powers
Of Good and Evil – but 'twould take up hours.

Duas são as principais fontes inspiradoras do “espaço neutro” de convivência entre o Bem e o Mal mencionado na estrofe. Uma é mais evidente porque explicitada pelo próprio Byron: o prólogo do Livro de Jó (uma espécie de ferida teológica na narrativa bíblica). A outra, não tão óbvia, é o “Prólogo no céu”, que Goethe acrescenta ao *Fausto* em 1800.

No primeiro capítulo do prólogo de Jó, sabemos a seu respeito que Jó é um homem “íntegro e reto”, “temente a Deus” e que se “desviava do mal”. Sabemos também que ele era próspero. Nos versículos 6 a 12, narra-se um estranho diálogo num concílio celeste: Deus e Satã se encontram, e discutem sobre o destino de Jó. Satã, por algum motivo não desenvolvido claramente, está presente numa reunião dos filhos de Deus, e tem pleno direito à fala:

Num dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles.

Então, perguntou o Senhor a Satanás: Donde vens? Satanás respondeu ao Senhor e disse: De rondar a terra e passear por ela.

Perguntou ainda o Senhor a Satanás: Observaste o meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desvia do mal.

Então, respondeu Satanás ao Senhor: Porventura, Jó debalde teme a Deus?

Acaso, não o cercaste com sebe, a ele, a sua casa e a tudo quanto tem? A obra de suas mãos abençoaste, e os seus bens se multiplicaram na terra.

Estende, porém, a mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti na tua face.

Disse o Senhor a Satanás: Eis que tudo quanto ele tem está em teu poder; somente contra ele não estendas a mão. E Satanás saiu da presença do Senhor⁷⁰.

No excerto, Satã convence a Deus de que seu servo Jó deve ser tentado e sua fé posta à prova, uma vez que Jó só se mostraria fiel porque o Senhor lhe havia agraciado com bens e prosperidade. Se Deus tirasse tudo o que seu servo tinha, ele logo renegaria a sua fé. Em resposta, Deus concede ao poder de Satã “tudo quanto Jó tem”. Muitas são as perguntas que nascem desse fragmento bíblico. Atravessa todas elas uma inadvertida mistura entre o Bem e o Mal.

Em primeiro lugar, poderíamos nos perguntar qual a natureza da relação de Deus com Satanás, para que ele tenha autorizado a presença dessa figura num dia em que seus filhos se reúnem num concílio celeste. Será Satã um de seus filhos? Mas a questão se torna ainda mais interessante se considerarmos que Satanás não vai ao céu apenas uma vez. Ele retorna. No capítulo 2 do prólogo, encontramos, outra vez, essa mesma figura, num dia em que os filhos de Deus tornam a apresentar-se. Outra vez, Deus lhe faz a mesma pergunta: “Donde vens?”. Ao que o Diabo prontamente responde: “De rodear a terra e passear por ela”. Saberá Deus das andanças do demônio entre o mundo dos homens? Essas andanças se dariam com a anuência do próprio Senhor? Para o agravo de nossa perplexidade, Satanás volta ao céu para novamente persuadir Deus a testar a fé de Jó. Se tirar de Jó as posses não foi suficiente para que ele renegasse a Deus, Satanás propõe uma prova maior: atacar Jó fisicamente. “Pele por pele, e tudo quanto o homem tem dará pela sua vida. Estende, porém, a mão, toca-lhe nos ossos e na carne e verás se não blasfema contra ti na tua face.”, diz a Deus o Diabo. Deus prontamente atende ao estranho pedido, e Satanás tem o seu aval para ferir a Jó de tumores malignos. Curiosamente, as feridas não são tomadas por Jó como obra do demônio, mas como do próprio Deus, de quem se deveria aceitar – de muito bom grado – tanto o bem quanto o mal.

Tentando dar legibilidade cristã à inconveniente presença de Satanás entre os filhos de Deus no Velho Testamento, o bispo José Alberto L. de Castro Pinto tece um comentário sobre o prólogo de Jó, dando ao episódio uma interpretação de natureza mais alegórica. Diz-nos o então presidente da Liga de Estudos Bíblicos (1986)⁷¹:

⁷⁰ *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

⁷¹ *Bíblia Sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Com notas de Dom José Alberto L. de Castro Pinto (bispo de Guaxupé-MG). Presidente da Liga de Estudos Bíblicos. Edição Ecumênica. 1986, p.389.

Os filhos de Deus: são aqui os anjos. *Também Satanás*: esta passagem – que aliás não deve ser tomada à letra, mas sim como simples descrição poética – visa ensinar-nos algumas verdades de ordem espiritual, acomodando-as ao nosso modo humano de falar e entender, a saber: 1) Satanás se empenha incansavelmente contra os servos de Deus; mas 2) nada poderá fazer sem a permissão de Deus; o qual 3) não permitirá que ele nos tente acima de nossas forças, e, além disso, assistir-nos-á com Sua graça de tal forma que todos os esforços do inimigo redundem em nosso bem servindo antes para patentear a nossa virtude e aumentar nossos merecimentos. A lembrança dessas verdades ajuda-nos a nos mantermos firmes em meio às adversidades.

O comentário pouco convencerá ao leitor que não vai ao texto bíblico já munido de uma percepção dogmática prévia sobre a figura de Deus e de sua infinita bondade. Por que Deus dá a Satanás livre acesso aos páramos celestes? E, principalmente, por que duas vezes ele lhe escuta e com ele trava um diálogo cortês? A questão se torna ainda mais complexa se apelarmos para uma tradução menos ideológica do texto hebraico. Porque a própria escolha da palavra “Satanás” para designar essa figura que aparece no Livro de Jó já está carregada de intenções. Ela parte do pressuposto de que estamos lidando com o Adversário, o Inimigo de Deus, e de que esse demônio do livro de Jó é equivalente ao anjo caído e à serpente que tenta no Paraíso. Mas o diabo no livro de Jó é um problema exegético e tradutório.

A palavra “satã”, do hebraico, significa “adversário” ou “opponente”, e é com esse sentido que é empregada no Velho Testamento (KELLY: 2017). No texto hebraico original, “satã” aparece em minúsculas. Quando os judeus falantes de grego traduziram os livros de Jó e Zacarias, consideraram o genérico adversário (“satã”) mencionado em cada uma das histórias como a mesma figura. Associaram essa figura ao substantivo grego *diabolos*, mas o trataram como nome próprio: *O Adversário*, e não *um adversário*, *um opositor*. É o que faz Dom Castro Pinto, nos comentários acima citados. Mas o faz sem que essa identificação errática de “satã” com “Satanás” implique um questionamento da bondade de Deus. Para isso, ele precisa entender a visita intrusa de Satã ao Reino dos Céus como um episódio poético, que não deve ser interpretado literalmente, e que deve nos ensinar verdades de ordem espiritual. Se, porém, partirmos do pressuposto de que, como afirma o bispo, Satanás nada faz sem a permissão de Deus, seríamos obrigados a nos interrogar: seria Satã uma espécie de funcionário do Senhor? Se Deus o autoriza a tentar os homens, o diabo cumpre, no Velho Testamento, um papel importante para a manutenção da ordem cósmica? Sendo assim, por que deveríamos chamá-lo de Inimigo? Seria, certamente, um inimigo do homem, mas nunca de Deus, a quem, aliás, deve prestar contas.

Se apelarmos para o emprego da palavra “satã” no texto hebraico original, que designa a figura de “um opositor” ou de “um acusador”, seremos levados a afirmar que essa personagem não coincide com a do anjo caído Lúcifer ou com a serpente tentadora. Pelo contrário, ela é parte integrante e ativa do concílio celeste, muito embora cumpra uma função muito particular. É um encarregado por Deus do “trabalho sujo”. No livro de Jó Satã não é ainda um “anti-Deus”. Isso só aconteceria no judaísmo tardio, na época intertestamentária (NASCIMENTO: 2017). Não por acaso a figura do “acusador” aparece em letra minúscula na Bíblia. O Livro de Jó, aliás, é um dos importantes argumentos para a exegese radical de Henry Ansgar Kelly, segundo a qual, na narrativa bíblica, Satã é um adversário dos homens, mas nunca um adversário de Deus. Para o teólogo, o papel de Satã na Bíblia é atuar na execução da lei: investigando, intervindo, acusando, punindo. Isso fica nítido quando, no Livro de Jó, duas vezes ele afirma a Deus que esteve “rodeando e passeando a terra”, como a cumprir sua função inspecional, e nos dando a impressão de que o Senhor está plenamente ciente da função que ele executa.

É com esse episódio do Livro de Jó que Goethe dialoga ao escrever o “Prólogo no céu” para *Fausto*. Goethe tece uma analogia com a narrativa bíblica: assim como Satã persuade Deus a levar Jó à ruína para testar a sua fé, Mefisto persuade o Senhor a testar o seu servo Fausto. Só que, no prólogo de Goethe, ao contrário do que ocorre no Livro de Jó, o demônio se mostra simpático à causa humana, e se dirige a Deus como uma espécie de advogado do homem.

Os primeiros a ter fala no “Prólogo no céu” são os filhos legítimos de Deus – os arcanjos Rafael, Gabriel e Miguel, que tecem longos encômios à Criação Divina e à harmonia das esferas, numa linguagem sublime. Depois, Mefistófeles interpela a Deus e, diferenciando-se das legiões celestes, fala em tom irreverente. Pede desculpas por não conseguir empregar palavras elevadas⁷². Afirma não ter nada a dizer sobre sóis e mundos, e que tudo o que lhe importa é falar sobre a miserável condição em que o homem na terra se debate. A harmonia das esferas exaltada pelos arcanjos parece não ter chegado para o homem, que sofre miseravelmente com o presente trágico que Deus lhe concedera: a Razão. Mefistófeles, compadecido, diz a Deus que essa Razão, ao invés de elevar a consciência do homem, embrutece e bestializa, e compara a condição humana com a de uma cigarra que cantarola, voa e salta para depois miseravelmente chafurdar o nariz no atoleiro. Ele próprio, apiedado da situação do homem, mal consegue atormentá-lo.

Chamo atenção para um detalhe no discurso da personagem. Mefistófeles emprega a palavra “Gesinde” para se referir à legião celeste: *So siehst du much auch unter dem Gesinde*. Na

⁷² Verso 275: “*Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen*”.

tradução do alemão para o português de Jenny Klabin Segall⁷³, o verso assim se insere no discurso de Mefistófeles:

Já que, Senhor, de novo te aproximas,
Para indagar se estamos bem ou mal,
E habitualmente ouvir-me e ver-me estimas,
Também me vês agora, entre o pessoal.

*Da du, o Herr, dich einmal wieder hast
Und fragst, wie alles sich bei uns befinde,
Und du mich sonst gewöhnlich gerne sabst,
So siehst du mich auch unter dem Gesinde.*

A palavra “pessoal” aqui, porém, talvez soe eufemística diante do original alemão. A palavra *gerne* significa “de bom grado”. A palavra *Gesinde* carrega o sentido de “criadagem; operariado dum estabelecimento rural”. *Gesinde*, por exemplo, alude a “gente baixa, gentalha, canalha, ralé”. O que Mefisto sugere é que Deus “de bom grado” o vê “entre a criadagem”. A legião celeste é representada como um conjunto de rebaixados, entre os quais Deus “generosamente” inclui Mefisto. É um reconhecimento algo sarcástico da bondade divina.

Deus parece aqui uma figura de autoridade que tem um olhar complacente para a sua criadagem, uma cordialidade de senhor. É também nesse mesmo tom que, tão logo se despede de Deus, Mefisto a ele se refere. Mefistófeles diz que gosta de visitar Deus “de vez em quando”, que “se resguarda de romper com ele”, e “que é bonito, da parte de um grande senhor/ Falar humanamente até mesmo com o próprio diabo (*Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen*). Quando Mefisto diz que se “resguarda de romper com Deus”, o que ele nos sugere é que, com frequência, haja razões para que ele deseje essa ruptura. Também fica latente a ideia de que, se ele genuinamente desejasse romper, ele poderia. Mas ainda mais interessante é o verso final da fala, quando o demônio de Goethe diz que é notável que um “grande Senhor” trate tão humanamente até o demônio. A passagem é claramente irônica, Mefisto reconhece a cortesia afetada de Deus para com a sua criadagem. O “grande Senhor” age com tal civilidade porque é de seu interesse manter a estrutura hierárquica servil que lhe circunda. Deus aqui se parece com um déspota que, vez ou outra, tem laivos de piedade. Talvez com Georges III, de quem se poderia dizer que as inclinações colonialistas eram “compensadas” pelas virtudes domésticas e pela fidelidade à esposa. Mefisto sabe que, para Deus, interessa a verticalidade, e não o espaço neutro.

⁷³ *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte.* Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004. Fizemos o cotejo da tradução em português com a tradução em inglês feita por Bayard Taylor em 1870-71, e lançada em 1925 (com ilustrações de Henry Clark) pela *The World Publishing Company*. Para o cotejo com o original alemão, além dos dicionários etimológicos, contei com a ajuda generosa do amigo Adilson Barbosa Jr., a quem muito agradeço.

Também é interessante, para a nossa discussão, a própria fala de Deus sobre Mefistófeles, quando, outra vez com aparente cordialidade, Deus diz que nunca odiou nem a Mefisto nem a seus iguais. O Senhor afirma que, de todos os espíritos da negação, Mefistófeles é o que menos o preocupa⁷⁴. A palavra empregada por Deus para se referir a Mefistófeles é *Schalk* (espertalhão, velhaco, zombeteiro, piadista, *joker*). Deus diferencia aqui Mefisto de Lúcifer, do anjo caído e do Adversário, da serpente que tenta no Paraíso. Para o Senhor, Mefistófeles é “menor” na hierarquia infernal e não passa de um trapaceiro, aquele que produz jocosamente o logro. Um “satã” em letra minúscula, como o do texto hebraico no Livro de Jó.

Contudo, apesar de menosprezar os poderes maléficos de Mefisto, Deus lhe imputa uma função importante na vida humana:

O humano afã tende a afrouxar ligeiro,
Soçobra em breve em integral repouso;
Aduzo-lhe por isso o companheiro
Que como diabo influi e incita, laborioso.

*Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.*

A palavra utilizada para designar o diabo é *Gesselle* (companheiro, camarada). Para evitar que o homem ceda à sua inclinação natural ao ócio e displicentemente caia em “repouso irrestrito” (*unbedingte Ruh*), Deus cria o demônio, seu companheiro, que executa três ações fundamentais. No original em alemão: ele provoca (*reizt*), maquina (*wirkt*), e deve, “como demônio” ou “enquanto demônio”, criar/engendrar (*schaffen*).

Os verbos são apresentados de maneira intransitiva na estrofe, mas parece ficar latente o sentido de que é o homem quem o diabo provoca. Esse “provocar” parece ambíguo: pode tanto sugerir uma “provocação”, como se o demônio irritasse e acicatasse o homem, propelindo-o a agir e retirando-o de seu estado ocioso, quanto dialogar com a dimensão erótica e encantadora daquilo que é “provocante”, “sedutor”. No *Dicionário Etimológico da Língua Alemã*, de Friedrich Kluge (1891), *reizen* é definido como “estimular, excitar, encantar”. Remete ao alemão arcaico *reizzen/reizen* = “encantar”, “atrair”, “desencaminhar/extraviar”. O demônio como aquele que seduz e atrai o homem ao extravio sem o qual a sua vida permaneceria estagnada. No *Grand Dictionnaire Langescheidt*⁷⁵, a ação tanto sugere “seduzir”, “encantar”, “tentar” quanto “irritar”. Destaque para o seu uso com a expressão *zum Widerspruch*: “provocar”,

⁷⁴ *Von allen Geistern, die verneinen, / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.*

⁷⁵ Nouvelle Édition entièrement remaniée et augmentée par Dr. Walter Gottschalk et Gaston Bentot. Librairie Larousse. Langescheidt KG, Berlin und München. 1968.

“chamar”, “suscitar a contradição”. O verbo *wirken*, do proto-germânico *wirkijana*, de acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Alemã*, significa “trabalhar”, “executar”, “produzir”. A sua raiz *werg* (*worg*) ocorre em muitos dialetos. No grego, se conecta com ῥέζω (fazer, obrar), ὄργανον (instrumento) e ὄργιον (rito sagrado). No alemão moderno a palavra também conserva a ideia de uma ação no campo da tecelagem: “preparar costurando, bordando, tecendo”. O verbo *schaffen*, por sua vez, significa “criar, adquirir, obter, trazer”. Relaciona-se com *scaffan*, do alemão culto arcaico, que designa “criar, executar, fazer” (equivalente a *do/make* em inglês). O teutônico antigo tem vários substantivos derivados da mesma raiz, dentre os quais se encontra, curiosamente, o verbo *shape*, em inglês.

O diabo cria, o diabo traz, obtém, faz ganhar vida, engendra e, finalmente, modela. As ações do diabo no prefácio de Goethe, de acordo com as palavras do Altíssimo, se aproximam etimologicamente daquelas performadas pelo poeta. Em sua origem grega, a palavra “poesia”, associa-se a ποιησις (*poiésis* = criação, fabricação, produção), e ao verbo ποιέω (*poiéō*)⁷⁶, que pode significar “fazer”, “criar”, “produzir”, “preparar”, “executar”, “operar”, “ser eficaz”, “praticar” ou, até mesmo, “fingir”. O verbo *shape* (modelar, em inglês) que deriva da mesma raiz do teutônico antigo do verbo alemão *schaffen*, é sinônimo de “criar, fabricar, formar”. No inglês arcaico, é *scapan*, passado particípio *scieppan*, isto é, “formar, criar, elaborar algo a partir de materiais existentes, trazer à vida/existência, destinar”. A sua forma pretérita é *scop*, e, com frequência, foi utilizada para falar – não do demônio – mas de Deus.

O que Deus reconhece aqui é uma “produtividade” do demônio. Mefistófeles deve, como demônio, “criar”. Como no Livro de Jó, “satã” cumpre aqui um papel importante na manutenção da ordem cósmica: ele não é um Inimigo de Deus. Pelo contrário, ele é fundamento da manutenção da ordem divina, porque sem a sua influência desviante e salutar, o homem cairia num repouso infinito, incorrendo no pecado da acídia, flertando com outro demônio (o demônio meridiano da melancolia) e, portanto, afastando-se de Deus.

O próprio Deus cria Mefisto para fazer companhia ao homem e removê-lo de sua estagnação. Só que o papel do demônio aqui é muito mais significativo que no livro de Jó. Na mesma estrofe, após mencionar que Mefistófeles, deve, enquanto demônio, criar, Deus recomenda aos seus filhos verdadeiros que aproveitem a beleza eterna da Criação Divina circundante. Isso significa que aos filhos autênticos de Deus (*die echten Göttersöhne*) é dada apenas a apreciação estática do mundo já criado, a percepção da harmonia das esferas e do concerto celeste. Toda insatisfação virá de Mefisto – o filho inautêntico – que não é exatamente perigoso

⁷⁶ Cf. *On-line Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=schaffen> . Acesso em 2 de abril de 2023.

ou ameaçador para a ordem divina, mas que, na sua condição de *joker* e trapaceiro, é o único capaz de produzir e fabricar algo que está além do que já existe no mundo.

É também Mefisto o único capaz de entender a miséria da condição humana, porque seus olhos estão menos nublados que o dos demais membros das legiões celestes. Mas o mais relevante aqui é que cabe ao diabo formar, criar, elaborar algo a partir do já existente. Os filhos autênticos de Deus se ocupam de exaltar aquilo que já existe e faz parte da Criação Divina. Mefisto poderá se ocupar de pensar o que potencialmente poderá existir, como desagravo ao que foi mal elaborado por Deus, ou mesmo àquilo que não foi posto em existência. O mundo de Mefisto está para ser fabricado, é o mundo do que *pode ser*. Um detalhe desse mundo mefistofélico em estado de fabricação, em particular, interessa a Byron: a sua natureza verbal, discursiva.

Mefisto nega a perfeição da Criação Divina de duas formas: tanto pelo conteúdo de sua fala (ao reclamar com Deus da miséria humana), quanto pelo estilo adotado para expressar-se. Ele se opõe à dicção pomposa dos filhos de Deus: apresenta-se como alguém incapaz de tecer longos e complexos discursos. Contra a sublimidade do tom dos anjos Rafael, Gabriel e Miguel, que têm a primeira palavra no prólogo, e exaltam a harmonia das esferas e da natureza, Mefistófeles se expressa num estilo irreverente e sarcástico. Ele é irônico até na estranha familiaridade com que se dirige ao Criador. É esta ironia que interessa a Byron.

Para defender a sua representação de Lúcifer em *Caim*, Byron alude ao Mefistófeles de Goethe e, em particular, ao tom de suas falas no “Prólogo no céu”:

What would the Methodists at home say to Goethe's 'Faust'? His devil not only talks very familiarly of Heaven, but very familiarly in Heaven. What would they think of the colloquies of Mephistopheles and his pupil, or the more daring language of the prologue, which no one will ever venture to translate?⁷⁷

Mefistófeles fala do céu como alguém que tivesse com ele familiaridade (o visitasse regularmente), e, também, no espaço celeste se expressa com uma familiaridade que incomoda. É ele quem ironicamente dismantela a bondade de Deus ao apresentá-lo com um ancião que se alegra de vê-lo “entre a criadagem”. Na irreverência de Mefistófeles em seu diálogo com Deus, no “Prólogo no céu”, Byron encontra a manifestação retórica desse “espaço neutro” de convivência entre o Bem e o Mal. Esse espaço neutro só poderia ser assumido por um “espírito de negação” – como, no *Fausto*, Mefisto se apresenta - ou “nascido para a oposição”, como Byron diz de sua própria persona de poeta ao final de *Don Juan*.

Se, no Livro de Jó, esse espaço neutro gera uma ferida teológica, em Byron, é um modo de sobrevivência à miséria do mundo. A poesia é um espaço neutro em que é possível a

⁷⁷ *Medwin's Conversations of Lord Byron*, ed. Ernest J. Lovell (Princeton, NJ 1966) p. 130.

cordialidade entre Deus e O Acusador. Porque Deus sabe que não está isento da esfera da maldade ao autorizar os tumores malignos de Jó. Também porque Deus não se vê isento da persuasão retórica do próprio Satã. No capítulo 2 do prólogo de Jó, ele assume que Satã conseguiu convencê-lo a “levar Jó à ruína” e, portanto, reconhece como se fragiliza quando confrontado com o discurso pernicioso e sedutor do Adversário. Byron sabe que nem mesmo Deus está isento de cair em tentação. No território da poesia byroniana, Deus e Satã, como quaisquer imagens e tropos, têm de manter uma convivência civil um com o outro, porque estão sujeitos aos princípios da mobilidade e da reversibilidade. Miguel se vê nos olhos de Lúcifer e se sente em ambiente familiar. Voltemos à estrofe de Byron:

But here they were in neutral space: we know
From Job, that Satan hath the power to pay
A heavenly visit thrice a year or so;
And that the ‘sons of God’, like those of clay,
Must keep him company, and we might show
From the same book in how polite a way
The dialogue is held between the Powers
Of Good and Evil – but ‘twould take up hours.

O dêítico “aqui” do primeiro verso da estrofe (“But here they were in neutral space”) se refere tanto ao céu - lugar do julgamento de George III, em que anjos, santos e demônios podem deliberar cortesmente como funcionários do mais alto escalão do governo – quanto ao próprio espaço do texto poético que se constrói. “Aqui” é “nesse verso”. Esse “aqui” não pode ser confundido com o espaço poético de Robert Southey, em que a moral e a mensagem do poema importam mais do que os seus modos de expressão. A poesia não pode preocupar-se com “as ordenanças sagradas da sociedade humana” que inquietam Southey porque isso seria trair a sua vocação satânica: a postura de acusação e de oposição ao curso doméstico (e domesticável) do tempo – aquele mesmo tempo que julga George III, o déspota imperialista, como merecedor do Reino dos Céus.

A personagem de Lúcifer, em *The vision of judgment*, também não se coloca como um adversário do homem. O diabo de Byron diz que, diante de figuras como George III, ele se sente supérfluo. A sua maldade é indiferente:

[...] they are grown so bad,
That hell has nothing better left to do
Than leave them to themselves: so much more mad
And evil by their own internal curse,
Heaven cannot make them better, nor I worse.

Como Mefistófeles, no “Prólogo no céu”, desmascara a mentalidade autoritária que Deus tenta disfarçar sobre sua afetada cordialidade, Lúcifer, no poema de Byron, expõe as vítimas da tirania de George III (o monarca exaltado pelas suas virtudes domésticas):

[...] How grew upon his heart a thirst for gold,
The beggar's vice, which can but overwhelm
The meanest Hearts; and for the rest, but glance
Thine eye along America and France.

Tal como eu o leio, esse “espaço neutro” que Byron concebe em *The Vision of Judgment*, poderia ser considerado uma defesa da vocação satânica da poesia. A poesia, para Byron, tem que agir como elemento satânico (negar, obstruir, se opor, contradizer) frente às instâncias oficiais do poder. Misturar poder e poesia é, nesse universo byroniano, falta imperdoável. De onde se compreende o desfecho satírico de *The Vision of Judgment*: sorrateiramente, por muito pouco, George III escapa aos infernos. Mas, para Robert Southey, o inquisidor da Escola Satânica, que aparece representado como uma personagem ridícula mais ao final da narrativa, não há perdão. É expulso dos céus numa aliança imprevista entre Lúcifer e o Arcanjo Miguel. Anjos e demônios têm pleno acordo no seguinte ponto: seria insuportável ouvir o poeta recitar mais um verso.

OS NOMES DO DIABO

Bies (“Бес”). *Tchort* (“Чёрт”). *Diémon* (“Демон”). *Sataná* (“Сатана”). Muitos são os nomes do diabo em língua russa. Ou dos diabos, porque quase sempre são muitos. Ao contrário da unicidade da majestade Satã, eternizada por Milton para a cultura ocidental, esses diabos costumam ser miúdos, pequeninos. Podem ser diabretes brincalhões, trapaceiros, andando aos bandos. O diabo é sempre *eles*. É sempre *um conjunto de diabos*. A imagem do diabo, porém, não é una. Reconstruir a figura do demônio na história cultural da Rússia implica pensar na sua representação tanto para o folclore camponês quanto para a Igreja Ortodoxa. Essas representações misturam-se e influenciam-se mutuamente, a ponto de não ser exatamente possível discernir qual é o diabo “puramente folclórico” e qual o diabo “puramente ortodoxo”. Os espíritos elementais que, segundo a crença dos camponeses, povoavam as águas e os bosques, foram demonizados pela Igreja Ortodoxa, e, com o passar do tempo, essa demonização das entidades pagãs também passa a compor a imaginação (e o medo) dos camponeses. O diabo passa a ser lido de maneira mais cristã e maniqueísta.

Nos textos sagrados ortodoxos, o diabo é usualmente chamado de *Bies*. No Evangelho de Marcos (capítulo 5, versículo 12), os demônios que imploram a Jesus são traduzidos como *biésy* (“бесы”), plural de *bies*. Na vasta família de nomes aparentados, está a palavra sérvia *būjec* (= “fúria”, “cólera”), o esloveno *bēs* (= “um espírito mau”), o lituano *baisà* (= “medo”, “pavor”). Também se relaciona com a palavra latina *foedus* (= “horível”, “repugnante”), e com o grego *πίθηκος* (= “hominídeo”, “macaco”). Possivelmente também remonta à palavra lituana *baidyti* (= assustar, assombrar), e ao verbo russo *boiát’sia* (“бояться” = “ter medo”, “sentir medo”)⁷⁸.

No folclore⁷⁹ ele é *tchort* (“чёрт”). O nome vem de *tchertá* (“черта”), que significa “traço” ou “linha”. A origem etimológica comum entre o “diabo” e o “traço”, a “linha”, nos convida a pensar em uma ideia que será desenvolvida mais a fundo adiante, durante a leitura do poema “Os demônios”⁸⁰: a tríade indissociável formada pelo *diabo*, a *magia* (ou rituais de conjuração mágica) e a *palavra*, no imaginário popular do folclore russo. O nome *tchertá* é uma alusão à prática pré-cristã de desenhar um círculo mágico como forma de proteção contra espíritos maléficos.

⁷⁸ Cf. Бес / О. В. Белова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. — М. : Межд. отношения, 1995. — Т. 1: А (Август) — Г (Гусь). — С. 164—166.

⁷⁹ Embora não possamos tornar isso uma regra, especialmente com a gradativa fusão e mistura entre o diabo do folclore pagão com o demônio para a Igreja Ortodoxa. Veja-se, a título de exemplo, a forma Бесы (*Biesy*), escolhida por Púchkin, para dar nome a um poema que dialoga com os demônios do folclore russo.

⁸⁰ Бесы (*Biesy*), poema de Púchkin de 1830).

Como *Sataná*, *Satanael* ou *Diávol*, o diabo é um chefe supremo de uma hierarquia diabólica. Esse princípio as narrativas orais e a crença ortodoxa têm em comum. Mas com uma diferença importante. Se, nos textos sagrados ortodoxos, o diabo é, invariavelmente, um perdedor, e pouco pode contra a Lei Divina, no folclore, conforme observa Faith Wigzell⁸¹ (2000), o demônio assume um papel mais relevante. Ele não é apenas um rival impotente de Deus, mas um co-criador do mundo. Os reinos de luz e sombra podem preceder a Criação. O diabo cria seu próprio habitat: as árvores espinhosas e os “animais impuros”, como os bodes.

A palavra *Diémon* (“ΔΕΜΟΗ”), por sua vez, que dá título a um poema de Púchkin de 1823, é bastante próxima da palavra “demônio”. Mas há uma diferença importante. Podemos aludir ao *daimon* grego e ao demônio cristão como dois seres distintos. Essa diferença é graficamente marcada em português. Em russo, porém, a diferença de grafia inexistente. Tanto o *daimon* quanto o demônio cristão são designados por uma só forma linguística: “ΔΕΜΟΗ”.

Essa equivalência linguística agudizou as ambiguidades com relação ao demônio na poesia russa, levando a uma dificuldade em separar o *daimon* grego – o espírito de moral neutra descrito por Platão – do demônio perverso temido pelo cristianismo (DAVIDSON: 2000). O duplo legado da tradição clássica e bíblica na representação do demônio levaria, conforme a autora, a um fenômeno muito *sui generis* na poesia russa moderna, cuja principal manifestação seria o casamento entre a musa do poeta e o demônio. Um dos exemplos vivos da questão é o diálogo já aludido em tópico anterior entre “O profeta” de Púchkin, cuja fonte primária de inspiração é o Livro de Isaías e os profetas hebreus do Velho Testamento, com “O poeta”, poema em que a inspiração do vate nasce de um pacto sagrado com Apolo. Como fonte de inspiração do poeta, Púchkin não distingue entre o toque de um Anjo do Senhor e a comunicação com os deuses do panteão helênico. Misturam-se a herança do discurso da Antiguidade Clássica com o imaginário bíblico cristão, demônio e *daimon*.

Acrescento que, nesse contexto, a natureza da representação literária do demônio na poesia russa é que se torna essencialmente satânica: confusa, repleta de oposições, de determinação imprecisa. Ademais, o próprio casamento entre a musa e o demônio dificilmente se daria da mesma maneira em poetas distintos. Mas encontramos variações sobre o tema num mesmo poeta. Não existe o demônio de Púchkin *tout court*, num sentido absolutizante e intransitivo. O que existem são diálogos do poeta com a figura do demônio e, conforme veremos, a diferença entre a natureza desses demônios é demarcada lexicalmente por Púchkin. O “gênio do mal”, de influência pernicioso, humor blasfemo e sarcástico aparece no famoso poema de 1823 tratado como “ΔΕΜΟΗ” (*diémon*), forma análoga à palavra “demônio”. Os

⁸¹ WIGZELL, Faith. “The Russian Folk Devil”. In: *Russian Literature and its Demons*. Editado por Pamela Davidson. Studies in Slavic Literature, Culture and Society. Berghahn Books: New York, Oxford, 2000. p. 59-87.

diabretes (no plural) brincalhões e trapaceiros de um poema de 1830, em que o poeta dialoga com a demonologia do folclore russo, são chamados de “Бесы” (*Biesy*).

UM GÊNIO MAU

“Demônio” é um poema escrito por Púchkin entre outubro e novembro de 1823, e publicado pela primeira vez em 1824:

Naqueles dias, quando para mim eram novas
Todas as impressões da existência,
E os olhares das virgens, e o ruído dos bosques,
E a canção noturna do rouxinol,
Quando os sentimentos sublimes,
A liberdade, a glória, o amor
E as artes inspiradas
Com tanta força agitavam o sangue,
Horas de esperanças e de gozos
De saudade súbita do outono,
Então um gênio mau
Começou a me visitar secretamente.
Os nossos encontros foram melancólicos:
O seu sorriso, o olhar estranho,
Os seus discursos mordazes
Instilavam na alma um veneno frio.
Com inesgotável calúnia
Ele tentava a Providência;
Ele tomava a beleza por um sonho;
Ele desdenhava da inspiração;
Não acreditava em amor, liberdade;
Olhava para a vida zombeteiramente -
E nada, em toda a natureza,
Ele queria abençoar⁸².

A redação do poema data do exílio de Púchkin no sul do Império Russo, precisamente num período em que o poeta travava intensa interlocução com a obra de Byron – interlocução cujo início é marcado pela publicação da elegia “A luz do dia extinguiu-se”⁸³, em 1820. O exílio no sul do Império foi também marcado pela influência direta de seu amigo Nikolai Raiévski, cujo temperamento controverso fez com que público e crítica logo vislumbrassem no “demônio” de Púchkin uma personificação de seu companheiro. Famoso pela sua atuação durante as Guerras Napoléonicas, o temperamento de Raiévski era descrito pelos seus contemporâneos com tintas de herói byroniano. Seu pai reclama de sua frieza e indiferença, das

⁸² В те дни, когда мне были новы/Все впечатленья бытия —/И взоры дев, и шум дубровы,/И ночью пенье соловья —/Когда возвышенные чувства,/ Свобода, слава и любовь/И вдохновенные искусства/Так сильно волновали кровь, —/Часы надежд и наслаждений/Тоской внезапной осеня,/Тогда какой-то злобный гений/Стал тайно навещать меня.

Печальны были наши встречи:/ Его улыбка, чудный взгляд,/Его язвительные речи/Вливали в душу холодный яд./Неистощимой клеветой,/ Он провиденье искушал;/Он звал прекрасное мечтою;/Он вдохновенье презирал;/Не верил он любви, свободе;/На жизнь насмешливо глядел — И ничего во всей природе/Благословить он не хотел.

⁸³ “Погасло двеное светило” (*Pogáslo Dnievnoie Svetilo*).

suas ausências de demonstração de amor. Seu caráter era descrito como o de alguém dotado de “autoestima excessiva, indolência, astúcia e inveja” – e, como uma figura venenosa, dizia-se de Raiévskii que gostava de “manchar tudo o que fosse puro e elevado” (BINYON: 2002)⁸⁴.

O biógrafo de Púchkin T.J. Binyon afirma, a respeito da relação entre Raiévskii e Púchkin que o primeiro, “esperto, zombeteiro, cínico e manipulador”, performava Mefistófeles para um Fausto inocente. Em outubro ou novembro de 1823, quando começava a escapar da influência de Raiévski, Púchkin teria feito um retrato de seu amigo em “Demônio”. Não acredito que o poema possa ser reduzido a uma espécie de retrato de Raiévski, ainda que a sua figura possa ter inspirado a composição da personagem. De todo modo, interessa-me menos a gênese do “demônio” de Púchkin como algo empiricamente verificável no mundo que o circundava, do que a natureza desse demônio tal como poeticamente representado, isto é: quais as suas propriedades, em que medida ele participa da construção da autoimagem do poeta.

O poema de Púchkin narra uma espécie de movimento transformador que se passa na vida de um sujeito lírico. Num primeiro momento, essa persona vive em contínuo deslumbramento com a natureza e com os sentimentos elevados, portanto em plena harmonia com o Ideal. A crença nos valores da “liberdade”, da “glória” e do “amor” se associa também a um momento de arrebatamento lírico: instigado por esses sentimentos sublimes, o sujeito lírico diz que “as artes inspiradas” lhe agitavam fortemente o sangue. A expressão original em russo *vdokhnoviénye iskusstva* (“вдохновенные искусства”) pode também ser traduzida por “artes poéticas”. O adjetivo deriva de “inspiração” (*vdokhnoviénié*). É uma alusão às artes cuja existência demanda uma experiência de “inspiração”, “entusiasmo”, “furor” e “transporte”. Esse sujeito, portanto, tem uma propensão para as artes poéticas, que nasce do seu encantamento com a criação que o circunda: ele se enamora da natureza e dos próprios sentimentos sublimes, vinculados a um senso de moral cavalheiresco que ainda acredita na “honra” como elemento definidor do caráter. Trata-se, em suma, de uma persona apaixonada – num *páthos* contínuo com a experiência da vida, que lhe confere tanto as suas inclinações poéticas quanto uma patética ingenuidade.

A paráfrase literal do poema acima transcrita não dá conta de demonstrar algumas questões linguísticas suscitadas pela escolha vocabular em russo. A expressão “olhar das virgens” é correspondente a *vzori diev* (“взоры дев”). A palavra *diev* (“дев”) corresponde ao genitivo plural de *dieva* (“дева”), que significa “virgem”, “donzela”. Mas, curiosamente, *diev* também pode ser um nominativo em Língua Russa. Se procurarmos pelo vernáculo no Dicionário e Enciclopédia Akademik⁸⁵ encontraremos como sinônimos: *div* (“Див”), *diémon*

⁸⁴ Cf. BINYON, T.J. *Pushkin: a biography*. Vintage: 2004.

⁸⁵ *Словафи и энциклопедии на Академике*. Disponível em: <https://dic.academic.ru/>. Acesso em 6 de abril de 2023.

(“демон”), *ispolín* (“исполин”), *vielikan* (“великан”), *guigant* (“тиганти”). Entre as expressões correlatas, encontramos *ifrit* (“ифрит”). Todos esses nomes, de alguma forma, aludem a criaturas monstruosas da demonologia do Oriente Médio. São figuras que nascem na mitologia persa, são integradas ao Islã e se espalham pela Armênia, países turcos e Albânia. Não é muito difícil imaginar que Púchkin estivesse familiarizado com esse imaginário, pelo contato com os povos do sul do Império Russo durante o seu período de exílio. Mas o tema tem também sua gênese num tópico literário byroniano.

Os demônios do Oriente aparecem no *Giaour* de Byron, como expressão do orientalismo romântico que faria o poeta famoso (e que ele próprio ridicularizaria). A menção a esses demônios aparece, por exemplo, no momento da narrativa em que o narrador-pescador muçulmano lança uma praga sobre o infiel e assassino Giaour. Numa das raras aparições do tema do vampirismo em Byron, o pescador-narrador condena o Giaour a se tornar a figura monstruosa de um vampiro perverso enviado à terra para sugar o sangue de seus próprios descendentes. Na passagem, o Giaour é tratado pela palavra “demônio” (o grifo é meu):

But thou, false Infidel! shalt writhe
Beneath avenging Monkir's scythe,
And from its torment's scape alone,
To Wander round lost Eblis' throne;
And fire unquench'd, unquenchable,
Around, within, thy heart shall dwell;
Nor ear can hear nor tongue can tell
The tortures of that inward hell! [...]
Thy victims ere they expire
Shall know the *demon* for their sire [...]

Ao final da sua maldição, o pescador condena o Giaour a enlouquecer ou “delirar” (*rave*) ao lado das figuras mitológicas dos “Gouls” e “Afrits”:

[...] Then stalking to thy sullen grave,
Go – and with Gouls and Afrits rave;
Till these in horror shrink away
From spectre more accursed than they!

Na demonologia oriental, o “ghūl” é uma criatura noturna que habita cemitérios, ruínas e outros lugares solitários (qualquer afinidade com o *gloomy egoist* Childe Harold não é

mera coincidência). São canibais e alimentam-se de carne humana (de onde se entende a alusão ao vampirismo). Foram assimilados à tradição islâmica e os muçulmanos acreditavam que os “ghūl” eram a prole de Iblis, o príncipe das trevas no Islã. Quanto aos “afrites” ou “ifrites” mencionados por Byron, lembremo-nos de que *ifrit* aparece como termo relacionado na busca por *diav* e voltemos a Púchkin. Em primeiro lugar, é preciso observar que não há nada no poema de Púchkin que nos permita afirmar taxativamente que o demônio em questão seja – necessariamente – a encarnação do Diabo no sentido cristão ocidental. Isso vai além das nossas reflexões sobre possíveis diálogos do poema com o imaginário da demonologia árabe e convida a uma reflexão sobre o significado simbólico do demônio na tradição religiosa ortodoxa.

Na tradição ortodoxa, o demônio tem algumas singularidades que o diferem do Demo com o qual estamos acostumados no Ocidente (FRANKLIN: 2000, p.31). Partindo de uma investigação sobre iconologia sacra ortodoxa e hagiografias medievais, Simon Franklin (2000)⁸⁶ observa como os demônios para a tradição ortodoxa não são espíritos nobres e moralmente ambíguos – a sua imagem não é sedutora. A demonologia ortodoxa prima pela diversidade, e não pela singularidade do Diabo, como a encarnação do Adversário. Ademais, nem em Bizâncio nem na Rússia havia muita ênfase na figura majestática de um Satã esplendoroso. Trata-se de um terreno culturalmente inóspito para o Satã miltoniano e para o herói byroniano cuja altivez, soberania e individualismo se inspiram no Satã de Milton. Esses demônios são, essencialmente, “seres reais” – externos, e não “exteriorizações” - no modelo cultural ortodoxo. Como seres “reais”, não representam nem *o outro*, nem *o outro self*, nem *o duplo*, nem *a nossa sombra*. Não são espíritos livres e nobres e, conseqüentemente, nem miltonianos nem byronianos. A sua essência é repugnante e o seu propósito, ao lidar com a humanidade, é tão somente o de condenar o indivíduo à danação. Nesse contexto religioso medieval, os demônios são parte de uma estrutura de causa e efeito, e disso se segue que nas narrativas sobre a vida dos santos encontramos uma integral “poética da transfiguração” que segue um ritual padrão de possessão, exorcismo e milagre. Essa poética da transfiguração se adapta ao fim redentor dessas narrativas, cujo objetivo era ajudar a humanidade a salvar-se através de um exemplo tangível e demonstrável (a vida dos santos, que resistem às tentações dos demônios).

Fora desse contexto medieval e moralizante, esses demônios parecem ridiculamente obsoletos. Franklin menciona como, na literatura russa moderna, essa obsolescência dos demônios da tradição ortodoxa levaria os autores a “buscar emprestados outros demônios”. Para nós, isso fica evidente em Liérmontov, em que as fontes russas se mesclam às inspirações demoníacas ocidentais: Milton, Vigny e Byron. Mas o modelo do Satã miltoniano e do herói

⁸⁶ “Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition”. In: *Russian Literature and Its Demons*. p. 31-59.

byroniano não parecem se adequar perfeitamente ao demônio figurado por Púchkin nesse poema. Isso porque esse demônio não é tratado exatamente como a singular figura do Adversário, mas como *kakoi-to zlobny genií* (“какой-то злобный гений”). Em língua russa, o pronome “какой-то” tem um sentido de indefinição e não de especificidade. Estamos lidando com “um demônio qualquer”, “um tipo de demônio”, e não O Demo (com maiúscula). A expressão utilizada por Púchkin “um gênio mau” ou “um qualquer gênio mau” nos fornece mais pistas sobre a natureza dessa figura, e novamente nos devolve ao imaginário demonológico árabe.

Um dos manuais mais populares do Oriente Médio medieval sobre seres sobrenaturais do mundo islâmico era o *Ajaib al-Makbluqat wa Ghavail-al Manjudat*, ou *Maravilhas das Coisas e Aspectos Milagrosos das Coisas Existentes* (ALI: 2020). O livro foi escrito pelo cosmógrafo persa de ascendência árabe Zarakiya al-Qazwini (1203-1283) e nele consta um capítulo sobre monstros, demônios, gênios (*jinn* ou *djinn*) e diabos. Segundo a cosmologia de Al-Qazwini, no início do processo de criação Deus criou os anjos da luz, os homens do barro, e os gênios do fogo. O “gênio mau” de Púchkin pode ser um diálogo com o imaginário da demonologia oriental. Existem várias categorias de gênios, dentre os quais os “ifrites” que, nas Escrituras Islâmicas são usualmente descritos como parte integrante dos *jinn* ou *djinn*.

Os *djinn* (mal traduzidos como “gênios” entre nós) são criaturas invisíveis em sistemas religiosos árabes pré-islâmicos e, posteriormente, passam a integrar a mitologia e a teologia islâmica. O Alcorão, porém, condena como idólatra a prática de culto aos *jinn* ou de busca pela sua proteção. Nas sociedades pré-islâmicas, os *jinn* eram invocados em simpatias e talismãs, para proteção e ajuda mágica. As pessoas que os cultuavam usavam um amuleto para se proteger dos ataques de outros *jinn* enviados por feiticeiros e bruxas.

Sobre os *jinn* cabe também observar que, embora invisíveis aos olhos humanos, eram metamorfos, e poderiam assumir a forma que quisessem: cobras, escorpiões, lagartos ou mesmo humanos. Numa das narrativas das *Mil e Uma Noites*, há um gênio que, numa luta com uma princesa que ele tenta sequestrar, muda a sua forma em animais diversos, torna-se fruta, fogo, até ser reduzido às cinzas. Esse traço de Proteu e essa natureza metamórfica faz do *jinn* uma espécie de *trickster*, um exímio enganador que prega peças aos descuidados olhos humanos. Isso torna o gênio da lâmpada uma fonte de analogias muito fecundas para pensar a tarefa do poeta - ao menos daqueles poetas que, como o *trimmer-poet* de Byron, não se constroem com a natureza versátil de seu discurso e com a multiplicidade de máscaras que podem assumir. Mas há ainda outros elementos envolvidos nesse imaginário – sobretudo de ordem etimológica – que nos convidam a pensar sobre a natureza do “gênio mau” que figura no poema de Púchkin e as suas possíveis relações com a criação poética.

O termo *jinn* é um coletivo árabe que procede da raiz semítica JNN, cujo sentido primário é o de “esconder” ou adaptar”. Alguns autores interpretam a palavra como designando literalmente “seres que estão ocultos aos sentidos”⁸⁷. Os seus cognatos incluem *majnūn* (do árabe = “possuído” ou “insano”), *jannab* (= “jardim”, “éden” ou “céu”) e *janīn* (= “embrião”). Quanto ao sentido de “possuído” ou “insano”, é possível encontrar uma afinidade entre a cultura árabe pré-islâmica e as antigas sociedades pagãs do Ocidente no que se refere à associação entre poesia e vidência: os poetas e os adivinhos exerciam uma influência importante nessas sociedades árabes pré-islâmicas, pois se pensava que eles eram *majnūn*, isto é, “possuídos por um gênio” (ALI: 2020). O gênio se vincula, portanto, ao ofício poético e à atividade divinatória. Pelo menos antes de seu culto ser considerado herético e idólatra pelo Alcorão.

A maioria dos *scholars* muçulmanos defende a hipótese de que os *djinn* sejam capazes de se apoderar dos seres humanos, num episódio de possessão. Uma minoria, vinculada à escola islâmica de Mu'tazila⁸⁸, negava a possessão física, defendendo que os *djinn* poderiam apenas influenciar os humanos com os seus sussurros, assim como os muçulmanos acreditavam que os demônios eram capazes de fazer. Autores como Al-Jahiz, em seu *Livro dos Animais* (Kitāb al-Ḥayawān) associam a influência nociva dos *djinn* a um fenômeno puramente psicológico: a solidão induz os homens a jogos mentais e pensamentos impróprios, criando as condições necessárias para a ocorrência de um fenômeno conhecido como *waswās*. No Islã, o fenômeno do *waswās* se refere, literalmente, aos “sussurros (usualmente de Satã)”. O termo é utilizado para se referir às dúvidas e tentações que acometem os fiéis muçulmanos. A palavra aparece no Corão na narrativa da história de Adão e Eva, quando Shaitan, para persuadir o casal a pecar, sugere que Deus só lhes teria vedado comer do fruto proibido para que eles não se tornassem anjos ou imortais. Diz-se que o demônio fez uma “sugestão do mal/influência nociva/má” (*fa-waswasa*) para eles.

Reconstruamos a narrativa do poema de Púchkin nesses termos: era uma vez um sujeito poético muito inocente, para quem “todas as impressões da existência” e mesmo os olhares das mulheres eram uma novidade, movido pelos sentimentos elevados de “liberdade, glória e amor”, e fatalmente predisposto às artes poéticas. Um dia ele abre – literalmente – as portas de casa, a uma visita perigosa, ou, num plano mais metafórico, as portas da sua consciência para a nociva *sugestão do mal* de um demônio pouco confiável. Esse demônio faz troça de tudo aquilo em que o sujeito acredita, seu discurso é mordaz e desdenha a Providência, sendo incapaz de reconhecer, em toda a criação divina, algo na natureza que fosse capaz de

⁸⁷ Edward William Lane. *An Arabic-English Lexicon*, p.462

⁸⁸ Cf. *Islam, Migration and Jinn: Spiritual Medicine in Muslim Health Management*. (2021). Deutschland: Springer International Publishing.

apreciar. A criação de Deus não lhe apetece e ele chega a desprezar a própria beleza, vista como uma idealidade vazia, uma fantasia pueril. A sua língua venenosa não abençoa, só maldiz.

Há um comentário do próprio Púchkin escrito em terceira pessoa sobre o poema, datado de 1825. O poeta enfatiza o fato de que a crítica se enganaria tanto ao tentar encontrar um rosto para o demônio personificado quanto falhara ao não identificar o suposto *objetivo moral* de “Demônio”:

Eu acho que os críticos se enganam. Muitos são da mesma opinião, outros até apontaram para o rosto que Púchkin queria retratar no seu estranho poema. Penso que eles estão errados, eu, pelo menos, vejo em “Demônio” um objetivo diferente, *mais moral*⁸⁹.

No melhor tempo da vida o coração, ainda não resfriado pela experiência, consegue acessar o belo. Ele é crédulo e delicado. Pouco a pouco as contrariedades da existência fazem nascer as dúvidas, um sentimento doloroso, mas de curta duração. Ele desaparece, tendo aniquilado, para sempre, as melhores esperanças e superstições poéticas da alma.

Não sem razão o grande Goethe chamava o eterno inimigo do homem de *espírito da negação*. Pois Púchkin não queria em seu próprio demônio personificar esse espírito *da negação ou da dúvida*? Num agradável quadro traçou os sinais distintivos e a triste influência dele sobre a moralidade do nosso século⁹⁰.

É mesmo possível que Púchkin buscasse personificar o “espírito da negação” e da “dúvida” em “Demônio”, dialogando com o Mefistófeles de Goethe, mas duvido que considerasse a influência dessa figura sobre a moralidade de seu século como *nociva*. Talvez ele estivesse convencido da “produtividade do demônio” a que Goethe alude no “Prólogo no céu” de *Fausto*. É só pelo gesto de recusa ao mundo já criado que Mefistófeles, ao contrário dos filhos autênticos da divindade, pode aventurar-se a criar, a fabricar o que ainda não existe. De todo modo, a nota de Púchkin é tomada como peça de evidência por Pamela Davidson (2000), e utilizada como prova de que o poeta não poderia ter dado origem, com “Demônio”, a uma *tradição satânica* na poesia russa, uma vez que Púchkin seria, de acordo com a autora, incapaz de

⁸⁹ Grifo meu.

⁹⁰ Пушкин А. С. <О стихотворении "Демон" > // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 11. Критика и публицистика, 1819—1834. — 1949. — С. 30. [Думаю, что критик ошибся]. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в „Демоне“ цель иную, более нравственную.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало по малу вечные противуречия сущестственности раждают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души.

Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения? и в приятной картине начертал [отличительные признаки и] печальное влияние [оного] на нравствен<ность> нашего века.

dissociar a criação estética dos ideais moralmente nobres e elevados. Davidson toma por um erro a usual interpretação de “Demônio” como um poema inaugurador da tradição demoníaca e satânica na literatura russa. A visão da arte como essencialmente demoníaca seria, de acordo com a crítica, contrária às ideias estéticas de Púchkin que, em vários de seus poemas, defenderia o caráter sacro e puro da criação poética.

A autora defende que, para Púchkin, há um vínculo indissolúvel entre os ideais puros e a inspiração artística: quando os primeiros são corrompidos, a segunda é, inevitavelmente, contaminada. A sua leitura de “Demônio” é a de que o sujeito poético em questão não se solidariza integralmente com o demônio descrito e com a sua vitória: o efeito final do triunfo do demônio seria a destruição da fonte de inspiração poética com o seu “discurso envenenado”. Púchkin não seria capaz de se solidarizar com tal desintegração moral, que não resultaria tanto numa “arte demoníaca” quanto numa dissolução da arte, que não sobreviveria quando a fé no ideal que a nutre é corrompida.

Para a autora, a comum associação entre Púchkin e uma arte inerentemente demoníaca nasceria da superposição de um outro demônio – de natureza radicalmente distinta – sobre a personagem do demônio de 1823. Esse *outro demônio* que habita o imaginário puchkiniano não se trataria de uma figura má nem satânica como o “demônio da corrupção” que é retratado no poema de 1823, mas de um ser mais próximo do *daimon grego*, de moral neutra, e vinculado àquilo que Platão define como a loucura e a possessão que se apoderam do corpo do poeta, quando ele é tomado pela inspiração das musas. Esse outro tipo de demônio – parecido com o *daimon* -, segundo Davidson (2000) já apareceria em 1824, no poema intitulado “Conversa entre um livreiro e um poeta”⁹¹. Na segunda estrofe desse poema, quando a personagem do poeta se recorda do momento em que, “rico de esperanças”, escrevia apenas “por inspiração, e não por dinheiro”, ele alude a um *kakoi-to diémon* (“какой-то демон”, outra vez, “um demônio”, ou “um demônio qualquer”) que aparecia nos seus momentos de transporte e inspiração:

Tudo agitava a (minha) mente delicada:
Um prado florido, o brilho da lua,
O ruído da tempestade num santuário decrépito,
Uma lenda contada por um velho.
Um demônio qualquer possuía
Os meus divertimentos, as horas de ócio;
Ele voava por todo lado atrás de mim,
Sussurrava sons maravilhosos para mim,
E de uma doença ardente e grave
Enchia a minha cabeça [...] ⁹²

⁹¹ “Разговор книгопродавца с поэтом”. (*Razgovor knigoprodávtsa s poetom*).

⁹² Все волновало нежный ум:/Цветущий луг, луны блистанье,/В часовне ветхой бури шум,/Старушки чудное преданье./Какой-то демон обладал/Мои игры, досугом;/За мной повсюду он летал,/Мне звуки дивные шептал,/И тяжким, пламенным недугом/Была полна моя глава;

O principal problema, me parece, é que Davidson se furta a cogitar sobre o quanto essa superposição e mistura entre esses dois demônios pode ser motivada pelo próprio Púchkin. No fragmento citado, o demônio, que, supostamente, não teria afinidades com o *outro demônio*, o *gênio mau*, o *demônio venenoso da corrupção* (do poema de 1823), sussurra/murmura - o verbo é *chiéptat'* (“шептать”) - sons maravilhosos para o poeta. Estaria esse demônio tão distante do outro? Recordemo-nos de como a nossa leitura de “Demônio” nos conduziu à teologia islâmica e ao fenômeno do *waswās* – isto é, os “sussurros de Satã” ao pé do ouvido, que conduzem o sujeito à dúvida e à tentação.

Num ponto, porém, a crítica me parece ter razão: “Demônio” não é um poema que implique na afirmação da natureza essencialmente satânica ou maldita da criação poética. Isso ao menos no que se refere ao lugar do poeta nesse processo criativo. Nesse poema de Púchkin, a aparição do Demônio é um fenômeno exterior ao poeta. Ele é tanto *um outro*, que vem de fora, se põe secretamente a visitá-lo, como um estrangeiro. Lembremo-nos de que nas narrativas religiosas ortodoxas a figura insidiosa do demônio frequentemente era representada como um forasteiro, vindo de um outro país. Essa aparição exterior, é verdade, é bem-sucedida em instilar a sombra da dúvida e da melancolia no sujeito lírico, que não sai ileso de seu encontro e também se sente atraído pelo olhar ambigualmente “estranho” e “milagroso” – o adjetivo russo *tchudiésnyi* (“чудесный”) carrega essa ambiguidade semântica - do Demônio. Contudo, os versos finais do poema não descrevem o sujeito poético, mas tão somente o Demônio.

É o demônio (ele) que tenta a Providência. É o demônio (ele) que olha para tudo zombeteiramente. E é, por fim, *ele* que se recusa a abençoar as criações de Deus. Esse ele/outro não se confunde com o poeta, e não temos nenhum indício textual de que essa educação pela noite⁹³ seja acatada por inteiro pelo sujeito lírico. O final do poema não nos permite dizer até que ponto esse sujeito é contaminado pelo “veneno frio” da descrença. Isso acontece porque, nesse poema, a consciência do poeta e a maquinação do demônio ocupam lugares distintos e estão bem separadas. Miram-se, mas mantém uma distância cautelosa. O mesmo não podemos dizer de “Demônios” (no plural), poema de 1830.

⁹³ Para usar a expressão de Antônio Cândido sobre a pedagogia do mal que Satã transmite a Macário.

POESIA E BRUXARIA

Pela sua construção narrativa, o poema “Demônios” poderia ser associado ao gênero folclórico russo chamado *bylitchka* (“быличка”). Podemos dividir em dois tipos os contos demonológicos desse folclore: *bylitchka* e *byvál'schina*⁹⁴ (“бывальщина”). Uma diferença importante reside no foco narrativo: enquanto a *byvál'schina* é narrada em terceira pessoa, a *bylitchka* é narrada como uma memória, um relato pessoal. Os dois tipos de narrativa, porém, têm muitos elementos em comum, a começar pelo diálogo com as antigas representações de figuras pagãs. O principal objetivo desses contos folclóricos era persuadir os ouvintes da veracidade do relatado, afetá-los emocionalmente e incutir o medo das figuras demoníacas.

Assemelhando-se à *bylitchka*, o poema de Púchkin apresenta, já na primeira estrofe, um narrador que marca uma primeira pessoa do discurso. Ele descreve o cenário tenebroso e noturno de uma viagem, atravessando campos durante uma nevasca, enquanto pressente a iminência de um acontecimento terrível:

As nuvens disparam, as nuvens serpenteiam;
Uma invisível lua
Ilumina a neve volátil;
Turvo o céu, turva a noite.
Eu vou, eu vou pelo campo alvo;
Din-din-din soa a sineta...
Há algo de terrível contra a minha vontade
Entre as planícies desconhecidas!⁹⁵

A partir de um diálogo que é reproduzido na segunda estrofe, é possível identificar dois personagens: o “patrão”, que coincide com o narrador, e o “cocheiro”, que conduz a carruagem. O patrão-narrador pede ao cocheiro que avance, e seu interlocutor confessa que a carruagem se extraviou e a nevasca não permite ver um palmo diante do nariz. Para o cocheiro, eles estão irremediavelmente perdidos na neve porque um demônio os conduz pela estrada. Sob a influência do demônio, nem mesmo os cavalos obedecem. Cocheiro e patrão estão perdidos e sem destino:

“Eia, avante, cocheiro!”- “Não posso mais:

⁹⁴ Cf. o que diz o crítico literário P.A. Nikolaev em <https://litpr.ru/bylichka/>. Acesso em 4 de abril de 2023.

⁹⁵ Мчатся тучи, выются тучи;/Невидимкою луна/Освещает снег летучий;/ Мутно небо, ночь мутна./Еду, еду в чистом поле;/Колокольчик дин-дин-дин.../Страшно, страшно поневоле/Средь неведомых равнин!

É difícil para os cavalos, patrão;
A tempestade de neve me cega;
Todos os caminhos estão cobertos de neve;
Juro pela minha vida, as nossas pegadas sumiram;
Nós estamos perdidos. O que faremos!
É um demônio que nos conduz pelo campo, é óbvio,
Olha ele lá rodopiando pelos cantos!

Olha ele lá: brinca,
Sopra, cospe em mim;
Lá - agora empurra para o barranco
O cavalo indomável;
Ali a uma extraordinária versta
Estava plantado na minha frente;
Brilhou ali com uma faísca minúscula
E desapareceu na treva escura”⁹⁶.

Depois da fala do cocheiro, o narrador retoma o seu relato e descreve como ele mesmo percebe a aparição sobrenatural do que agora se revelou não apenas um, mas um enxame de demônios:

As nuvens disparam, as nuvens serpenteiam;
Uma invisível lua
Ilumina a neve volátil;
Turvo o céu, turva a noite.
Não temos mais forças para continuar rodando;
A sineta de repente silenciou;
Os cavalos pararam... “O que é aquilo no campo?” -
“Quem sabe? Um tronco ou um lobo?”

A nevasca se enfurece, a nevasca pranteia;
Os cavalos sensíveis roncam;
E eis que ele já salta longe;
Apenas os olhos ardem na névoa;
Os cavalos correm novamente;
A sineta din-din-din...
Vejo: espíritos se reúnem
Entre as planícies brancas.

Infinitos, disformes,
Num jogo sob a lua turva
Rodopiavam vários demônios,
Como as folhas em novembro...
Quantos são! Para onde correm?
Por que seu canto é tão plangente?
Será o funeral de um duende?
Será o casamento de uma bruxa?

⁹⁶ "Эй, пошел, ямщик!.." - "Нет мочи:/Конням, барин, тяжело;/Вьюга мне слышит очи;/Все дороги занесло;/Хоть убей, следа не видно;/Сбились мы./Что делать нам!/В поле бес нас водит, видно,/Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,/Дует, плюет на меня;/Вон - теперь в овраг толкает/Одичалого коня;/Там верстою небывалой/Он торчал передо мной;/Там сверкнул он искрой малой/И пропал во тьме пустой".

As nuvens dispararam, as nuvens serpenteiam;
Uma invisível lua
Ilumina a neve volátil;
Turvo o céu, turva a noite.
Aos enxames correm os demônios, em disparada,
Numa altura sem limites,
Os seus gemidos e uivos
Estão rasgando o meu coração...⁹⁷

A história visível e imediata do relato é bastante simples: patrão e cocheiro viajam numa carruagem até serem surpreendidos, durante uma tempestade de neve, por um bando de demônios. A outra narrativa nasce quando constatamos que, embora tanto o cocheiro quanto o patrão vejam os demônios na estrada, não são *os mesmos* os demônios que eles veem. Tampouco são os mesmos os medos que eles sentem.

A palavra *ponievólie* (“поневоле”), que traduzi com a expressão “contra a minha vontade”, é um advérbio que designa algo que acontece por necessidade, e que independe da vontade (*vólia*, “воля”) do sujeito. Para o cocheiro, essa coisa terrível e incontrollável é, precisamente, a aparição de demônios numa tempestade de neve. A voz do cocheiro, no poema de Púchkin, é bastante solidária à cosmovisão dos camponeses russos e seu imaginário folclórico. Esse imaginário folclórico era povoado por espíritos e demônios. Nesse mundo, os fenômenos são explicados por motivos sobrenaturais e pela atuação mágica de agentes externos ao indivíduo, diante dos quais a vontade humana se apequena e pouco pode. Esses agentes são agentes externos tanto ao indivíduo quanto à comunidade em que ele vive: alguém com superpoderes, uma bruxa, uma feiticeira, um humano com poderes ocultos. Tratava-se de alguém que tinha a habilidade de invocar a chamada “força impura” (*nietchístaiia sila*, “нечистая сила”), explorando poderes sobrenaturais. A partir do século XVIII, porém, e, principalmente no século XIX, a demonização dessa força sobrenatural pela Igreja Ortodoxa passou a afetar o modo como os camponeses a entendiam.

⁹⁷ Мчатся тучи, вьются тучи;/Невидимкою луна/Освещает снег летучий;/Мутно небо, ночь мутна./Сил нам нет кружиться доле;/Колокольчик вдруг умолк;/Кони стали... "Что там в поле?" -/"Кто их знает? пень иль волк?"

Вьюга злится, вьюга плачет;/Кони чуткие храпят;/Вот уж он далече скачет;/Лишь глаза во мгле горят;/Кони снова понеслися;/Колокольчик дин-дин-дин.../Вижу: духи собралися/Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,/В мутной месяца игре/Закружились бесы разны,/Будто листья в ноябре.../Сколько их! куда их гонят?/Что так жалобно поют?/Домового ли хоронят,/Ведьму ль замуж выдадут?

Мчатся тучи, вьются тучи;/Невидимкою луна/Освещает снег летучий;/Мутно небо, ночь мутна./Мчатся бесы рой за роем/В беспредельной вышине./Визгом жалобным и воем/Надрывая сердце мне...

Segundo o imaginário folclórico dos camponeses, toda a natureza era povoada por espíritos que se diferenciavam segundo o seu local de morada: espírito da casa (*domovoi*, “домовой”), espírito da floresta (*liéchi*, “леший”), espírito da água (*russálka*, “русалка”, como no poema homônimo de Liérmontov, de 1832). Os camponeses temiam esses espíritos e demonstravam respeito. Alguns lugares, em particular, eram especialmente temidos: encruzilhadas, limiares, casas de banho. Alguns momentos também se mostravam mais ameaçadores que outros: o horário da meia-noite era propício aos encontros sobrenaturais, bem como as noites de lua cheia e as noites escuras sem lua. Púchkin dialoga com esses medos: a noite, no cenário do poema, é escura, turva, a lua é invisível e mal se enxerga. Os viajantes perderam o caminho e isso poderia ter várias explicações de fundo sobrenatural. O espírito da floresta, por exemplo, era conhecido por fazer os camponeses extraviarem-se por diversão. Além disso, os camponeses acreditavam que os demônios faziam travessuras na neve. O cocheiro está profundamente convencido dessa ideia. Para ele, um diabo brinca e se diverte às custas dos viajantes naquela noite, e empurra os cavalos para o despenhadeiro.

É interessante, aqui, estabelecer uma diferença entre espíritos e demônios para o folclore russo. Assim como os espíritos, o demônio não era um, mas vários. Mas algo fazia com que eles fossem ainda mais temidos que os espíritos: a sua ubiquidade. Um espírito da água não abandonava a sua morada, mas os demônios poderiam visitar outros lugares. Esta ubiquidade do demônio é um dado importante do poema, e se revela na enorme dificuldade do cocheiro de capturar o demônio que, como um inseto ágil, voa e escapa, aparece e desaparece, aproxima e se afasta, sempre mais rápido que os gestos humanos.

O cocheiro está plenamente integrado à cosmovisão do folclore camponês. O caso do patrão é um pouco diferente. Ele assume que vê “espíritos se reunindo” entre as planícies brancas, e observa os “vários demônios” que rodopiam sob a lua turva numa espécie de jogo. Mas ele faz algumas perguntas que, para o cocheiro, pareceriam estranhas. Interroga-se para onde correm os demônios. Interessa-se pelo seu destino: quer saber para onde se dirigem, se para o “funeral de um duende” ou o “casamento de uma bruxa”. Surpreende-se com uma estranha melancolia no cantar dos demônios. “Por que seu canto é tão plangente?”, interroga-se. Por fim – e aqui reside a mais aguda diferença no seu modo de perceber a aparição sobrenatural da “força impura” – reconhece-se interiormente afetado pelo canto dos demônios. Os seus gemidos “rasgam-lhe o coração”. A aparição dos demônios como um fenômeno puramente externo já não se sustenta para essa personagem. É a aparição externa dos demônios, com seu canto plangente e sua atuação nefasta, que “rasga” o coração do narrador ou são a melancolia e a angústia prévias desse narrador que dilaceram tanto a sua consciência a ponto de que ela projete os demônios no espaço? Esses demônios são como imagens fabricadas pelo seu

psiquismo atormentado? Nesse segundo caso, os demônios seriam projeções dos próprios fantasmas interiores?

A crítica Faith Wigzell (2000)⁹⁸, em artigo, observa que o demonismo literário na Rússia deve ser visto como a junção impensada de dois fenômenos culturais. De um lado, o como o produto de um fenômeno europeu, romântico e moderno (poderíamos colocar aqui Byron, Shelley e as releituras românticas do Satã de Milton). Do outro, o demônio folclórico que sobrevivia no imaginário de camponeses russos que ainda viviam num mundo pré-moderno. Com efeito, postulo a hipótese de que, no poema, Púchkin logra efetuar uma fusão interessante entre esses dois universos. O poema é construído de tal maneira que os demônios folclóricos se deslocam de sua aparição externa – disforme e real – para a interioridade da consciência da voz poética, passando a compor a sua melancolia e tormento.

O cerne da questão, porém, não me parece ser dar uma resposta taxativa sobre se os demônios da nevasca são um fenômeno puramente exterior ou interior. A sua aparição se inscreve entre esses dois espaços. O que me parece central para a nossa discussão – e arduamente difícil – é identificar o quanto da plangência e da melancolia que o narrador inadvertidamente partilha com os demônios possa ter de metapoético. Sob esta leitura, a figura do patrão é uma máscara assumida pelo poeta, um dos desdobramentos de sua autoimagem. As impressões que o patrão experimenta diante do encontro com os demônios podem ser associadas às experimentadas pela consciência dilacerada do poeta no ato de criação.

O que estou defendendo é que “Demônios” seja um poema duplamente demoníaco. Em primeiro lugar, ele é demoníaco num sentido mais óbvio, temático, referencial: narra o encontro sobrenatural de duas personagens viajantes (o patrão e o cocheiro) com demônios do folclore russo, como numa *bylitchka*, espécie de “história de terror” das narrativas folclóricas. Em segundo lugar, porque esses demônios *ditam o ritmo de construção do poema*. Esse segundo motivo é mais insidiosamente difícil de ser demonstrado que o primeiro. Porque isso exige uma leitura retrospectiva: é preciso voltar à primeira estrofe para perceber que, assim que o poema se inicia, o discurso demoníaco já está plenamente instaurado.

Um indício de que a dicção demoníaca já está plenamente fundida à consciência e à percepção do narrador desde a primeira estrofe: ao longo do poema ficamos sabendo, da descrição dos demônios, que o seu movimento é alucinado e giratório. As suas figuras rodopiam, giram, volteiam - o verbo em russo é *krujit'* (“кружить”), do campo semântico de círculo = *krug* (“круг”). Também o texto dá voltas: como num refrão, os quatro versos iniciais são repetidos três vezes ao longo do poema. Esses versos aparecem tanto na primeira quanto

⁹⁸ “The Russian Folk Devil and Its Literary Reflections”. In: *Russian Literature and Its Demons*. Berghahn Books: New York, Oxford (2000). Editado por Pamela Davidson. p.59-87.

na última estrofe, conferindo ao poema e ao cenário da viagem uma estrutura circular, que obedece à cadência da dança giratória dos demônios. Também vale a pena observar que, nesses versos, o movimento das nuvens é descrito como um galope acelerado. Elas correm em disparada (*mtchát'sia*, “мчатся”) e serpenteiam (*v'íútsia*, “вьются”). A neve é descrita como volátil (*lietútchi*, “летучий”). Na primeira estrofe o leitor pode ainda não ter consciência desse fato, mas todos esses atributos conferidos à natureza fazem parte da leveza e agilidade que caracteriza o movimento dos demônios. É como se, muito antes de serem efetivamente referenciados no texto, eles já presidissem a harmonia (ou a desarmonia) da natureza, imprimindo aos elementos naturais o seu ritmo alucinado. Não por acaso, no quinto verso da última estrofe (“Aos enxames correm os demônios, em disparada”), o mesmíssimo verbo utilizado várias vezes para descrever o movimento das nuvens – isto é, *mtchát'sia* (correr, voar, andar com leveza, galopar) - é empregado para aludir ao movimento dos demônios:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине [...]

Mtchát'sia biésy roi za roem
V besprediél'noi vychinié [...]

Por outro lado, também por um movimento rápido, um deslize sorrateiro e diabólico, podemos confundir o verbo *mtchát'sia* (“мчатся”) com um outro verbo muito parecido: *mútchatsia* (“мучатся”), do qual ele se separa apenas pela queda furtiva da vogal tônica “y”. Os dois verbos se parecem muito graficamente, mas os seus sentidos não se parecem. *Mútchatsia* significa “penar, padecer”, associa-se a experimentar sofrimento. A aflição e o tormento do narrador, portanto, já estão, de certa forma, vagamente sugeridos desde o princípio do poema, pela similaridade gráfica entre os dois verbos, de maneira tão turva quanto o céu, a noite, e a indefinição essencial que caracteriza os demônios trapaceiros e fugitivos do poema.

Mas há ainda um outro elemento interessante: as propriedades mágicas dos demônios, isto é, a sua ubiquidade e a leveza com que aparecem e desaparecem, se aproximam e se afastam, para o espanto do cocheiro, são emuladas na estrutura do poema. Desde a primeira estrofe, som e sentido reproduzem a volatilidade trapaceira da dança dos demônios: a palavra *tútchi* (“тучи” = “nuvem carregada”, “nuvem de chuva”) reaparece graficamente no interior do adjetivo *lietútchi* (“летучий”), que significa, literalmente, “volátil”. Também as nuvens, enquanto signo, estão se movendo no poema, trocando de lugar, em permanente fuga, como os demônios em disparada.

Quanto à ubiquidade dos demônios, basta perceber que a palavra “demônio” (*bies*) reaparece sonoramente em dois adjetivos utilizados pelo narrador para caracterizar essas figuras: eles são infinitos, isto é, *bieskoniétchny* (“бесконечны”). *Bies* também é evocada, do ponto de

vista sonoro, no outro adjetivo utilizado para caracterizar os demônios: eles são “disformes”, isto é, *biezobráznye* (“безобразные”). A palavra *bies* vai se distendendo e se apossando da dimensão material do poema, como se o texto fosse uma extensão dos domínios do diabo. Os dois adjetivos que caracterizam o demônio são formados pelo prefixo “без” (*biez*), que indica ausência, falta ou negação. Isto é, a identidade do diabo se define pela sua ausência, pelo seu caráter negativo e escorregadio. Qual o lugar do poeta nesse concerto?

Talvez o de alguém que partilha com o cocheiro e os camponeses russos ao menos uma superstição comum: a crença na natureza mágica das palavras e no seu efeito. Um dado interessante sobre as criaturas mitológicas do folclore russo: os espíritos espalhados pela terra tinham muitos nomes. O *domovoi*, espírito do lar, tinha uns 45 nomes diferentes. Um dos motivos para isso, curiosamente, era a crença no poder mágico das palavras. Conforme observa Faith Wigzell, os camponeses temiam que, ao dizer o nome do espírito, o espírito imediatamente aparecesse, como se as palavras proferidas, contivessem, em si mesmas, um poder. Criavam-se tabus para evitar proferir o nome original. A questão está diretamente ligada ao imaginário popular sobre os rituais de magia: feitiços, conjurações, encantamentos (em inglês temos a palavra *charm*). A magia, para o folclore russo, poderia ser praticada com ações, objetos (amuletos) ou tão somente com palavras.

A palavra que nomeia uma conjuração mágica em russo é *zágovor* (“заговор”). A sua formação indica, literalmente, “através do discurso”, isto é, “aquilo que é criado/performado através do discurso”. A repetição exata das palavras era necessária para que o feitiço funcionasse e a estrutura de *zágovor* obedecia a padrões fixos, sobretudo quanto às fórmulas de início e fim. Além disso, a conjuração poderia perder a eficácia em duas situações: 1 – se o feitiço não fosse sussurrado; 2 – se fosse proferido para uma pessoa não iniciada. Há uma preocupação rígida com *o que* se diz, com *o como* se diz, e a certeza de que o conhecimento mágico não é um saber comum. É matéria de iniciados. Não são todos os que podem invocar a “força impura” (*nietchístaia sila*).

Podemos, nesse sentido, fazer a leitura de como o poema de Púchkin sugere a afinidade entre esses dois campos: o campo da poesia e o campo da magia, e aproxima a figura do poeta da figura do feiticeiro para o imaginário folclórico. O poeta não seria aqui equivalente a um demônio, mas a uma espécie de “conjurador de demônios”, como um feiticeiro no imaginário popular. Importante aqui diferenciar a figura do curandeiro (*znákhár*, “знахарь”) da do feiticeiro (*koldyn*, “колдун”) ou da feiticeira/bruxa (*koldún’a/viéd’ma*, “колдунья/ведьма”). Enquanto os feitiços dos curandeiros se voltavam para cura e proteção, e eram evocados como orações, o dos feiticeiros e das bruxas poderiam ser rituais que almejassem o mal e o prejuízo para alguém. Para esse fim, os feiticeiros e bruxas poderiam

invocar diretamente o demônio. Havia uma crença popular de que os feiticeiros deveriam sempre ser convidados para os casamentos, a fim de não se zangarem com os noivos, e de evitar que eles lançassem um feitiço que pudesse prejudicar a vida dos casados.

Na contramão da tese postulada pela crítica Pamela Davidson mencionada no tópico anterior, isto é, a ideia de que Púchkin seria incapaz de propor uma estética demoníaca da criação porque, para ele, a arte estava sempre associada a uma ideia de pureza e sacralidade, “Demônios” é um poema em que, inegavelmente, a poesia tem uma natureza demoníaca. A criação poética e a natureza mágica das palavras que constroem o jogo sonoro e semântico do poema é aqui uma manifestação do pacto do poeta com forças ocultas e sobrenaturais.

O tema, que nos demônios de Púchkin apenas se insinua, aparece de maneira muito explícita num poema escrito, por volta de 1834, por uma poeta sua contemporânea chamada Praskóv'ia Bakúnina (1810-1880). Trata-se de um poema intitulado “Meu diabrete”⁹⁹. A data é imprecisa porque a poeta nunca chegou a publicar um livro em vida. O poema aparece em seu caderno de rascunho sem data, localizado entre textos de 1833 e 1835¹⁰⁰.

A palavra escolhida para designar o demônio: “diabrete”, insinua que estamos no campo do folclore russo e dos demônios minúsculos. O diabrete no poema é subordinado a uma figura maior: a personagem da feiticeira (*koldún'ia*). A princípio, o sujeito lírico é descrito como vítima de uma maldição. Na comemoração de seu aniversário, esqueceram-se de convidar uma feiticeira, descumprindo o rito de sempre convidar essas figuras para ocasiões especiais, a fim de ganhar-lhes a simpatia e evitar que se enfureçam. Irritada com o descaso, a feiticeira envia um “diabrete” (*tchertiónok*) para atormentar a vida do sujeito lírico:

Para o meu almoço de aniversário
Esqueceram de convidar uma feiticeira.
Ela se enfureceu e como vingança
Decidiu enviar um diabrete.
Submisso à ordem dela,
Aos pedidos, impassível às reprimendas,
Desde então, com a lira, todo dia
Ele me segue, como uma sombra¹⁰¹.

⁹⁹ *Moi tchertiónok*, “Мой Чертёнок”.

¹⁰⁰ A crítica Diana Greene transcreve o poema de Bakúnina no apêndice de seu livro *Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century* (p.179-180). A crítica teve acesso aos poemas de Bakúnina fazendo um trabalho precioso de investigação em arquivos e fontes primárias. O poema está disponível no acervo dos Bakunin na Casa Púchkin: Пушкинский дом. f.15. (Бакунины, ор. 10. п.5).

¹⁰¹ Колдунью при моем рождении/Забыли на обед позвать./Она сердилась и в отмщенье/Чертенка вздумала прислать./Её велению послушный/К упрёкам, просьбам равнодушный/С тех пор он с лирой всякий день/За мною следует как тень.

Mas alguma coisa funciona mal na vingança da bruxa, e aquilo que era para causar sofrimento torna-se motivo de inspiração, transporte, enlevo. O diabrete minúsculo é o elemento mediador que viabiliza ao sujeito lírico uma experiência de transe e furor poético, e, paradoxalmente, faz com que, pela influência perniciosa de sua lira endemoniada, o eu poético alce voo até os páramos celestes:

Os sons da sua endemoniada lira
Agitavam a minha mente, a minha alma
Enchia-se de um qualquer frenesi,
Ao redor de mim milagroso e estranho tudo se torna.
Os poetas este delírio inspirado
Acostumaram-se a convocar nos seus versos.
Com uma lira mágica nos braços,
Eu frequentemente até os céus alço voo,
Novamente até a Terra desço,
E das obras do passado eu colho
O manto abandonado pelos séculos¹⁰².

É a “produtividade” do irritante diabinho folclórico – um *Schalk*, como Deus diz de Mefisto: trapaceiro, brincalhão - que opera um milagre de movimento no mundo em derredor. Com o tempo, é o próprio sujeito lírico que chama pelo “gênio do diabrete”, e se lamenta quando o diabrete parte, devolvendo à experiência a sua ordenação racional e comezinha. O mundo sem os sussurros do diabrete não suscita a criação poética:

Na alma entusiasmada se fundindo,
Pelas cordas voa o doce som,
Em palavras terrenas que se vestem
De versos, ao mundo fala!
Então, pela admiração abraçada,
Chamo pelo gênio do diabrete!
Mas, ao cessar dos feitiços a força,
À razão novamente retorno,
Ainda me aflige a saudade do doente,
Quando passa o delírio e a febre¹⁰³.

O final de uma criação poética é aqui representado como “o cessar do feitiço”. Escrever um poema é um ritual de conjuração mágica. Uma importante diferença desse poema

¹⁰² Его чертовской лиры звуки/Волнуют ум, душа моя/Полна каким-то иступленьем,/Все чудно, странно вкруг меня./Поэты бред сей вдохновеньем/Привыкли звать в своих стихах./С волшебной лирою в руках/Я часто к небесам взлетаю,/На землю опускаюсь вновь,/И с дел минувших я срываю/Веками брошенный покров.

¹⁰³ В душе восторженной сливаясь/По струнам сладкий звук летит,/В слова земные облекаясь,/Стихами миру говорит!/Тогда объята восхищеньем/Чертёнка называю геньем!/Но сила прекратится чар,/К рассудку возвращаюсь снова,/Госка еще томит больного,/Когда пройдёт и бред, и жар.

para o de Púchkin é que aqui o elemento diabólico não suscita angústia ou melancolia, não é a projeção de um desconforto ou tortura interior. O diabrete para a poeta se torna um companheiro fiel, de quem ela sente saudades quando a febre da inspiração arrefece e a experiência volta ao seu estado ordinário. O eu poético de Bakúnina trava com o diabrete uma amistosa relação e o invoca, como a uma musa. A poeta diz que se “acostumou” com o diabrete e que a bruxa se enganou ao pensar que podia amaldiçoá-la ao enviar esse gênio mau para segui-la:

Da velha bruxa eu rio,
Do seu estranho erro;
Da sua terrível vingança contra mim.
Ela não castigou em excesso.
Ao diabrete eu me acostumei.
Nós vivíamos com ele num grande acordo¹⁰⁴.

A primeira pessoa do plural que aparece no último verso dessa estrofe pode ser a retomada do referente “os poetas”, que aparece antes no poema, quando, ao mencionar o transe extático a que a lira endemoniada do diabrete a conduz, a poeta menciona que “Os poetas este delírio inspirado/Acostumaram-se a convocar nos seus versos”¹⁰⁵.

Defende-se aqui o acesso ao elemento sobrenatural e à “força impura” pelos poetas, cuja inspiração, que transfigura o real, é necessariamente demoníaca. Como poesia e *zágovor* têm a mesma origem e natureza, a maldição da feiticeira é redundante. A língua feérica das conjurações já era familiar à poeta desde muito cedo:

Mas de repente aos meus amigos próximos
A feiticeira sussurrou corretamente
Que o mistério maravilhoso dos versos
Ainda criança eu sabia,
A língua dos deuses me era compreensível,
O troque e os dácilios conhecidos¹⁰⁶ [...]

¹⁰⁴ Смеюсь над старой ведьмой я,/Над странную её ошибкой;/Ужасным мщением меня./Она не слишком наказала./К чертенку привыкаться стала./В большом ладу мы жили с ним.

¹⁰⁵ Поэты бред сей вдохновеньем/Привыкли звать в своих стихах.

¹⁰⁶ Но вдруг родным, друзьям моим/Колдунья верно прошептала,/Что тайну дивную стихов/Еще ребенком я узнала,/Язык понятен мне богов,/Хорей и дактили знакомы [...]

Ao final do poema ficamos com a impressão de que a vingança final é da poeta (contra a bruxa? contra a linguagem?) enfurecendo a tempestade com aquilo que é lançado pelo discurso e operando transformações fatais no mundo. Já não sabemos diferenciar o que ocorre sobre a terra do que ocorre nas regiões subterrâneas. Poesia e bruxaria tornam-se termos equivalentes:

Então eu sabia na primeira vez,
Que era chegada a hora da vingança.
Como de repente se enfurecia a tempestade
E abaixo da terra e sobre a terra
Era ruído e gargalhada: montada na vassoura
A feiticeira, no ar, voava¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Тут я узнала в первый раз,/Что мщения ударил час./Как буря вдруг забушевала/И под землей и на земле/И шум и хохот: на метле/Колдунья в воздухе летала.

O OPOSITOR REDUNDANTE E A SACRALIDADE ENGANOSA DA POESIA

Num poema curto intitulado “Oração” (*Molitva*, 1829), Liérmontov parece separar como dois destinos opostos e irreconciliáveis o caminho da poesia e o caminho da salvação. Tornar-se poeta é sinônimo de afastar-se de Deus e extraviar-se do Bem:

Não me acuse, Todo-Poderoso,
E nem me puna, eu suplico,
Por amar a escuridão sepulcral da terra
Com as suas paixões;
Por raramente a minha alma ser atravessada
Pelo jato de teus discursos vivos;
Pelo erro de encaminhar
A minha mente para longe de ti;
Pela lava da inspiração
Que borbulha em meu peito;
Pelas emoções selvagens
Que turvam o vidro dos meus olhos;
Por achar estreito o mundo terreno,
Por ter medo de penetrar-Te,
E por, muitas vezes, com o som das canções pecaminosas,
Eu, ó Deus, não orar a Ti.
Mas apague esta chama milagrosa,
A fogueira que tudo devora,
Transforme em pedra meu coração,
Detenha o olhar faminto;
Da sede terrível da canção
Deixe, Criador, que eu me liberte;
E, pelo estreito caminho da salvação,
Para Ti novamente retornarei¹⁰⁸.

Como o interlocutor do poema é Deus, e como o sujeito lírico parece apresentar uma série de pedidos de desculpas na primeira estrofe, compungido de como seu arrebatamento poético o desvia do caminho da fé, podemos, num primeiro momento, ficar com a impressão de que a persona poética escolheu ser salva e renunciar ao caminho da poesia. No entanto, o poema desvia de uma oração no sentido teológico-dogmático cristão, e há muitos indícios textuais de que, em verdade, o eu que fala no poema não está genuinamente interessado em renunciar à sua vocação poética. O eu poético pede desculpas a Deus por achar “estreito o

¹⁰⁸ Не обвиняй меня, Всесильный,/И не карай меня, молю,/За то, что мрак земли могильный/С ее страстями я люблю;/За то, что редко в душу входит/Живых речей Твоих струя;/За то, что в заблужденье бродит/Мой ум далеко от Тебя;/За то, что лава вдохновенья/Клокочет на груди моей;/За то, что дикие волненья/Мрачат стекло моих очей;/За то, что мир земной мне тесен,/К Тебе ж проникнуть я боюсь,/ И часто звуком грешных песен/Я, Боже, не Тебе молюсь./Но угаси сей чудный пламень,/Всесожигающий костер/Преобрати мне сердце в камень,/Останови голодный взор;/От страшной жажды песнопенья/Пускай, Творец, освобожусь,/Тогда на тесный путь спасенья/К Тебе я снова обращусь. In: LIÉRMONTOV, Mikhail. *Полное собрание сочинение в двух томах*. São Petersburgo: 1912. Disponível em: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003792616?page=1&rotate=0&theme=white> . Acesso em 27 de abril de 2023.

mundo terreno”. Curiosamente, o mesmo adjetivo utilizado para caracterizar esse mundo – “estreito/apertado” (*tíesnyi*) – é empregado no penúltimo verso, para caracterizar o caminho da salvação: ele também é definido como *estreito*. Somente uma total transfiguração da natureza desse sujeito o levaria a cogitar escolher um caminho cuja estreiteza ele reconhece: é preciso secar todas as fontes da inspiração poética, mediante um embrutecimento de todas as faculdades sensíveis (apagar a fogueira, deter a chama milagrosa, etc.). Em outras palavras: só mesmo alguém cujo coração tivesse sido endurecido por Deus (como Ele mesmo faz aos homens na narrativa bíblica¹⁰⁹) e convertido em pedra poderia cogitar escolher esse caminho.

Os versos finais são enigmáticos. Muito embora o sujeito lírico interpele a Deus pedindo que cesse a “sede terrível da canção”, a hipótese parece elusiva, o desiderato se sabe impossível e, de certa maneira, o antepenúltimo verso trai a irrevogabilidade da vocação poética. Há uma espécie de jogo semântico em curso na afirmação: “Deixe, Criador, que eu me liberte” (*Puskái, Tvoríets, osvobojus*). A leitura mais óbvia é a de que o Criador seja Deus, a quem o eu poético dedica a sua oração, e a quem pede que lhe conceda a libertação da “sede terrível” da poesia. Permanece latente, porém, a possibilidade de que “Criador” seja uma espécie de aposto autorreferencial. Nesse caso, o poeta estaria se dirigindo a si próprio e, num gesto apóstata, deixa Deus saber que ele se liberta não ao renunciar à chama milagrosa da inspiração, mas *enquanto Criador, isto é, na condição de Criador*. A mensagem cifrada é a de que o caminho estreito da salvação seja aprisionamento. A leitura é tanto mais viável se considerarmos que a chamada “oração” se articula estruturalmente como um poema. O discurso poético precisa existir para que o poeta se dirija a Deus, denunciando que as canções pecaminosas continuam lhe atraindo mais que as litânias. Mas, sendo assim, por que o poeta se desculpa?

Qual a falta do poeta perante a Deus? Do que ele poderia ser acusado por Deus e por que Deus desejaria puni-lo? Qual a culpa que carrega a voz poética, e por que essa voz separa, de maneira tão irrevogável, o caminho da fé e o caminho da poesia? Por que a criação poética representa, necessariamente, um afastamento dos desígnios de Deus?

No Antigo Testamento, no livro do Êxodo, capítulo 31 (versículos 1-5), o Senhor diz a Moisés que encherá o artesão Bezalel, da Tribo de Judá, de Seu Espírito, de “habilidade, inteligência e conhecimento”, para “elaborar desenhos e trabalhar em ouro, em prata, em bronze, para lapidação de pedras de engaste, para entalho de madeira, para toda sorte de labores”. Deus escolhe os artífices mais habilidosos para a construção do Tabernáculo. Mas os homens habilidosos mencionados no livro do Êxodo, como Bezalel e seu companheiro Aoliabe, atuam como *receptáculos* do Espírito de Deus. A sua função se parece com a do profeta hebreu que recebe do Senhor a mensagem para transmiti-la aos povos. A habilidade, a inteligência e o

¹⁰⁹ Cf. Josué (11:20).

conhecimento desses artífices têm origem divina e é a eles concedida estritamente para que construam o Tabernáculo exatamente como o Senhor planejou. Ainda como os profetas, esses artífices são mais *mediadores* da vontade divina do que efetivamente *criadores*. Disso dá testemunho o próprio nome de Bezalel, cuja origem hebraica sugere os termos de sua atividade artística: seu nome significa, literalmente, “sob a sombra de Deus”. Para os artífices que vivem sob a sombra de Deus, a vocação artística não implica na danação da alma. Bezalel ainda não tenta fazer a perigosa passagem de criatura a Criador. No Antigo Testamento essa passagem acontece quando a arte se dissocia de sua origem e propósito sagrados, e se aproxima da idolatria. Os idólatras representam o irrepresentável, persuadem-se de sua própria mentira, e enamoram-se de suas imagens enganosas.

A arte é negativamente enxergada biblicamente quando se aproxima do culto idólatra porque ofende a hierarquia vertical de Deus sobre o homem. No mesmo livro do Êxodo, essa dimensão malquista da criação artística está representada no capítulo que se segue ao dos artífices do Tabernáculo, intitulado “O bezerro de ouro”. Deus diz a Moisés que o povo que ele havia conduzido pelo Egito se corrompeu e se desviou do caminho que o Senhor lhes havia ordenado porque “fez para si um bezerro fundido e o adorou, e lhe sacrificou”. Os idólatras cultuam a estátua de um bezerro de ouro, o que deixa Deus enfurecido. No salmo 115 (versículos 2-8), há uma reflexão sobre a ilegitimidade da obra dos fazedores de imagens que fabricam estátuas para culto idólatra. As obras de Deus são vivas, mas as deles são inertes:

Por que diriam as nações:
Onde está o Deus deles?
No céu está o nosso Deus
e tudo faz como lhe agrada.
Prata e ouro são os ídolos deles,
obra das mãos de homens.
Têm boca e não falam;
têm olhos e não veem;
têm ouvidos e não ouvem;
têm nariz e não cheiram.
Suas mãos não apalparam;
seus pés não andam;
som nenhum lhes sai da garganta.

Na Vulgata estas estátuas idólatras são tratadas como “simulacro”, denunciando a essência mentirosa daquilo que tenta (*Simulacra gentium argentum et aurum, opera manuum hominum*) assemelhar-se ao que, sendo sagrado, é essencialmente irrepresentável, ou interdito à imitação humana. Encaminhando a mente para longe de Deus, e para perto das canções pecaminosas, o poeta de Liérmontov poderia ser comparado àqueles que praticam a idolatria na narrativa bíblica, não fosse por um detalhe: ao contrário dos idólatras, ele não consegue cultuar as

imagens que produz. Há um poema de Liérmontov, intitulado “Melodia Russa”, também de 1829, que explicita essa questão, apenas insinuada em “Oração”.

O poeta diagnostica a ilegitimidade do próprio mundo que fabrica:

Na minha mente eu criei um outro mundo
E dei vida a outras imagens;
Eu as ateí numa corrente,
Eu lhes dei uma aparência, mas não lhes dei um nome;
De repente a tempestade invernal ressoou um uivo terrível, —
E a criação infiel desmoronou!..

Assim diante da multidão ociosa
Armado de uma balalaica
Senta-se à sombra o singelo cantor,
Desinteressado e livre!..

Subitamente ele dissemina um som ruidoso,
Em honra à bela virgem estimada pelo coração —
E o som subitamente romperá as cordas,
E ouviu-se o começo da canção! — mas embalde! —
Ninguém irá cantá-la até o fim!...¹¹⁰

Nem mesmo o mais simples cantor desinteressado e livre pode tecer encômios à mulher amada sem que a sua canção seja interrompida. O *outro mundo* criado pelo poeta, as suas *outras imagens* - em russo o pronome é *inoi* (“иной”), que pode ser traduzido simplesmente como “outro” ou como “diferente”, isto é, “de uma outra espécie/natureza” - não são as da Criação Divina, e não se sustentam. A criação da mente do poeta é descrita como “infiel”. A palavra é *nievérnnyi* (“неверный”): “infiel” é a tradução mais exata, mas podemos encontrar, na lista de sinônimos possíveis: perverso; traiçoeiro; errôneo; inexato; falso; falho; dissonante; vacilante; pouco seguro; despropositado; inseguro; precário; volúvel. A precariedade desse mundo não se sustenta. O verbo, no original em russo, é *ruchits'sia* (“рушиться”): cair em ruínas, desmoronar, ruir, fracassar, desmanchar. O poeta não ousa *dar nome* às imagens que cria, como se não pudesse se esquivar da má consciência de assumir um papel que, no livro da Gênese, é exclusivo de Deus.

É curioso que um poeta cuja consciência é tão torturada pela natureza enganosa da linguagem poética seja lembrado como o poeta *do Demônio*, uma vez que a sua criação se sujeita a leis duras cujo fundamento podemos encontrar na doutrina filosófico-religiosa do

¹¹⁰ В уме своем я создал мир иной/И образов иных существованьё;/Я цепью их связал между собой,/Я дал им вид, но не дал им названьё;/Вдруг зимних бурь раздался грозный вой, —/И рушилось неверное созданье!..

Так перед праздною толпой/И с балалайкою народной/Сидит в тени певец простой,/И бескорыстный и свободный!..

Он громкий звук внезапно раздает,/В честь девы милой сердцу и прекрасной —/И звук внезапно струны оборвет,/И слышится начало песни! — но напрасно! —/Никто конца ее не допоет!..

cristianismo ortodoxo, e em como essa doutrina condenava os exageros fantasiosos do imaginário. Há uma palavra para isso na Patrística ortodoxa: *priélest*.

Priélest' (do Eslavo Eclesiástico прѢльсть = engano, ilusão; do grego πλάνη = erro/falácia/ilusão) é um conceito da doutrina religiosa ortodoxa, uma espécie de “sacralidade enganosa”, acompanhada por uma excessiva lisonja de si mesmo, impressão ilusória, devaneio, orgulho, uma opinião exagerada sobre seu próprio valor e dignidade. Ela é inimiga dos homens que se devotam à vida monástica e à ascese mística – ascese essa que, na teologia ortodoxa, é normalmente definida pelo termo *hesicasmo*. (o nome deriva da palavra grega *hesychia*, e é sinônimo de “quietude, silêncio”). Trata-se de uma tradição monástica contemplativa, que busca a união com Deus mediante algumas práticas de introspecção mística, como o isolamento e a repetição ininterrupta da oração de Jesus.

A *priélest* é um desvio da verdade, e pode nascer do próprio orgulho do indivíduo, que se julga, por exemplo, superior aos demais, autoproclama-se santo, e não enxerga os próprios pecados, numa consciência enganosa de si mesmo. Considerar-se santo é uma *priélest* porque, para a teologia ortodoxa, quanto mais próximo do caminho da santidade, mais capaz deve ser o homem de enxergar os seus próprios pecados e comportamentos desviantes. Mas o engano da *priélest* pode ter outras manifestações mais complexas, como a formação de imagens ilusórias que são inoculadas na consciência por sugestão de demônios. A “sacralidade enganosa” poderia consistir, por exemplo, no indivíduo que é enganado pelas sugestões diabólicas e acredita que as visões que contempla têm origem santa, ou profeciam os acontecimentos futuros. Essas profecias, porém, não são verdadeiras, são sugestões do diabo para desvirtuar o indivíduo do caminho de aproximação com Deus. Pela sugestão insidiosa de demônios, o indivíduo acometido de *priélest* pode julgar-se capaz de faculdades profético-visionárias que em verdade não possui.

Na epístola 18, Santo Antão, o Grande, define como uma prática do diabo a “imitação ardilosa da verdade”. Essa astúcia representacional está diretamente ligada ao poder diabólico de sedução. O diabo é aquele que se esconde sob a aparência da doçura, fabricando ilusões bonitas de se olhar, mas que, em verdade, não são exatamente aquilo que aparentam ser. É assim que, para a Patrística ortodoxa, o diabo desvia de seu caminho santo as almas que trabalham para Deus:

53. Oppose the devil and try to discern his wiles. He usually hides his gall under an appearance of sweetness, so as to avoid detection, and he fabricates various illusions, beautiful to look at – which in reality are not what they seem – to seduce your Hearts

by a cunning imitation of truth, which is rightly attractive. All his art is directed to this end – to oppose by all possible means every soul working well for God. [...] ¹¹¹

Nesse ponto a avaliação que Santo Antão faz do demônio muito se aproxima do diagnóstico sobre a ilegitimidade do poeta e da sua criação feita por Liérmontov em “Melodia Russa” - criação essa que desmorona após uma tempestade invernal (possível manifestação da vingança de Deus contra a húbriis do poeta de querer, numa imitação astuciosa da verdade, fundar um *outro mundo*). Esse “outro mundo” se opõe à Natureza já criada, de origem divina, e carece de autenticidade. No fragmento 55 da mesma epístola, Santo Antão descreve o demônio como uma figura que se disfarça de alguém que professa a verdade, e que pode nos conduzir ao engano. Ele é capaz de disfarçar-se até mesmo como um anjo da corte celeste, para seduzir os fiéis com uma aparência ou simulacro de verdade ¹¹². Esse simulacro pode ser tão perfeito e cativante que o indivíduo se convence das ilusões fabricadas pelo diabo.

Priélest, apesar da etimologia ligada à ideia de engano, erro e mentira, significa, em russo, literalmente, *encanto* ou *fascínio*. Há algo de extremamente sedutor nas imagens enganosas fabricadas pelo diabo. O seu perigo reside, precisamente, no seu poder de persuasão, de nos convencer a viver o *outro mundo*, as *outras imagens*, tão mais encantadoras do que a Criação Divina já disponível. Seria esse *outro mundo* criado pelo poeta em Liérmontov, nascido de visões ilusórias sugestionadas pelo diabo? Se assumirmos que sim, a poesia se torna uma manifestação de *sacralidade enganosa*, a cujo poder perigoso de sedução nossos olhos não podem resistir.

¹¹¹ “Directions on Life in Christ”, in *Early Fathers from the Philokalia*. Selecionado e traduzido do texto russo Dobrotoliubie por E. Kadloubovsky e G.E.H.Palmer. Londres: Faber and Faber, 1954, p.50.

¹¹² Beware of the counsils of the evil one, if he should come in the guise of one professing truth to beguile you and lead you into deceit. Even if he should come to you as an angel of light, do not believe him or obey him: for he is apt to fascinate the faithful by the attractive semblance of truth. [...]

UM DEMÔNIO TRISTE

Em uma das 13 gravuras criadas por Vrubel (1856-1910) para ilustrar a edição comemorativa dos 50 anos da morte de Liérmontov, intitulada *Diémon Sidiáchi*¹¹³ - isto é, “O Demônio Sentado” - avistamos uma figura esbelta, trajando calças azuis, sentada sob o cimo de uma montanha (completamente só). Limiar do dia, luz crepuscular. Há uma espécie de cisão na pintura: à esquerda do quadro, à frente do demônio, na linha do horizonte, anuncia-se um princípio de cores, entre rosa e verde. A paisagem celeste é turva, mas discernível. Do lado direito do quadro, isto é, atrás do Demônio, as cores esvanecem. O céu rosáceo se dissipa e um tom acinzentado vai tomando conta de tudo. A paisagem é rochosa, cinza, fria. A imagem já não é apenas turva, mas fragmentada, confusa. É como se as costas do Demônio se reclinassem sobre uma casa de cacos. Separam estes dois mundos as próprias calças do Demônio, que se distendem e se tornam uma espécie de rio, a servir de fronteira entre os dois universos prostrados às suas margens: de um lado o céu rosáceo, do outro o cinza rochoso; de um lado a despedida ou o nascer do sol, do outro a escuridão do que principia; de um lado a promessa de airosa liberdade na natureza, do outro uma paisagem plúmbea, quebrada. Com a calça-rio fluindo em ambas as direções, a figura está sentada, com a boca entreaberta e curvada para baixo. Em verdade, toda a sua postura é curva. Ele prende as mãos uma na outra à frente das pernas, e seu corpo parece, de uma extremidade a outra, formar o desenho de um círculo, uma esfera. Seus cabelos são negros, longos e revoltos. Ele ocupa espaço demais na pintura: a arquitetura do seu corpo captura o olhar, faz-nos esquecer a frescura do céu rosáceo adiante. Mas talvez seja mesmo o seu tamanho a razão de seu desconforto, da postura curva. Talvez ele esteja sentado porque de pé não pode sustentar-se, seria esmagado pelo peso dos ombros. Dos olhos, cujas córneas pouco se discernem, parece escorrer um princípio de lágrima.

Robert Reid (2020) divide em três as tentativas dos críticos de definir a identidade do Demônio em Liérmontov: 1 - o Demônio visto como um ser sobrenatural; 2 - o Demônio interpretado como um autorretrato de Liérmontov; 3 - o Demônio como um retrato alegórico do homem pós-Decembrista. No poema narrativo *Demônio*, escrito e reescrito por Liérmontov várias vezes ao longo de dez anos, a personagem do Demônio se define, sobretudo, pela vagueza e ambivalência na sua caracterização. A figura que atormenta a Princesa Tamara não é nem um anjo habitante da corte celeste, e nem um espírito maléfico dos infernos. Ela se define pela negativa. Esse Demônio não é *nem dia nem noite*. Nesse sentido, Vrubel acerta ao delinear um atrabiliário Demônio sentado sob uma luz crepuscular, como um habitante de um confuso limiar entre luz e sombra:

¹¹³ *Демон Сидящий* (1890).

Ele não era um anjo da corte divina,
O seu guardião celeste:
A coroa de raio irizado
Não lhe adornava os cachos.
Tampouco era um espírito infernal terrível,
Um sofredor vicioso - oh não!
Ele se assemelhava a um anoitecer luminoso:
Nem dia, nem noite, - nem treva, nem luz!¹¹⁴

Valentin Boss, em *Milton and The Rise of Russian Satanism* (1991), num capítulo que compara o Satã de Milton com o Demônio de Liérmontov, constata a falta de vigor e de altivez do demônio do poeta russo - um dos motivos pelos quais, já no período soviético, Lunatchárski estava convencido da superioridade da obra de Milton sobre a de Liérmontov, entusiasmado com o ardor revolucionário do Satã miltoniano. O Demônio de Liérmontov era atrabiliário demais para prestar-se a modelo de soldado bolchevique. A postura de desafio rebelde e a formulação satânica de Milton de que “a mente seja seu próprio lugar, e em si mesma/ Pode fazer do Inferno um Céu, e do Céu um Inferno” parece não se sustentar para o protagonista do poema narrativo de Liérmontov. Em Milton, Satã tem seu momento de fraqueza ao enamorar-se da beleza de Eva, mas recupera a sua dignidade quando, no livro IX, a leva à transgressão. O Demônio do poema de Liérmontov perde-se mais facilmente pela sublimidade da beleza feminina: enamora-se da Princesa Tamara, é capaz de renunciar ao seu império e à sua liberdade para amá-la, inveja a condição humana porque os homens podem amar. Sonha que, ao viver esse amor, pode regenerar-se moralmente. Ao final do poema, na última reescritura de Liérmontov¹¹⁵, o Demônio é derrotado. Perde a alma de Tamara para um anjo do Senhor e permanece – para sempre – tão solitário e melancólico quanto antes.

Há um único traço caracterizador do Demônio que aparece no poema narrativo como incontestado, ao qual o narrador dá ênfase e relevo. Isso é, talvez, a única coisa que fica às claras sobre sua natureza, e é tão determinante no poema que sobrevive a todas as reelaborações da obra por Liérmontov ao longo de dez anos: o Demônio é, desde o início do poema, descrito como um *exilado*. O seu exílio é a causa primordial de sua melancolia e fastio. Nos primeiros versos, o narrador o apresenta como “O Demônio melancólico, uma alma exilada”, que “sobrevoa a terra pecaminosa”¹¹⁶. Além disso, das primeiras coisas que sabemos sobre ele é que o Demônio é vitimado por um tropel de lembranças que lhe oprimem o peito. Ele se recorda

¹¹⁴ То он не был ангел-небожитель, /Её божественный хранитель:/Венец из радужных лучей/Не украсил его кудрей./То не был ада дух ужасный,/Порочный мученик – о нет!/Он был похож на вечер ясный:/Ни день, не ночь, – ни мрак, ни свет!

¹¹⁵ *Demônio* é reescrito várias vezes de 1829 a 1839, durante o período de exílio do poeta no Cáucaso.

¹¹⁶ Печальный Демон, дух изгнания/ Летал над грешною землей.

dos dias “melhores”, daqueles dias em que ele “resplendia”, “alvo querubim”. Trata-se de um Demônio nostálgico. Ele se lembra com saudades do passado pré-exílico, antes de sua Queda e expulsão, de quando ele ainda era parte da corte celeste, e despreza a sua condição atual de peregrino solitário. O mal não é algo que lhe atrai, é algo que lhe acomete, como uma fatalidade, um acontecimento infeliz nascido de um exílio injusto que o condena a vagar perenemente pela terra pecaminosa. Aliás, nesta terra, ele não encontra nem mesmo obstáculos às suas obras, ele é um opositor redundante, praticando sem entusiasmo o mal num mundo já inexoravelmente decaído:

Há muito tempo o réprobo errava
Pelo mundo deserto sem abrigo:
Corria um século atrás do outro,
Como correm os minutos
Numa sucessão monótona.
Reinar sobre a terra era-lhe insignificante,
Ele semeava o mal sem fruição,
Em lugar nenhum à sua arte
Encontrava oposição -
E o mal o entediava.¹¹⁷

A imagem do poeta, em Liérmontov, se aproxima da figura do Demônio melancólico que protagoniza esse poema narrativo. A sua condição trágica de exílio e condenação perene à errância num mundo que lhe é alheio é análoga à da alma do poeta que, em “O anjo” (1831), é obrigada a fazer uma viagem de descida dos céus para o mundo terreno. O poeta nutre, por esse mundo pré-edênico de onde emana a linguagem originária da poesia, uma memória nostálgica análoga à do Demônio, que rememora os remotos dias de júbilo, antes de ser expulso da corte celeste. Como réprobos, vagam o poeta e o Demônio, desabrigados, e incapazes de fruir as *canções tediosas da terra*¹¹⁸.

¹¹⁷ Давно отверженный блуждал/В пустыне мира без приюта/Вослед за веком век бежал,/Как за минутою минута,/Однообразной чередой./Ничтожной властвуя землей,/Он сеял зло без наслажденья,/Нигде искусству своему/Он не встречал сопротивленья —/И зло наскучило ему.

¹¹⁸ Em “O anjo”: И звуков небес заменить не могли/Ей скучные песни земли.

MEU DEMÔNIO

“A reunião dos males é o seu elemento”, assim diz Liérmontov, do *seu demônio*, em 1829:

A reunião dos males é o seu elemento.
Flutuando entre as nuvens fumarentas,
Ele ama as tempestades fatais,
E a espuma dos rios, e o ruído dos bosques.
Entre as folhas amarelas esvoaçantes,
Está o seu trono imóvel;
Sobre ele, entre os ventos entorpecidos,
Ele está sentado, desalentado e sombrio.
Ele inspira desconfiança,
Ele desprezou o amor puro,
Ele rejeita todas as orações,
Ele olha para o sangue com indiferença
E o som das sensações elevadas
Oprime com a voz das paixões,
E a musa das dóceis inspirações
Teme os seus olhos extraterrenos¹¹⁹.

A palavra *stikbia* (“стихия”) significa “elemento” ou “elemento da natureza”. O poeta sugere que a substância constitutiva do demônio é o conjunto dos males existentes na terra. Mas a palavra *stikbia* inevitavelmente nos leva a recordar uma outra palavra, do campo semântico da poesia: “стих” (*stikh*) é verso, a unidade do poema, o seu elemento formador. O que estaria Liérmontov sugerindo pela semelhança entre as palavras *stikbia* (elemento) e *stikh* (verso)? O início do poema descreve como coisas afins os males que formam o *ser* do diabo e os males que formam o *ser* do verso, ou seja, é como se o discurso do poeta estivesse assentado numa origem diabólica, ligada ao mal na natureza. Corrobora com essa leitura a palavra *sobránie* (“собрание”) = reunião/assembleia, que pode também significar coleção/compilação. De onde a expressão *pólnoe sóbránie sotchinieni* (“полное собрание сочинений”), que designa a “obra completa” de um autor. Os males são a substância do demônio e a sua obra, mas são também o que formam a obra completa do poeta.

Os versos “Ele ama as tempestades fatais,/ E a espuma dos rios, e o ruído dos bosques” fazem com que nos recordemos do poema “O poeta” (1827), de Púchkin, a que fizemos menção no capítulo anterior. No poema de Púchkin, após ser tocado pelo Verbo Divino, experiência que o converte de homem ordinário em poeta, o sujeito lírico corre,

¹¹⁹ Собрание зол его стихия./Носясь меж дымных облаков,/Он любит бури роковые,/И пену рек, и шум дубров./Меж листьев желтых, облетевших,/Стоит его недвижимый трон;/ На нем, средь ветров онемевших,/Сидит уныл и мрачен он./Он недоверчивость вселяет,/Он презрел чистую любовь,/Он все моленья отвергает,/Он равнодушно видит кровь/И звук высоких ощущений/Он давит голосом страстей,/И муза кротких вдохновений/Страшится неземных очей.

“selvagem e severo”, pelos ermos e bosques ruidosos, acatando um modo ensandecido e primitivo de ser que se vincula à natureza do poeta. Esse amor do demônio de Liérmontov pelas “tempestades fatais” também pode nos recordar do herói de Byron Childe Harold. No canto II, stanza XVII da *Peregrinação*, Childe Harold faz uma declaração de amor à Natureza (em maiúscula), reconhecendo que, embora não seja o seu “filho dileto”, é capaz de apreciá-la como outros não são, porque identifica nela tanto mais beleza quanto maior a sua violência e fúria selvagem:

Dear Nature is the kindest mother still;
Though always changing, in her aspect mild:
From her bare bosom let me take my fill,
Her never-weaned, though not her favoured child.
Oh! she is fairest in her features wild,
Where nothing polished dares pollute her path:
To me by day or night she ever smiled,
Though I have marked her when none other hath,
And sought her more and more, and loved her best in wrath.

Há, porém, uma diferença importante entre as duas figuras. Childe Harold, nessa natureza selvagem, faz as vezes de senhor e soberano. Já no primeiro canto do poema narrativo de Byron, ficamos sabendo que as ondas obedecem ao herói. No mar impetuoso em que ele navega, Childe Harold segue imponente como um rei:

Once more upon the waters! yet once more!
And the waves bound beneath me as a steed
That knows his rider. Welcome to their roar!
Swift be their guidance, wheresoe'er it lead!

Diante do herói byroniano, as ondas se curvam, domesticadas, como um corcel que reconhecesse o seu cavaleiro. Comparada a essa figura, o demônio de Liérmontov, presidindo o seu império na natureza, parece um derrotado. A própria ideia das “tempestades fatais” arrefece um pouco se pensarmos que o adjetivo empregado em russo – *rokovoi* (“роковой”) - é sinônimo de “fatídico”, “funesto”. A tempestade em questão não é a de beleza terrível e irresistível do poema de Byron, mas uma natureza que anuncia, inevitavelmente, acontecimentos ruins. É uma tempestade de mau agouro. Não por acaso o ambiente do demônio é terroso e outonal: a sua morada é entre as folhas amarelas.

Há também um contraste entre o movimento dinâmico da natureza e a imobilidade que emana da energia do demônio: as folhas amarelas são “esvoaçantes”. A palavra escolhida para caracterizar o seu movimento vem do particípio ativo do verbo *oblietiet* (“облететь”), isto é, “voar”, “circunvoar”, “voar ao redor”. Se ao redor do demônio as folhas se movem, no seu trono tudo permanece imóvel. O demônio se senta em meio aos ventos “dormentes/entorpecidos”. O particípio ativo que descreve os ventos vem do verbo *oniemiet* (“онеметь”), que pode designar “entorpecer/ficar dormente”, ou carregar o sentido de “emudecer/ficar mudo”. Os ventos que circundam o trono imóvel do diabo estão dormentes e silenciosos. Não se ouve o rugido da tempestade que Childe Harold saúda. O império do demônio de Liérmontov é paralítico.

A segunda versão de “Meu demônio” é um poema mais extenso, em que Liérmontov descreve com mais detalhes as ações e o temperamento desta figura diabólica, ao mesmo tempo em que tematiza diretamente a relação entre o *seu demônio* e a *sua criação poética*:

A reunião dos males é o seu elemento;
Precipitando-se entre as nuvens sombrias,
Ele ama as fatais tempestades
E a espuma dos rios, e o ruído dos bosques;
Ele ama as noites nubladas.
Os nevoeiros, a lua pálida,
Os sorrisos amargos e os olhos
Que desconhecem a lágrima e o sonho.

Aos rumores insignificantes e frios do mundo
Ele se acostumou a dar ouvidos,
Ele acha graça das palavras de saudação
E de qualquer um que creia;
Ele desconhece o amor e o remorso,
Ele vive do alimento terreno,
Engole com avidez a fumaça da batalha
E o vapor do sangue derramado.

Se nascer um novo mártir,
Ele afligirá o espírito do pai,
Com o seu escárnio severo
E com a altivez selvagem do rosto;
Quando alguém baixar
À sepultura com a alma trêmula,
Ele o conduzirá na hora final,
Mas não para consolar o doente.

E o demônio orgulhoso de mim não se desprende,
Enquanto eu viver,
E põe-se a iluminar a minha mente
Com a luz de um fogo milagroso;
Me mostra a imagem da perfeição
E, de repente, para sempre se afasta
E, tendo me dado os pressentimentos do êxtase,

Há uma diferença fundamental entre essa versão do poema e a versão anterior. A figura da musa que, no primeiro texto, teme os “olhos extraterrenos” do demônio, aqui, desaparece. Como constata Iacopo Costa (2021)¹²¹ na primeira versão de “Meu demônio”, ainda parece existir, por assim dizer, uma espécie de oposição entre a inspiração poética e a sugestão demoníaca. No poema anterior, a “musa das doces inspirações” é responsável pelas elevações e transportes mentais do poeta, e o demônio – indiferente e apóstata – é seu inimigo. O mal e a inspiração estão em campos distintos. É muito sintomático que, na segunda redação do poema, a musa das doces inspirações tenha desaparecido. O Demônio venceu. Talvez por isso as imagens de imobilidade diminuam. Aqui, ele se parece mais com a figura do Adversário: faz oposição a Deus e à criação divina, desdenha de quem crê, e seu rosto tem uma “altivez selvagem”. O “trono imóvel” do demônio some e a sua imagem é menos estática. Os elementos da natureza elencados no primeiro verso, como a “lua pálida” e o “nevoeiro”, bem como os “sorrisos amargos” dos “seres desalentados” parecem compor uma espécie de Natureza às avessas, o lado da criação divina de que Deus deseja desidentificar-se. Deus é solar e não reconhece as “nuvens sombrias” como parte de sua Criação. Mas entre esses elementos malditos da Natureza que Deus recusa, o Demônio se sente em casa. Eles são o seu *habitat*. Aqui, ele já se parece mais com o Demônio que se apresenta à Princesa Tamara como “o inimigo do céu”, “o mau na natureza”.

Contudo, a estrofe final nos deixa saber que, se a musa dócil perdeu para o demônio, a substituição do influxo da musa pelas sugestões do demônio não implica numa vitória do poeta. O poeta e o demônio travam uma espécie de relação simbiótica: o diabo não se desprenderá da voz poética até o fim de sua vida, os seus destinos se misturam. Mas o diabo é um ser ainda *extraterreno*, e o poeta é apenas *humano*. Isso lhe deixa em visível desvantagem.

¹²⁰ Собрание зол его стихия;/Носясь меж темных облаков,/Он любит бури роковые/И пену рек и шум дубров;/Он любит пасмурные ночи,/Туманы, бледную луну,/Улыбки горькие и очи/Безвестные слезам и сну.

К ничтожным холодным толкам света/Привык прислушиваться он,/Ему смешны слова привета/И всякий верящий смехон;/Он чужд любви и сожаленья,/Живет он пищею земной,/Глохнет жадно дым сраженья/И пар от крови пролитой.

Родится ли страдалец новый,/Он беспокоит дух отца,/Он тут с насмешкою суровой/И с дикой важностью лица;/Когда же кто-нибудь нисходит/В могилу с трепетной душой,/Он час последний с ним проводит,/Но не утешен им больной.

И гордый демон не отстанет,/Пока живу я, от меня/И ум мой озарять он станет/Лучем чудесного огня;/Покажет образ совершенства/И вдруг отнимет навсегда/И, дав предчувствия блаженства,/Не даст мне счастья никогда.

¹²¹ Cf. “La contradiction et la limite: sur la démonologie poétique de M.Y. Lermontov”. In: *Revista de Literatura e Cultura Russa (RUS)*. vol. 12. n. 18. Abril de 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/183660/171441>. Acesso em 7 de julho de 2023.

O demônio, como um gênio inspirador, porta o “fogo milagroso” que insufla no poeta o desejo de criar. Quando o poeta diz que o demônio para sempre se afasta e que, tendo lhe dado os “pressentimentos do êxtase”, a “felicidade nunca lhe dará”, a afirmativa pode ser entendida de duas formas. Por um lado, ele efetivamente reconhece a ilegitimidade da sua inspiração, porque, para criar, precisa se nutrir de imagens ilusórias cuja origem é diabólica, o diabo lhe tenta com uma “imitação astuciosa da verdade” cuja perniciosidade ele reconhece, e que lhe levará à danação. Por outro, talvez o pecado pudesse lhe ser perdoado se, uma vez munido dessas imagens enganosas que o diabo lhe sugestiona, ele conseguisse sustentar o encanto e o fascínio original que elas lhe despertaram. Mas, uma vez que a ideia e a imagem são transpostas para a linguagem poética, algo irremediavelmente se perde. Outra vez, o mundo fabricado pelo poeta parece insuficiente e ilegítimo do ponto de vista representacional, entre a intuição genial suscitada pelo fogo do diabo e a execução da obra, há um abismo. Isso torna o gesto de criação poética particularmente trágico.

Conserva-se, em Liérmontov, a constatação de uma falta essencial no gesto de representar e construir imagens cuja natureza dramática não é sanada nem mesmo quando o poeta assume que a inspiração poética tem uma natureza intrinsecamente demoníaca. Isto é, a sua inspiração logra ser demoníaca, mas não *satânica*, num sentido lato, porque o poeta não consegue sustentar-se altiva e soberanamente como um *adversário* e *opositor* da Criação divina. A poesia é uma fatalidade que lhe acomete, da qual, infelizmente, ele não pode fugir. O Demônio tem olhos extraterrenos, mas o poeta não. Ele deve sujeitar a linguagem da poesia – cuja origem é sacra e sobre-humana – às leis terrenas de um mundo decaído em que o diabo é um opositor redundante. Todo o dizer do poeta, para Liérmontov, é atravessado pela consciência de que a intuição poética é genuinamente inexprimível, de que a poesia é uma sacralidade enganosa. Mesmo amparado pelo diabo, as ilusões do poeta, eventualmente, se reduzirão a pó. Se, conforme vimos no capítulo anterior, para Byron, a natureza enganosa da linguagem poética se justifica pela sua eficácia profética, para o poeta russo, essa mesma linguagem carece de legitimidade existencial, uma vez que o poeta aqui não está persuadido desta eficácia. Isso acontece porque para Liérmontov, ao contrário do *trimmer-poet* Byron, o caminho da Poesia se confunde com a busca de uma verdade secreta, de origem metafísica e alcance cósmico.

CHILDE-HAROLD

Em prefácio a *Vozes d'América* (1864), Fagundes Varela se interroga se haveria uma espécie de “lei fatal” que rege o destino dos poetas em geral:

Haverá alguma lei fatal, inexorável, algum destino cego que pese sobre a cabeça dos descendentes de Homero e Virgílio?

O poeta sofre, porque o poeta perdido nas névoas de um mundo fantástico desconhece as leis da humanidade; e em vez de contentar-se com o sossego da família, a calma da mediocridade, a paz do coração, verdadeiras e únicas felicidades na terra, sonha uma vida a seu modo, e não podendo realizá-la maldiz-se e se consome.

O poeta sofre, porque o seu elemento é a ociosidade, e por ela sacrifica todos os seus deveres e necessidades.

O poeta sofre, (eis o lugar comum de suas lamentações) porque as turbas não o compreendem, e cospem o sarcasmo e as ironias às mais fundas agonias de su'alma.

Essa lei fatal está fundada num reconhecimento da própria excentricidade, na incapacidade de ajuste às felicidades humanas civis e comuns, e ao desconcerto provocado pela distância entre a realidade empírica vivenciada e o mundo ideal continuamente inventado em devaneios acidiosos. Há, porém, uma instância desse drama que parece *particular* de Varela e da sua *origem*, do seu *campo*. Essa demarcação particular aparece já no início do texto, quando o poeta menciona que “principalmente” *aqui*, “na Terra de Santa Cruz”, ele desempenha um “triste” e “insignificante papel”, para que possa almejar a “coroa de poeta”.

Essa demarcação da origem também fica clara quando, contrariando as teorias românticas primitivistas sobre a origem da linguagem poética, Varela diz que a Poesia não é o *primeiro* acontecimento milagroso da história da humanidade. Pelo contrário, ela é um *luxo*, um fenômeno que deve aparecer como marca do último estágio de uma civilização:

Dizem que a humanidade começou pela Poesia, e que pela Poesia começam todos os povos; é falso. A Poesia deve ser a última palavra do desenvolvimento e civilização de uma nacionalidade. A Poesia é o luxo, e o luxo é o mais vivo sinal da próxima decadência de tudo.

Os devaneios fantasiosos do poeta parecem excessivos à turba, a terra tem preocupações e precariedades mais urgentes, segundo Varela, “o povo está dizendo: nossas searas estão arrasadas e nossos filhos precisam de instrução”. É um exagero, em tal cenário, que um cultor das Musas espere pela edificação da sua coroa e pelo reconhecimento do público. Cynicamente, Varela encerra seu prefácio como se estivesse decidido a renunciar ao gesto de

escrever, dizendo que, “tendo escrito essas linhas, e dando publicidade a esse volume”, espera que “as Musas lhe favoreçam com a ausência de sua divina inspiração, e o deixem viver tranquilo e sossegado como qualquer vendilhão retirado do comércio”.

É essa a atmosfera do livro em que, após um longo poema narrativo de inspiração abolicionista (“Mauro, o escravo”); um atestado sombrio sobre o *locus horridus* que o mundo representa para o poeta (“Soneto”); algum orgulho nativista (“As selvas”) e vários poemas sobre a solidão, a errância, melancolia e a proscrição que regem o destino do *vates* (“O proscrito”, “Ilusão”, “Tristeza”, “O exilado”), Varela tece um curioso diálogo intertextual com Byron, num poema intitulado “Childe-Harold”. Entre parêntesis, o poeta registra: “sobre uma página de Byron”. Mais adiante, no livro, o autor declara que o texto foi “imitado do canto a Inez no poema de mesmo nome, de Byron”.

De acordo com Onédia Célia de Carvalho Barboza (1975), a canção “To Inez” está entre as obras de Byron mais traduzidas pelos nossos românticos. Na lista encontramos *Parisina* (maior número de tradutores, totalizando 14, dentre os quais Álvares de Azevedo); *Lara* (5 tradutores, contando com uma tradução integral por Tibúrcio Craveiro em 1832); *Childe Harold's Pilgrimage* (5 tradutores, incluindo Álvares de Azevedo, com tradução integral por José Pinheiro de Magalhães, em 1841); *O corsário* (5 tradutores); *Hebrew Melodies* (9 tradutores). “Song to Inez” conta com 7 traduções, e uma delas é o poema de Varela.

Na *Peregrinação*, a canção “To Inez” aparece num momento em que o próprio protagonista assume a voz enunciativa, depois de o narrador ter feito algumas observações sobre a impossibilidade de Harold viver o transporte místico de arrebatamento amoroso. Segundo o narrador, para Childe Harold a “Paixão sempre morre”, porque o Vício, que “escava a sua própria tumba voluptuosa”, havia enterrado para sempre as suas esperanças. Uma melancolia que faz “abominar a vida” inscreveu na sobancelha do herói de Byron a marca da maldição de Caim, condenando-o à infelicidade (“Pleasure's pall'd victim! life-abhorring gloom/Wrote on his faded brow curst Cain's unresting doom”). Vivendo entre a Alta Sociedade, mas apartado da multidão, que, no máximo, conseguia contemplar sem “ódio misantropo”, nada que Harold encontrasse em seu caminho poderia aplacar a sua tristeza. Ainda assim, o narrador observa que, como se travasse uma luta com a influência perniciosa do demônio em sua vida, Harold permitia-se, por vezes, ir em busca da contemplação da Beleza:

Still he beheld, nor mingled with the throng;
But viewed them not with misanthropic hate;
Fain would he now have joined the dance, the song,
But who may smile that sinks beneath his fate?
Nought that he saw his sadness could abate:
Yet once he struggled 'gainst the demon's sway,
And as in Beauty's bower he pensive sate,
Poured forth this unpremeditated lay,

To charms as fair as those that soothed his happier day.

Depois dessa declaração do narrador, Childe Harold irrompe discursivamente com a canção para Inez no poema narrativo de Byron. Coloquemos, estrofe a estrofe, o que diz Harold em Byron e, em seguida, o que diz a “tradução/imitação” de Varela:

Nay, smile not at my sullen brow,
Alas! I cannot smile again:
Yet Heaven avert that ever thou
Shouldst weep, and haply weep in vain.

Não te rias assim, oh! não te rias,
Basta de sonhos, de ilusões fatais!
Minh'alma é nua, e do porvir às luzes
Meus roxos lábios sorrirão jamais!

And dost thou ask what secret woe
I bear, corroding joy and youth?
And wilt thou vainly seek to know
A pang even thou must fail to soothe?

Que pesar me consome! ah! não procures
Erguer a lousa de um pesar profundo,
Nem apalpares a matéria lívida,
E a lama impura que pernoita ao fundo!

It is not love, it is not hate,
Nor low Ambition's honours lost,
That bids me loathe my present state,
And fly from all I prized the most:

Não são as flores da ambição pisadas,
Não é a estrela de um porvir perdida...
Que esta cabeça coroou de sombras
E a tumba inclina ao despontar da vida!

It is that weariness which springs
From all I meet, or hear, or see:
To me no pleasure Beauty brings;
Thine eyes have scarce a charm for me.

É este enojo perenal, contínuo,
Que em toda a parte me acompanha os passos,
E ao dia incende-me as artérias quentes,
Me aperta à noite nos mirrados braços!

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore,
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before.

São estas larvas de martírio e dores
— Sócias constantes do judeu maldito! —
Em cuja testa, dos tufões crestada,
Labéu de fogo cintilava escrito!

What Exile from himself can flee?
To zones, though more and more remote,
Still, still pursues, where'er I be,
The blight of life—the demon Thought.

Quem de si mesmo desterrar-se pode?
Quem pode a ideia aniquilar que o mata?
Quem pode altivo esmigalhar o espelho
Que a torva imagem de Satã retrata?

Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake:
Oh! may they still of transport dream,
And ne'er, at least like me, awake!

Quantos encontram inefáveis gozos
N'esses prazeres, para mim tormentos!
Quantos nos mares onde a morte enxergo
Abrem as velas do baixel aos ventos!

Through many a clime 'tis mine to go,
With many a retrospection curst;
And all my solace is to know,
Whate'er betides, I've known the worst.

O meu destino é vaguear e sempre!
Sempre fugindo a funeral lembrança...
Férreo estilete que me rasga os músculos,
Voz dos abismos que me brada: — Avança!

What is that worst? Nay, do not ask—
In pity from the search forbear:
Smile on—nor venture to unmask
Man's heart, and view the hell that's there.

Que pesar me consome! ai! não mais tentes,
Espera a lousa de um pesar profundo,
Somente a morte encontrarás nas bordas,
E o inferno inteiro a praguejar no fundo!

Há um fundo de temas comuns à subjetividade lírica dos dois poemas: a melancolia de Harold, comparada à de Ahasverus (o judeu errante que vaga pela eternidade sem nunca vislumbrar o término de seu sofrimento); a inexorável indiferença àquilo que normalmente extasia os demais homens; a impossibilidade de fuga de sua própria interioridade dilacerada. Mas a forma de tratamento desses *topóis* difere radicalmente de Byron para Varela. A sobancelha soturna do herói de Byron se torna, em Varela, um lábio roxo – prenúncio da morte precoce do poeta (ou signo de sua morte em vida). Proliferam, em Varela, imagens tumulares que inexistem em Byron: o poeta segue enclausurado numa lousa de pesar enlameada. O cansaço/fadiga de Harold são convertidos num “enojo perenal”. Como se parasitassem o cadáver de Harold nesse jazigo de tormento, os martírios do sujeito lírico são descritos como “larvas”. Há também a aparição de Satã. No poema de Byron, “the demon Thought” é uma maneira de simbolicamente aludir às meditações desagradáveis, de que Harold não pode fugir.

O demônio em Byron é o “demônio da consciência”, de que o herói não consegue escapar, perseguido pelos seus próprios pensamentos. No poema de Varela, o demônio é o diabo mesmo. Ele se converte em Satã e sua “torva imagem”, cujo reflexo é estranhamente familiar à voz poética, que vê na monstruosidade do diabo refletido no espelho a tradução perfeita de sua aparência decaída e maldita.

Na sétima estrofe, há dois versos do poema de Varela que nos levam a reavaliar a identidade do sujeito poético. Até então, em virtude do próprio nome do poema e da referência à “Song to Inez”, o leitor toma o sujeito lírico como o herói Childe Harold, ainda que numa caracterização muito *sui generis*, em seu retrato mais mórbido, dramático e satânico fabricado por Varela. Contudo, quando a voz poética diz: “Quantos nos mares onde a morte enxergo/ Abrem as velas do baixel aos ventos!”, invariavelmente nos recordaremos de que, nesse grupo de aventureiros marítimos, está, precisamente, o aristocrata Harold, que busca combater a sua “plenitude da saciedade” viajando para terras distantes e exóticas. É verdade que o herói de Byron não é, em nenhum momento, bem sucedido em reverter o seu quadro de “enojo perenal”, mas ele, ao menos, se lança, procura o desconhecido, autoriza a viagem. Além disso, mais de uma vez, ao longo do poema narrativo, percebemos a emoção selvagem com que Harold contempla as manifestações furiosas da Natureza, enamorado de suas ondas, ventos, tempestades. Ao dizer que vislumbra tão-somente a morte nos mares em que outros (dentre os quais se inclui Childe Harold) se arriscam a navegar, o que o sujeito lírico do poema sugere é que ele e Harold não tenham a mesma identidade, essa voz poética não é exatamente Childe Harold, mas *outro*.

“What Exile from himself can flee?” ou “Quem de si mesmo desterrar-se pode?” é uma interrogação que retoma, em contexto bastante esquivo ao original, um verso de Horácio, na ode II, XVII: *Otium diuos rogat in patenti*. Também como na *Peregrinação*, na ode de Horácio há a figura de um nauta, mas, ao contrário de lançar-se às tempestades marítimas, sob o influxo do espírito romântico, ele busca a calma e o descanso. A interrogação *Patriae quis exul/ se quoque fugit?*¹²² aparece, na ode horaciana, como um questionamento quanto à necessidade de ir em busca de “outra terra, sob outro sol”, uma vez que uma vida simples, humilde e serena é preferível à ambição. O herói de Byron lança-se em busca de *outras terras e outros sóis*, mas esbarra na impossibilidade de fuga ao “demônio Pensamento”. Harold não pode, em terra alguma, escapar aos tormentos interiores de sua própria consciência, *a sua mente é o seu próprio inferno*. Essa dimensão da interioridade infernal também está presente no poema de Varela, mas especulo

¹²² “Mas quem, fugindo a pátria, foge de si mesmo?”. Cf. PIMENTEL, Antônio Marcos Gonçalves. Aspectos de uma *vita simplex* na lírica horaciana. In: *Alétheia – Revista de Estudos Sobre a Antiguidade e o Medievo*. vol 1., janeiro/julho, 2009.

que com uma diferença expressiva de abordagem: no poeta brasileiro, o destino do sujeito lírico está traçado previamente como tragédia, como *fatalidade*.

Com efeito, um dos epítetos utilizados por Pires de Almeida para referir-se a Varela em seu livro de memórias sobre os tempos do byronismo paulista é “o fatalista Varela”. Pires de Almeida atribui ao poeta a seguinte fala, a respeito de uma bocaina escura que atravessa com seus companheiros da boemia paulista: “Se eu fora Caim, resmoneou o *fatalista* Varela, eis o esconderijo que escolheria para subtrair-me à espada vingadora de Jeová”¹²³. Sob uma premissa byroniana, essa formulação não se sustenta nem mesmo se dita como chiste ou gracejo. Quem conhece a versão que Byron constrói de *Caim* sabe que, no drama, o herói byroniano não teme a espada vingadora de Jeová, e dela desdenha. Tampouco apoia-se para sempre em Lúcifer, que lhe abandona *à sua própria sorte*.

Estar sempre *à própria sorte* é a condição ambígua que caracteriza o herói byroniano tanto em sua pujante liberdade quanto em sua melancolia. Isso significa que, em Byron, encontramos uma afirmação irrevogável do poder de agência e decisão do homem sobre seu próprio destino. Veja-se como essa questão é formulada na versão byroniana do mito de Prometeu. No poema *Promethews* (1816), Byron afirma a condição parcialmente divina do homem, muito embora reconheça o caráter funesto e solitário do destino humano. Mesmo a morte e a fragilidade, para Byron, tornam-se signo de vitória, quando são acompanhadas pela “vontade firme” do sujeito e por uma percepção profunda, crítica, individual e intransferível dos fenômenos. A consciência humana e a volição são um presente que nos lega Prometeu e, dela munidos, podemos dar legibilidade ao nosso destino funéreo:

Like thee, Man is in part divine,
A troubled stream from a pure source;
And Man in portions can foresee
His own funereal destiny;
His wretchedness, and his resistance,
And his sad unallied existence:
To which his Spirit may oppose
Itself – and equal to all woes,
And a firm will, and a deep sense,
Which even in Torture can descry
Its own concenter'd recompense,
Triumphant where it dares defy,
And making Death a Victory.

[BYRON, Lord. *Promethews*]

¹²³ Cf. ALMEIDA, Pires de. (1962, p. 12).

Não há nada mais distante de uma “postura fatalista”. “Fatalismo”, segundo o dicionário Michaelis, é a “doutrina filosófica ou religiosa que considera que todos os acontecimentos são irrevogavelmente determinados de antemão por uma causa única e sobrenatural” ou a “atitude daqueles que consideram que nenhum acontecimento pode ser evitado, uma vez que estão todos sujeitos a uma necessidade superior a eles”. Uma tal premissa se ajusta muito mal à moralidade do herói byroniano – ao contrário do Fausto de Goethe, Manfred, um outro herói de Byron, não sela o pacto com os espíritos maléficos que convoca em busca do saber. Pelo contrário, chega a desdenhar de seu império sobrenatural. Na estrofe 155 do ato I do drama, ele desafia um desses espíritos. Manfred afirma que, ao contrário do espírito maléfico, sua matéria não é sobrenatural e ele está preso na argila de que é formado, mas a sua Mente, o seu Espírito e a sua “centelha de Prometeu” são aquilo que iluminam seu ser com uma fagulha de liberdade que nem mesmo a mais poderosa força demoníaca jamais poderá experimentar:

Ye mock me – but the power which brought ye here
Hath made you mine. Slaves – scoff not at my will!
The Mind, the Spirit, the Promethean Spark,
The Lightning of my being is as bright
Pervading – and far-darting as your own,
And shall not yield to yours – though cooped in clay.
Answer – or I will teach ye what I am.

Poder-se-ia argumentar, é claro, que uma tal defesa incontornável da soberania do indivíduo não estava ainda presente quando da escrita da *Peregrinação*, e que Childe Harold – é verdade – porta consigo uma série de atributos próprios de tipos heroicos do século XVIII. Nesse sentido ele é o herói byroniano menos típico. Mas o fato de que, para Varela, Harold tenha sido *um modelo*, serve ainda de reforço à nossa hipótese. De todo modo, se, no primeiro canto do poema narrativo, em que aparece a canção para Inez, ele ainda se parece com um herói da sensibilidade e com o tipo do *gloomy egoist*, no mesmo poema, já nos cantos III e IV, Harold toma algumas atitudes que o aproximam da figura de Caim. Como observa o crítico Peter Thornslev, mais de uma vez é dada a Harold a possibilidade de desprender-se de seu *self* para entrar em comunhão com uma instância transcendente exterior e maior que ele próprio, como a fusão metafísica do poeta com a Natureza em Wordsworth, ou o Reino do Amor, em Shelley, mas ele *recusa*. A fusão com a Natureza é intuída e desejada (“I live not in myself, but I become/ Portion of that around me...”), como uma possibilidade de, nas palavras de Harold, purificar-

se de seu próprio *self*¹²⁴. Mas um tal desejo jamais é levado a cabo, porque já para o Harold do terceiro e do quarto canto, permanece válido aquilo que o crítico sublinha como um dos pontos fulcrais do herói byroniano: a impossibilidade de comprometimento com qualquer princípio exterior a si próprio, qualquer Verdade ou Absoluto transcendental alheios à própria consciência, porque isso implicaria desprender-se de seu próprio *self* cético e desencantado, de quem Byron é demasiadamente enamorado.

É claro que a escolha por não se comprometer é dolorosa, mas, como Byron sugere no drama *Caim*: o caminho da felicidade e o caminho do conhecimento são opostos. Algo dessa ideia pode ser vislumbrada no poema para a Inez. É bem verdade que Harold se assume como portador de um “mal fatal”, mas não podemos deixar de perceber que ele descreve o seu temperamento fatalmente atrabiliário como um despertar (*awake*). Os outros, que ainda podem “sonhar com o transporte”, são aqueles que não acordaram. A melancolia de Harold, na canção para Inez, deixa entrever também a sua maior consciência e percepção cética (e crítica) da miséria da existência:

Yet others rapt in pleasure seem,
And taste of all that I forsake:
Oh! may they still of transport dream,
And ne'er, at least like me, awake!

Mas e o fatalista Varela? “Quem pode altivo esmigalhar o espelho/ Que a torva imagem de Satã retrata?”, interroga-se. Podemos traçar uma afinidade entre o poeta-Satã de Varela e o Satã de Milton, mas apenas num momento muito específico do *Paraíso Perdido*. A afinidade não se dá na dimensão da grandeza titânica do diabo miltoniano – grandeza essa que essa figura partilha com os heróis de Byron – mas está relacionada com o momento do livro IV em que o herói de Milton naufraga em pensamentos pessimistas, faz um autoexame melancólico e é acometido por um momento de dúvida quanto aos seus planos de revolta. Em seu monólogo, o Satã de Milton, constata, como Varela, que o mal não pode fugir de si mesmo, e que para onde o diabo for, levará o seu séquito de inferno e desgraça:

[...] horror and doubt distract
His troubled thoughts, and from the bottom stir
The hell within him, for within him hell
He brings, and round about him, nor from hell
One step no more than from himself can fly
By change of place [...]

¹²⁴ Cf. estrofe XC do canto III.

Para Varela, o poeta, como o diabo, não pode mudar de lugar – não pode dar um passo fora de si mesmo, porque não consegue apartar-se do inferno que o constitui. O labirinto linguístico e sonoro de Milton é definidor da impossibilidade de Satã desprender-se do inferno em seu interior: *within him hell*. Na estrofe final de Varela, o “não mais tentes” aparece como a desolada constatação de que a própria experiência é destituída de significado. É um “não tentar” intransitivo. Estar no mundo não lhe faculta nem o caminho do conhecimento nem da felicidade:

Que pesar me consome! ai! não mais tentes,
Espera a lousa de um pesar profundo,
Somente a morte encontrarás nas bordas,
E o inferno inteiro a praguejar no fundo!

Ao fim do poema o poeta se resigna à fatal constatação da imobilidade – aguarda-o a tumba escura e fria em que permanecerá *enclausurado* e *mudo* pela eternidade. Se nos voltarmos à questão do *campo* e da *origem* do poeta – a Terra de Santa Cruz, de que ele se ressentia, no prefácio de seu livro – seremos tentados a nos interrogar o quanto do diagnóstico dessa imobilidade de Varela, que se contrasta vivamente com o discurso da mobilidade, da liberdade e da mutabilidade que caracterizam a poesia de Byron, possa se relacionar com uma efetiva impossibilidade de *mover-se*. Isto é, poderíamos indagar se a ausência dos *topói* da liberdade e da mobilidade do poeta, em Varela, seriam o desdobramento consciencial de uma efetiva imobilidade do sujeito na terra que habita nos Oitocentos: a estrutura social arcaica, a vida cultural precária, as ruas mal pavimentadas da Pauliceia. Mas, em sendo esse o caso, a poesia de Varela oferece a sua contraparte reparadora, atestando a eficácia profética da linguagem à revelia do próprio poeta que dela descrê. Isso fica evidente num longo “fragmento” poético a que Varela dá o nome de “Acúsmata”, poema que integra o livro *Cantos do ermo e da cidade* (1869).

O título do poema traduz o lugar do poeta no fragmento: um intérprete de *acusmas*. A palavra “acusma” pode designar, no contexto médico, alucinações auditivas. O indivíduo acometido por “acusmas” pode ouvir vozes humanas, instrumentos musicais, ruídos imaginários – ter, em suma, a sensação auditiva de ruídos e vozes cuja causa não pode ser identificada num som produzido no exterior. De maneira resumida, uma “acusma” é um som cuja fonte sonora é invisível.

O termo, em sua etimologia grega, aponta para uma interpretação bem diferente dos diagnósticos clínicos: *akousma* pode ser uma instrução oral, aludindo à forma de transmissão do

conhecimento adotada por Pitágoras para os seus discípulos – chamados *akousmatikoi*, que escutavam as preleções de seu mestre sem avistar a origem do som produzido por sua voz: Pitágoras se escondia por detrás de uma cortina.

Os discípulos de Pitágoras se dividiam em dois grupos: os *akousmatikoi* (“aqueles que escutam”) e os *mathematikoi* (“os aprendizes”). Os acusmáticos se sentavam do lado de fora da cortina em que Pitágoras se escondia, e tinham apenas o direito de escutar os ensinamentos do mestre sem visualizá-lo. Os matemáticos ficavam do lado de dentro, próximos a Pitágoras, e podiam testemunhar as demonstrações do mestre. É preciso observar que os acusmáticos estavam numa espécie de estágio probatório do aprendizado: depois de cinco anos de voto de silêncio e apenas escuta, poderiam ser julgados valorosos o suficiente para ascender na trajetória de aprendizado, e ganhar o direito de estar do lado de dentro da cortina, finalmente vendo o seu mestre. Mas há ainda uma diferença de fundo ontológico entre os dois grupos: os acusmáticos são usualmente descritos como Pitagóricos religiosos, enquanto os matemáticos eram os Pitagóricos científicos – tidos como os “genuínos discípulos”. Os últimos estavam interessados em Pitágoras como um professor de sabedoria científica. Os primeiros o enxergavam como uma espécie de “xamã”, e estavam interessados em transformar o pitagoreanismo num modo de viver asceta¹²⁵.

Os acusmáticos, como não tinham acesso às provas e demonstrações de seu mestre, herdavam doutrinas e ensinamentos que careciam de explicação. Esse dado é relevante para a leitura do poema porque, em “Acúsmata”, o poeta se apresenta como “aquele que escuta Deus e suas vozes”. Num primeiro momento, ele tenta sondar os desígnios de Deus e suas misteriosas intenções, mas, não encontrando prova e demonstração, acaba por aceitar a sua grandeza milagrosa e intransitiva – daquilo que *é o que é*.

O poema se inicia com um longo monólogo em que o poeta anuncia a perda de toda a esperança, vislumbra como seu destino fatal outra vez, como no poema “Childe-Harold”, a tumba fria. Acaba, por fim, diante da inexorável “noite escura da alma”, por desejar a morte, que parece a alternativa mais imaginativamente potente do que a prisão de carne em que a humanidade se debate em mesquinhas aspirações:

E no entanto eu tenho a noite n'alma!
E o descampado horrendo, estéril, vasto,
Há sucedido ao gênio que acendia
As fibras do meu crânio!.., - Se contudo
Uma réstia de luz brilhasse ao menos!
Se uma voz me falasse! [...]

¹²⁵ Cf. Michelle Ballif & Michael G. Moran (2005). *Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources*. Greenwood Publishing Group. p. 316. [ISBN 9780313321788](https://doi.org/10.1080/0780313321788).

Mentira! tudo é quedo, imóvel, frio!
O vento passa, os espinheiros gemem,
Torcendo os galhos secos, dir-se-ia
Que ameaçam as nuvens! Bem, morramos!
Tem belezas o pó, sonhos a tumba,
E a morte que os estultos amedronta
Brotam a meus olhos pensativa e meiga,
Coroadas de flores mais formosas
Que as tristes rosas dos jardins dos
[homens!

A prece desesperada do poeta é ouvida e lhe responde não uma voz, mas múltiplas vozes ou um coro. Falam-lhe as árvores, num discurso nostálgico, aludindo à candidez da infância do poeta, memória ideal de um tempo de integração com o mundo natural:

Por que te afliges, mísero poeta?
Não nos conheces mais? – Olha,
[contempla,
E nestes troncos ásperos, nodosos,
Verás feições amigas. Nesta queixa
Que de nossas folhagens se desprende,
Escutarás de novo o meigo timbre
De teus sócios de infância. Nesta sombra
Que alongamos no chão, verás o leito,
Onde, tantos momentos, repousaste.

Falam-lhe as flores, numa canção enamorada, ressentidas de que um dia o poeta tenha partido desse *locus amoenus*:

Poeta, a trepadeira solitária
Que se enrosca lasciva ao duro tronco
Do cedro secular; a flor guardada,
Entre os galhos do ipê, nas grossas folhas
De alpestre parasita; a mole acácia;
O manacá cheiroso que se ostenta
À beira d'água, pensativo e triste;
Os festões do ingazeiro e as açucenas,
Todas te amavam, te adoravam todas!

Fala-lhe mesmo a “estrela Vésper”, que se interroga por que o poeta não lhe pede mais as doces inspirações que ela lhe concedia em seus tempos de mocidade:

Tudo repousa, as folhas da centáurea
Tremem de frio à beira do caminho,
Dobram-se os juncos nas lagoas negras,
E os vaga-lumes do deserto pasmam
À mansa luz que entorno sobre os campos.
Por que não vens inspirações pedir-me,
Sonhador de outras eras? Por ventura
Meu suave clarão não é tão belo
Como ao começo de teus verdes anos?

O poeta ouve vozes misteriosas no espaço, *acusmas* cuja fonte sonora é invisível. Essas vozes se apresentam como a própria “essência da criação divina”, princípio harmônico e fluido que rege a mecânica do mundo, manifestação mágica do sopro animado de Deus:

Somos a ideia, o sentimento, a essência
Da criação inteira; a íntima nota
De quanto brilha, corre, canta e chora;
Somos o fluido eterno, que circula,
Envolve o globo, os seres e penetra-os
De um infinito amor; somos a cítara
Onde o sopro de Deus roça inflamado
E sacode no espaço a paz aos homens
Num turbilhão de notas amorosas.

O poeta, num primeiro momento, mostra-se cético, descrê dos *acusmas*, ruídos imaginários que parecem saídos de um sonho, e não podem devolvê-lo ao estado de pureza perdido há muito. Ele se sente numa prisão de argila que lhe rememora sempre a miséria da condição humana e lhe veda os voos ascensionais:

Oh! se não fosse um sonho! Se das trevas
Do sombrio passado inda pudesse
As almas evocar de tantos seres!
Se esta prisão de argila e de misérias
Não vedasse-me o voo! Se do livro
Onde flameja a lúgubre sentença
Eu pudesse rasgar uma só folha,
Uma só, grande Deus! Talvez lograsse
Todos os males apagar que hei feito!

Segue-se a esse atestado de danação uma voz misteriosa no espaço, que lhe ordena que o poeta cumpra seu fado no “mundo ingrato” e lhe promete o descanso dos “eleitos de Deus no vasto império”. Essa voz sugere que, após a experiência terrena, o poeta, como uma figura escolhida por Deus, terá a alma redimida e, como ela outrora encontrou, também ele encontrará repouso e nova existência “ao pé dos anjos”. O poeta se interroga sobre a origem dessa voz, ambiciona sondar os mistérios da criação, aspira a ver o rosto de Deus que continuamente se esconde por detrás de um véu, almeja descobrir o caminho que leva ao “sólio do invisível”, à instância sagrada e metafísica, reino do imponderável. Ele reconhece ter tentado várias vezes acessar esse reino, com os transportes mentais e elevações espirituais que lhe foram concedidas pelo seu gênio incandescente e pela inspiração, mas nunca logra atingir esta plaga edênica, sua alma se arroja até as alturas apenas para que novamente seja devolvida ao nada, ao abismo:

Da natureza inteira que aviventas
Todos os elos a teu ser se prendem,
Tudo parte de ti, e a ti se volta;
Presente em toda a parte, e em parte alguma,
Íntima fibra, espírito infinito,
Move, potente, a criação inteira!

Em sendo o poeta aquele que capta as múltiplas manifestações sonoras da criação, os *acusmas* da Natureza, ficamos com a impressão de que ele funciona, para o poema, como um princípio ordenador análogo à agência de Deus sobre a Natureza. Assim como Deus é a força invisível que opera a mecânica do mundo, também o poeta rege o concerto de vozes invisíveis da Natureza que são reintegradas na unidade do poema. Mas como o poeta é aqui ouvinte de uma multiplicidade de vozes que se sucedem – todas com a mesma relevância e significado simbólico na hierarquia da criação – também ele é reintegrado ao mundo natural e interiormente modificado pelas vozes que escuta e que o atravessam. É justamente o desprezo de Varela pela sua própria imagem – “torvo Satã” – que, inviabilizando ao poeta enamorar-se demais de seu próprio *self* cético – lhe autoriza a sair de si, a escutar as vozes da Natureza, que entram em conflito com a sua interioridade solipsista e melancólica. *Aqui*, o fatalismo é compensado por um movimento que os heróis byronianos, em virtude mesmo de seu individualismo, não podem fazer: o gesto de *sair de si próprio*.

Em “Acúsmata”, o poeta sai de si mesmo, desprende-se de sua interioridade para se tornar parte integrante da paisagem natural (e sonora) que o circunda. Trata-se de um hino panteísta em que o poeta tece um colóquio com vários seres e elementos da Natureza. Essas vozes oferecem uma alternativa coletiva de integração e enunciação, anunciando que “há outros ruídos, além do inferno que pragueja ao fundo”, que a voz do poeta não se reduz a si mesma. Destituído de si e fundido ao redor, o poeta transcende o seu próprio *self* e cria sobrevidas com os ruídos imaginários. Aquilo que Childe Harold diz a respeito de si mesmo no III canto da *Peregrinação* não se aplica com muita justeza ao seu próprio *self*, que apenas almeja a comunhão mística com a Natureza circundante para em seguida recusá-la, em nome do pacto indissolúvel com o princípio da liberdade e com o individualismo romântico. Mas poderia, com muita justeza, se aplicar ao *self* do herói byrônico construído por Varela:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in nature, save to be

A link reluctant in a fleshly chain,
Class'd among creatures, when the soul can flee,
And with the sky--the peak--the heaving plain
Of ocean, or the stars, mingle--and not in vain.

CAPÍTULO 3: “EU NÃO SOU BYRON, EU SOU OUTRA”: O
MITO DA POETISA E A RETÓRICA BYRONIANA

INTRODUÇÃO

Considere-se os seguintes excertos:

“To the Poet, as to every other, we say, first of all, *see*. If you cannot do that, it is of no use to keep stringing rhymes together, jingling sensibilities against each other, and *name* yourself a Poet; there is no hope for you”.

“Can the man say, *Fiat lux*, Let there be light; and out of the chaos make a world? Precisely, as there is light in himself, he will accomplish this”.

[Thomas Carlyle. *Heroes, Hero-Worship and The Heroic in History*. “The Hero as Poet. Dante; Shakespeare”. 1840].

“Sim, a alma da mulher deve brilhar na sombra,
Como numa oculta urna de mármore o raio da lâmpada,
Como num crepúsculo a lua entre o invólucro das nuvens
E, aquecendo a vida, invisível, lançar uma fraca luz”.

[Evdokía Rostoptchiná. “Como as mulheres devem escrever?”¹²⁶ (1840)].

“Eu estou destinada a, sob um silêncio monástico,
Do sagrado sonho dissipar o que há de melhor,
A conhecer a luz na alma e carregar a treva nos olhos,
Flor dos campos, esquecida e abandonada,
Não será lícito comparar-me contigo?”

[Evdokía Rostoptchiná, “A última flor”¹²⁷ (1835)].

Os fragmentos pertencem, é claro, a instâncias discursivas muito diferentes. Os excertos de Carlyle foram extraídos do texto “The hero as poet”, que integra o livro *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, publicado em 1841. O texto é uma referência importante como fundamentação filosófica da doutrina do “poeta-profeta” e do imaginário sobre a predestinação do gênio romântico: para Carlyle, os grandes poetas são figuras de eleição, desde o seu nascimento: *nasce-se poeta*, não é possível *formar-se poeta* apenas pelo cultivo intelectual. Os excertos poéticos, por sua vez, pertencem a poemas de autoria da poeta russa Evdokía Rostoptchiná, contemporânea de Liérmontov e expoente importante da Idade de Ouro da Poesia Russa.

¹²⁶ “Как должны писать женщины?”: “[...] Да, женская душа должна в тени светиться, /Как в урне мраморной лампы скрытой луч, /Как в сумерки луна сквозь оболочку туч, /И, согревая жизнь, незримая, теплиться.

¹²⁷ “Последний цветок”: “[...] Мне суждено, под схиною молчанья, /Святой мечты все лучшее станть, /Знать свет в душе - и мрак в очах носить! /Цветок полей, забытый без вниманья, /Себя с тобой могу ли не сравнить?.. .

Sabendo dos perigos críticos que incorro ao aproximar fragmentos textuais de registros discursivos tão distintos, convido o leitor a identificar a proximidade contextual, em termos cronológicos, entre os textos e – ainda mais importante que essa coincidência temporal (o texto de Carlyle data de 1840 e os poemas citados de Rostoptchiná datam, respectivamente, de 1835 e 1840) – a afinidade *temática* entre os excertos.

Em verdade, o que estou chamando de afinidade temática versa sobre uma semelhança com relação aos *topói* abordados, isto é, “a visão do poeta” e o seu “destino frente ao mundo”, mas não versa sobre uma semelhança na forma de tratamento e na abordagem dos temas.

Pelo contrário, se compararmos a ideia de Carlyle de que, para o Poeta-Profeta, “basta dizer *Fiat lux* e todo um mundo se ordenará a partir do caos”, já que esse poeta é portador de uma incontestável *lux interior*, com o verso de Rostoptchiná que apresenta a imagem “conhecer a luz na alma e portar a treva nos olhos”, parece que nos deparamos com formulações em confronto. É como se a poeta russa impusesse uma certa limitação à onipotência visionária do poeta-herói de Carlyle. Isto é, a poeta parece sugerir que há algo a mais, além da luz interior, que é responsável por determinar o destino de um poeta. Esse “algo a mais”, conforme já é possível intuir pelo título do poema de 1840 - “Como as mulheres devem escrever” – incide sobre uma questão de gênero. O que Rostoptchiná desnuda é, efetivamente, que, quando Carlyle utiliza uma série de metáforas e imagens do campo semântico da visão e da luz para definir a figura do seu poeta-profeta, ele está tratando de um *homem*. Quando lidamos com a questão da poeta-mulher, conforme os versos de Rostoptchiná, a onipotência visionária do poeta-profeta de Carlyle e seu tão mencionado *seeing eye* que vê antes e mais do que os membros da turba, parece não se aplicar ou não se ajustar tão bem quanto se ajusta às figuras de Dante e de Shakespeare, utilizadas por Carlyle como encarnações do seu poeta-profeta. Com efeito, o conjunto de imagens utilizado por Carlyle no fragmento sublinha a *lux* e a *visão* do poeta, enquanto que as de Rostoptchiná, ao lidar com o destino da mulher poeta, enfatizam a *sombra*, a *iluminação fraca e precária* e, até mesmo, a *cegueira*.

Quando refletimos sobre o modo como Byron se posicionava frente à questão das mulheres autoras suas contemporâneas, entendemos a ressalva de Rostoptchiná a Carlyle. Ficamos com a impressão de que as máscaras culturais que compõem o mito byroniano do poeta ajustam-se mal ao rosto de uma poeta mulher. É famosa, por exemplo, a afirmação do poeta britânico para John Hobhouse (1786-1869), de que “de todas as Putas vivas, a mulher que

escreve é a cadela-mor”¹²⁸. Em 1820, o poeta britânico instrui o seu editor John Murray a não lhe enviar *feminine trash*, particularmente os versos de “Mrs. Hewoman”, e diz, a respeito da autora, que “se ela tricotasse meias azuis em vez de usá-las seria melhor”¹²⁹. A afirmação, cuja ironia e desdém passa um pouco despercebida para o leitor contemporâneo, alude à figura da *bluestocking* - termo utilizado no século XIX para se referir, pejorativamente, à mulher intelectual ou à mulher que tentasse se inserir no mundo das letras.

A origem da palavra remonta a uma sociedade literária homônima. As “meias azuis” referem-se ao fato de que um dos membros da sociedade foi aceito a despeito de utilizar meias feitas de lã azul, indicativo de falta de prestígio social e elegância – no lugar das meias de seda preta próprias de trajes formais, porque, na sociedade literária em questão, o que importava era o conhecimento e a vida partilhada no mundo das letras, e não a riqueza, os trajes, e o *status* social. Com o passar do tempo, porém, o termo passa a ser empregado pelo discurso crítico masculino para referir-se pejorativamente à aberração estética e estilística que representava o fenômeno da “mulher letrada” ou da “mulher intelectual”.

Uma crença popular era a de que, uma vez investida dos interesses próprios da literatura e do mundo das letras, a mulher se tornaria, gradativamente, destituída de caracteres sexuais secundários, adquirindo um aspecto masculino e repulsivo. O combate dos literatos homens às *bluestockings*, é claro, não ficou restrito à Inglaterra, e ganhou ampla repercussão na Europa Ocidental. Há uma famosa série de caricaturas de Daumier (1808-1879) retratando mulheres *bas-bleues* feias, masculinas e ressequidas. Byron não estava, portanto, ideologicamente sozinho quando dedica uma obra inteira apenas a satirizar a figura da mulher letrada em *The Blues: a Literary Eclogue* (1821). A expressão “Mrs. Hewoman”, utilizada na carta a John Murray, refere-se, ironicamente, à poeta inglesa Felicia Hemans (1793-1835), estabelecendo um trocadilho com o seu nome e sublinhando o caráter esdrúxulo e incomodamente epiceno da mulher autora.

Se, nesse cenário cultural, a mulher nos Oitocentos é vista sempre como o radicalmente “outro” que se opõe à figura do homem letrado, como pode este *outro*, poeticamente, representar-se? O mito romântico do poeta é intrinsecamente masculino? O mito de Byron é passível de ser reapropriado e remodelado por poetas mulheres, como o fizeram os poetas homens byrônicos brasileiros e russos?

Com o objetivo de construir uma primeira aproximação dessas perguntas (o leitor

¹²⁸ A minha tradução é ridiculamente elegante e eufemística frente à cruza do original: “of all Bitches alive a scribbling woman is the most canine”.

¹²⁹ if she knit blue stockings instead of wearing them it would be better (BLJ 7: 182-3).

vá me perdoar um deslocamento temporal significativo, mas justificável na minha argumentação), recorro a dois fragmentos muito interessantes de autoria da poeta russa Marina Tsvetáieva (1892-1941). No primeiro excerto, pertencente aos seus diários, Tsvetáieva afirma sobre si própria que é

O “segundo Púchkin” ou a “primeira poeta-mulher” – eis o que mereço e, talvez, o que espero. Não preciso de menos que isso¹³⁰.

<<Второй Пушкин>> или первый <<поэт-женщина>> - вот чего я заслуживаю и, может быть, дождусь. Меньшего не надо.

O segundo fragmento de Tsvetáieva, extraído da obra *O Relato de Soniétchka*:

Um membro da intelligentsia, a Marina? Isso é uma estupidez tão grande quanto chamá-la de “poetisa”. Que imundície!

<<Интеллигентный человек>> - Марина? – это почти такая же глупость, как сказать о ней <<поэтесса>>. Какая гадость!

Há vários elementos curiosos que poderiam ser observados nesses excertos, como uma espécie de senso de urgência nada modesto de consolidar-se como poeta relevante, que se considera um “segundo Púchkin”. Trata-se de um lugar honorífico, que a consolida tanto como herdeira do “sol da literatura russa”, quanto como um Púchkin *diferente*, a seu próprio modo, que ocupa uma outra posição – tão importante quanto a do primeiro no desenvolvimento dessa literatura. O que eu gostaria de destacar, no entanto, é o desprezo evidente pela palavra *poetisa* que Tsvetáieva manifesta nos dois excertos. Com bastante ironia e acidez, a autora observa que seria uma estupidez ser chamada de *poetisa*.

Ao se considerar o “segundo Púchkin”, Tsvetáieva também se apresenta como a primeira “poeta-mulher”, o que nos faz refletir sobre como ela avalia as autoras que a antecederam. Se nenhuma delas poderia ser considerada “poeta-mulher”, qual seria o lugar das antecessoras de Tsvetáieva na história da literatura russa? Talvez seja possível supor que Tsvetáieva afirma-se a “primeira poeta-mulher” porque enxerga a sua posição inaugural como uma recusa a ocupar o mesmo lugar na História da Cultura das escritoras que a antecederam,

¹³⁰ Todas as traduções do russo para o português citadas nesse capítulo são paráfrases literais do texto original em Língua Russa. Os poemas que traduzi, portanto, não preservam a estrutura métrica e rítmica original.

que, sob sua perspectiva, não seriam poetas-mulheres, mas, apenas, *poetisas*. De qual conceito da palavra *poetisa* Tsvetáieva estaria munida, para negá-lo e recusá-lo com tamanha veemência? De que maneira este conceito de *poetisa* se aparta do conceito de *poeta* e do mito moderno do poeta?

Podemos dizer que a palavra *poetisa*, demarcando uma instância discursiva diferente da do *poeta*, constituiu, a partir do romantismo, um mito à parte? Isto é, se há um mito moderno do poeta com suas múltiplas facetas que os poetas exploram para a construção de sua autoimagem, haveria um mito da *poetisa*? Se a resposta for afirmativa, seremos obrigados a pensar em quais imagens e máscaras culturais seriam constitutivas do mito da *poetisa*, e de que maneira essas mesmas máscaras dialogam ou confrontam-se com o mito moderno do poeta, de que Byron seria um modelo (ainda que para ser subvertido).

Svetlana Boym (1991, p.194) observa como, tanto nas tradições literárias da Europa quanto da América, as mulheres cumprem, usualmente, o papel de musas ou destinatárias do amor de poetas, e quase nunca o lugar de sujeitos falantes. A crítica ainda menciona uma afirmação de Poe, segundo a qual “o assunto mais poético do mundo é a morte de uma mulher bonita”. Boym conclui que “toda mulher-poeta é assombrada para sempre pelo belo cadáver de uma heroína mulher, sobre o qual ela frequentemente tem que pisar para escrever”¹³¹.

Entre os nossos românticos, a ideia estética de Poe mencionada por Boym parece ter vingado. Basta lembrar das visões da virgem pálida jazendo na beira do mar no primeiro poema da *Lira dos vinte anos*, para o desespero do suspiroso *pálido poeta*, que dedica alguns versos ao corpo imantado de pureza e mutismo da mulher, com um curioso olhar de deleite e assombro. Que se trate de um cochilo e não do último repouso é mera contingência:

Era de noite: - dormias
Do sonho nas melodias,
Ao fresco da viração,
Ao frio clarão da lua,
Aos ais do meu coração!

Ah! que véu de palidez
Da langue face na tez!
Como teus seios revoltos
Te palpitavam sonhando!
Como eu cismava beijando
Teus negros cabelos soltos.

¹³¹ [...] the most poetic subject in the world is the death of a beautiful woman, and any woman-poet is forever haunted but he beautiful corpse of a female heroine, over whom she often has to step in order to write.

Alguns anos mais tarde o seu sucessor byrônico – Luiz Nicolau Fagundes Varela – fazendo a sua estreia literária com as *Noturnas* (1861), recorreria a uma imagem feminina similar:

Imagem formosa das nuvens da Illyria,
- Brilhante Walkyria – das brumas do norte,
Não ouves ao menos do bardo os clamores,
Envolta em vapores, - mais fria que a morte!

Também muda, na “forma da neve”, “puríssima” e “nua”, na última estrofe, o corpo vaporoso e macabro, semelhante a um cadáver, desfaz-se como neblina:

E as brisas d’aurora ligeiras corriam,
No leito batiam da fada divina;
Sumiram-se as brumas do vento à bafagem
E a pálida imagem desfez-se em – neblina!

Guardando embora muito apreço pessoal tanto por esse poema de Varela em específico, sonoramente exuberante e bastante matizado do ponto de vista imagético, quanto pela recolta *Noturnas* em geral, não posso me furtar a perguntar, porém, como crítica e leitora – com algum ceticismo e sarcasmo byronianos - como poderia ter atendido aos *clamores do bardo* esse mudo cadáver destituído de linguagem.

O MITO DA POETISA

É bastante conhecida, embora pouco contextualizada, a afirmação de Mme. de Staël segundo a qual “o gênio não tem sexo”. A formulação torna-se uma espécie de norte para as mulheres que desejavam apresentar-se enquanto sujeitos criadores no século XIX, tendo grande peso por ter sido pronunciada por uma figura que parecia, em todos os aspectos, contradizer a expectativa social de que as mulheres não poderiam encarnar a figura do gênio. Conta-se que a frase de Mme. de Staël teria sido provocativamente enunciada na ocasião em que a escritora fez uma visita inesperada a Napoleão Bonaparte na sua residência em Paris, em 1798, e foi informada pelo mordomo de que Bonaparte, que estava nu na banheira, se recusava a recebê-la. Com destemida ironia, a autora teria dito: “Pouco importa! O gênio não tem sexo.¹³²”. Mas, em que medida, a afirmação programática de Mme. de Staël, em defesa de uma suposta neutralidade da figura do gênio romântico, seria historicamente verificável nos Oitocentos?

Contrariando os desejos de Mme. de Staël, havia inúmeras imagens do poeta moderno e metáforas relacionadas de subordinação do mundo e da natureza pelo poeta que se apresentavam como essencialmente “viris” e “masculinas”. A superioridade masculina tinha respaldo no discurso científico e filosófico. Veja-se, a título de exemplo, a estranhíssima e deslumbrada confiança que o naturalista francês Julien-Joseph Virey (1775-1846) tinha no esperma como força motriz a movimentar a arte e a cultura, deixando bem claro neste e em outros textos como considerava a “feminilidade” e a “criatividade” termos mutuamente exclusivos, e compreendendo a inspiração como uma energia necessariamente do gênero masculino¹³³:

Se existe no universo um princípio físico capaz de imprimir na nossa inteligência toda a audácia e entendimento de que ela é suscetível, é, indubitavelmente, o esperma; o esperma é então um novo... *impetum faciens*, uma fonte de vigor vital. Por ele, o gênio se aquece, a poesia se enriquece de nobres sentimentos, se colore de imagens brilhantes; a música, todas as belas-artes se iluminam com esta tocha de vida. (VIREY, Julien-Joseph. *De la femme sous ses rapports physiologique, moral et littéraire*. p.401-402)¹³⁴.

O entusiasmo fálico de Virey e de tantos outros era acompanhado por reflexões acerca da ambiguidade anatômica das mulheres criadoras, como é possível vislumbrar nas

¹³² Peu importe! Le génie n'a pas de sexe! Cf. o texto de Adrianna M. Palyenko, primeiro capítulo do livro *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History*, 2016 (p.1-33).

¹³³ Quelle sera la place de ces êtres incertains, qui ne sont, à proprement parler, d'aucune sexe?

¹³⁴ Extraio as citações de Virey e Cabanis do trabalho de Adrianna M. Palyenko (2015).

reflexões de Pierre-Jean-Georges Cabanis (1757-1808), fisiologista e filósofo francês que estava convencido de que o esforço intelectual implicava numa de-sexualização da mulher, e que se perguntava: “qual será o lugar desses seres incertos, que não são, propriamente, de sexo algum?”

Diante de um cenário cultural tão hostil à criatividade feminina, como poderiam as mulheres escritoras dos Oitocentos representar-se ou desenvolver estratégias poéticas de construção da sua autoimagem? Uma primeira premissa de aproximação destas questões é a consideração de que, ao mesmo tempo em que, gradualmente, foi-se formando o mito do *poeta* moderno, formou-se, paralelamente, o mito da *poetisa*. Estes dois mitos são bastante distintos, e nunca ocuparam, do ponto de vista crítico, uma mesma escala valorativa. Sobre esta questão, tenho acordo com a crítica Svetlana Boym que, a respeito da palavra “poetisa”, observa que se trata de uma palavra “derivada de “poeta”; poeta mais um sufixo feminino, um excesso, uma marca de “mau gosto”, um sinal de inferioridade cultural” (BOYM: 1991, p. 192). Boym destaca que os textos escritos por um “poeta” não são lidos pelo público do mesmo modo que os textos escritos por uma “poetisa” e que, se o termo poeta, a despeito de gramaticalmente masculino, se afigura na mente do leitor como uma palavra neutra e não marcada do ponto de vista do gênero, a palavra “poetisa”, por sua vez, seria “embaraçosamente marcada pelo gênero”.

Ao mencionar um ensaio de Osip Mandelstam (1891-1938) na revista “Moscou Literária”, Boym destaca como o poeta elenca uma série de características que definem a máscara cultural da poetisa: a poetisa tem um discurso marcado por excessiva exaltação lírica, abuso das metáforas e carece de um senso de história ou de responsabilidade histórica. A crítica acrescenta como isso demarca que a poetisa é extremamente subjetiva, eminentemente a-histórica e incapaz de transcender a emotividade do discurso para adentrar a “objetividade desinteressada da linguagem” (BOYM: 1991, p. 193). Parece-me muito acertada a observação da autora segundo a qual, na mente do leitor, a palavra *poeta*, embora seja gramaticalmente masculina, seja frequentemente percebida como uma categoria neutra e destituída de marcação de gênero, enquanto a palavra *poetisa* explicita uma marcação de gênero tão intensa que causa embaraço.

Podemos dizer que a consolidação do mito da poetisa, como uma categoria que se desenvolve em paralelo ao mito do poeta, é também um fenômeno moderno. Historicamente, remonta ao final do século XVIII e o início do século XIX, quando se inicia, na Europa Ocidental, um fenômeno que se difundirá globalmente e atingirá também a Rússia e o Brasil: a formação de uma “esfera das mulheres” na literatura e uma muita expressiva separação entre esta e a “esfera masculina”. A crítica eslavista e feminista Diana Greene

observa que, entre 1790 e 1830, o terreno da poesia foi dividido em duas esferas complementares: a masculina e a feminina. As mulheres poderiam escrever, desde que se mantivessem na posição de *poetisas*, em detrimento de *poetas*, o que significava que deveriam se satisfazer em “nutrir a cultura como servas sociomorais”, em detrimento de assumir a postura “profético-visionária”, porque esta última era reservada estritamente aos homens poetas (GREENE: 2004, p. 26).

Greene entende que a mais importante instituição masculina para os poetas dessa geração era o próprio movimento romântico. Seu corpus de análise é formado por poetas *musas* do século XIX, mas ela entende que há uma série de problemas comuns com os quais se confrontavam quaisquer mulheres dos Oitocentos que desejassem escrever e, de alguma forma, obter reconhecimento. A crítica elenca uma série de obstáculos com os quais essas escritoras se deparavam: o conflito entre a modéstia esperada das mulheres e a autoafirmação do gênio romântico; a questão de quem era o seu público; a questão de como responder à personificação masculina para a inspiração poética, diante do fato de que a maioria dos poetas homens representava a musa como uma parceira sexual feminina e idealizava a natureza como uma figura materna; por fim, talvez o problema mais grave: como serem publicadas num establishment literário inteiramente preservado por homens que as desdenhavam enquanto poetas.

Na Rússia, a referência mais imediata da formação de uma “esfera das mulheres” na literatura vincula-se à figura do historiador Nikolai Karamzin (1766-1826) e à escola Sentimentalista no mundo das letras. O discurso literário sentimentalista, em voga entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, implicou numa transformação das concepções de gênero a partir de um processo que poderia ser chamado de “feminização” da literatura. Um documento importante foi a “Epístola às mulheres”¹³⁵ (1795) redigida por Karamzin. No poema-epístola de Karamzin, as mulheres funcionam como uma espécie de modelo moral para os homens. Em nome da beleza feminina, o sujeito lírico do poema renuncia às glórias militares e faz um “sacrifício” pela “tranquilidade”¹³⁶ e “liberdade”.

O sujeito poético do poema-epístola reivindica a adoção de valores femininos que encontrou em um círculo de mulheres e decide viver uma vida doméstica virtuosa, cercado por mulheres, em detrimento de uma vida de guerreiro¹³⁷. Para Karamzin, as mulheres parecem funcionar como uma espécie de contrapeso civilizador ao pendor masculino para a violência e a disputa. De todo modo, é importante frisar que esse contrapeso não se dá, para

¹³⁵ “Послание к женщинам”.

¹³⁶ “Спокойствие” e “Вольность”.

¹³⁷ Cf. STOHLER: 2016, p. 24

o pensador, no campo do *lógos*, do discurso e da razão, mas sim como uma espécie de inclinação sentimental e afetiva inerente às mulheres. É como se as mulheres oferecessem uma alternativa à *hýbris* beligerante masculina, a partir de um olhar amoroso e sentimental sobre o mundo.

Eu destaco o fato de as mulheres, no poema, serem o motivo da renúncia do sujeito lírico às armas e à vida militar, e que a sua adoração por elas o conduza para o mundo das letras. Pelas mulheres o sujeito lírico passa “a odiar oficiais orgulhosos” e, em detrimento da espada, toma nas mãos

[...] uma folha de papel,
Um tinteiro com uma pena,
Para ser um escritor, um criador,
Para vós aprazível, belezas;
Para com a límpida sílaba, ao nítido coração
Vosso representar os matizes
Das paixões felizes e infelizes,
Ora dóceis, ora terríveis;¹³⁸

De acordo com Iúri Lótman, com o advento do Sentimentalismo na literatura russa, o gosto das mulheres tornou-se o “supremo árbitro da literatura”. Para Karamzin, a natureza específica da escrita feminina tinha duas manifestações: a literatura pedagógica voltada para crianças e a literatura do sentimento, vinculada ao amor (*apud* ROSENHOLM; SAVKINA: 2012, p.12). Karamzin propunha que a literatura Sentimentalista deveria se direcionar a um imaginário público feminino, e, portanto, contar com uma abordagem de temas e uma linguagem que fosse agradar às senhoras. Do ponto de vista da inserção das mulheres na cultura letrada, a perspectiva é bastante ambivalente. As mulheres são representadas aqui antes como leitoras do que como escritoras em potencial. Ademais, o entendimento de que as mulheres eram árbitras ideais da literatura produzida não vinha de uma crença numa capacidade judicativa inteligente, mas sim de um entendimento da mulher como uma espécie de bom selvagem, virtuosa porque apartada do mundo da cultura, ou mais próxima do mundo da natureza (STOHLER: 2016, p. 65). Nesse sentido, considero digno de destaque a condescendência que subjaz aos versos da epístola que tratam do pedido das próprias mulheres ao sujeito lírico, para que “traduza” o que há de “escuro nos corações/para uma

¹³⁸ Взял в руки лист бумаги,/Чернильницу с пером,/Чтоб быть писателем, творцом,/Для вас, красавицы, приятным;/ Чтоб слогом чистым, сердцу внятным,/Оттенки вам изобразить/ Страстей счастливых и несчастных,/ То кротких, то ухасных; [...].

língua clara”. É evidente que, para além das analogias entre treva/melancolia e clareza/alegria/delicadeza/vivacidade, a escolha lexical de “escuro” e “claro” sugere que Karamzin se atribuía uma espécie de função ilustradora, ou de iluminação, no processo do esclarecimento feminino. A linguagem não obscura requisitada pelo olhar feminino parece sugerir também que o sujeito lírico do poema precisa transformar o discurso de maneira a torná-lo compreensível às mulheres cuja sensibilidade e intelecto não poderiam ir tão longe, a ponto de desvendar sozinhas as obscuridades do coração: “Oh, é uma lei, amável e fielmente traduz/ Para nós todas a escuridão dos corações numa língua clara;/ As palavras devem encontrar os sentimentos delicados! [...]”¹³⁹.

A imagem da limpidez dá o que pensar. Há uma dupla leitura possível: por um lado, “traduzir” o que há de “sombrio” numa “língua clara”, para as mulheres, sugere que há um certo tipo de tema ou assunto que não abarca os interesses das leitoras, com o seu componente grave e sério de sombra, tão esquivo à vivacidade solar com que Karamzin representa a beleza feminina, lançando mão, no poema, da típica analogia entre a beleza da mulher e a Rosa (em maiúscula). Por outro lado, há também necessidade de uma clareza que deve se dar numa linguagem simples, e não obscura, como se a cognição feminina fosse hostil aos discursos mais obscuros/incompreensíveis. A palavra russa *iasnyi*, que caracteriza a língua em que as mulheres pedem que o sujeito lírico “traduza” tudo o que há de “sombrio no coração” designa tanto “claro”, “luminoso”, “brilhante”, quanto “claro” no sentido de “evidente”, “óbvio”, referindo-se a uma clareza das ideias e das intenções. As mulheres de Karamzin pedem uma linguagem límpida, sem muitos volteios e que, necessariamente, trate de temas limitados à delicadeza sentimental. O que concerne às mulheres, no poema, são temas “femininos” (vinculados ao discurso amoroso e sentimental) numa linguagem simples e translúcida, pura expressão dos sentimentos e sem muitos volteios, para não embarçar a simplória limpidez das consciências femininas.

Podemos traçar uma analogia entre o processo de feminização da literatura defendido por Karamzin, com todas as suas implicações acerca do que é ou não um tema adequado para ser lido ou abordado por uma mulher letrada, e um texto crítico brasileiro da segunda metade do século XIX, de autoria de Henrique Capitolino Pereira de Mello. O autor, aluno do 5º ano da Faculdade de Direito do Recife, escreve um livro intitulado *Pernambucanas Ilustres* (1879), com o objetivo de dar relevo historiográfico a mulheres pernambucas que haviam dado importantes contribuições intelectuais ao país. Do livro, chamou-nos a atenção um texto de apresentação das biografias de quatro “poetisas contemporâneas”: D. Joanna

¹³⁹ «Он, право, мил и верно переводит/Всё темное в сердцах на ясный нам язык;/ Слова для тонких чувств находит!»

Tiburtina da Silva Lins, D. Maria Heráclia de Azevedo, D. Anna Alexandrina Cavalcanti de Albuquerque e D. Francisca Izidora. São indiscutivelmente relevantes as informações biográficas que o autor apresenta acerca de poetas tão mal documentadas pela historiografia literária brasileira, mas, quando o autor do livro se aventura a fazer uma leitura dos poemas escritos pelas mulheres de que dá notícia biográfica, é evidente que o seu olhar crítico é limitado por concepções apriorísticas acerca do que seja uma literatura feminina, e os assuntos sobre os quais uma poetisa pode tratar. A argumentação do crítico é um pouco mais complexa que a de Karamzin e mais ambivalente, na medida em que parece defender que a mulher ocupe, simultaneamente, dois espaços que não enxerga como antitéticos, a saber: a esfera do “lar” e a da “ciência”, ou a esfera privada da “domesticidade” e a esfera pública da “ilustração”. Mas talvez este duplo lugar da mulher só seja possível aos olhos do crítico porque a “ilustração” feminina não representa, para ele, uma participação irrestrita da mulher na esfera pública:

Não nos preocupa a sua tão falada emancipação, porque não a consideramos escrava, não a queremos figurando na cena política de envolta com as agitações dos comícios, queremos-la no seu trono no lar doméstico, mas queremos-la juntando à sua realeza de amor, de bondade e de doçura, a realeza não menos bela da ciência e da ilustração.

Chamo atenção também para a escolha lexical do crítico quando se refere à instrução feminina, quando, por exemplo, menciona que, como está “fadada a desempenhar na terra uma missão sublime e quase providencial”, a mulher “tem imprescindível necessidade de se ilustrar, de *ornar-se*¹⁴⁰ com as *galas* da ciência”. É bastante curioso que o processo de ilustração da mulher seja descrito nesses termos, de “ornato” e “gala”, quase como se a instrução formal fosse uma espécie de adorno a fim de agudizar os encantos naturais da mulher, ou seja, a centralidade da instrução se dá, para a mulher, com o objetivo de garantir que se torne ainda mais interessante aos olhos masculinos, para, nas palavras do autor, “aumentar-lhe os dotes, de que lhe foi pródiga a natureza”. Capitolino reivindica para a mulher uma espécie de missão civilizatória e sacra que não desenvolve muito bem, e que poderíamos, pela escolha vocabular, associar à postura profético-visionária do poeta moderno, se o crítico não tivesse imputado esta missão não propriamente à figura da mulher escritora, mas sim à figura da mulher. O domínio restrito de ação da *poetisa* é explicitado quando o autor, embora reconheça que em ocasiões excepcionais de aguda crise social é compreensível que a mulher se envolva em questões políticas urgentes do seu tempo, não

¹⁴⁰ Os grifos são meus.

entende como pode haver, “em circunstâncias ordinárias”, uma mulher num “comício eleitoral” ou em uma “praça de comércio”. Aqui, a *poetisa* é devolvida à esfera privada da domesticidade, seu império natural, haja vista que, para o crítico, a missão da mulher é “mais santa”, é “mais nobre” e “mais civilizadora” do que podem ser as querelas político-sociais do debate público.

Ficamos, é verdade, sem saber exatamente que missão é essa, mas é bastante nítido que o pensamento do crítico sobre a essência feminina converge com as ideias de Karamzin no sentido de que à mulher, pela sua sensibilidade e delicadeza inatas, cabe regenerar moralmente a sociedade, contendo a hýbris masculina belicosa, como comprova o excerto em que Capitolino se refere ao papel das mães na educação dos filhos: “(...) é das ideias que nossas mães infiltraram no nosso espírito e no nosso coração, que se aperfeiçoa e aprimora a aptidão que mais tarde desenvolvemos para sermos bons pais de família e bons cidadãos. [...]”. Não é, afinal, para si mesma que a mulher deve instruir-se, mas para cumprir o seu destino de “serva sociomoral” que deve educar e aprimorar moralmente os filhos, a fim de que se tornem cidadãos. Há aqui pouco espaço para que a mulher se aproxime da necessária soberania e liberdade criadora que caracterizam o mito do poeta moderno.

Há ainda um detalhe muito interessante no que concerne à especulação de Capitolino acerca da linguagem da escrita feminina, que nos permite, ainda uma vez, traçar uma analogia com a epístola de Karamzin. O autor chega a conceber que as *poetisas* que descreve sejam dotadas do fogo prometeico da inspiração, porque assume que, dentre os papéis que uma mulher notável pode desempenhar, está o de “depositária do fogo sagrado, da inspiração divina”, como as “antigas Vestais”. Quando o autor menciona que é possível encontrar mulheres “modulando a estrofe arrebatadora e apaixonada da poesia” e que a poesia é “a melhor intérprete dos acordes de sua alma, das expansões do seu sentir”, embora pareça aludir à possibilidade de um visionarismo criador na mulher (chega a mencionar as “brilhantes visões de sua fantasia”), esta descrição da experiência de criação poética por uma mulher parece aludir a uma expressão sentimental estritamente da ordem do arrebatamento, da palavra poética jorrada, espontânea, que se presume ser o exato espelho da alma feminina, sem muita mediação da consciência e do trabalho de artesão. Nesse sentido destaco que, nas palavras do autor, a poetisa se relacione com o fogo sagrado como uma “depositária”, escolha lexical que nos sugere a ideia de um “receptáculo”. A poeta mulher só pode, portanto, portar o fogo sagrado da inspiração da mesma maneira que Íon, no diálogo platoniano, é receptáculo do furor divino: toda a sua poesia é produto de um transe arrebatado, e, portanto, desprovida de consciência e trabalho. Estamos ainda em pleno território da poetisa, com sua explosão sentimental e seu maneirismo exacerbado. Também o sujeito lírico de Karamzin, que se

inspira nas mulheres, observa que, para escrever a sua epístola, “não é necessário pensar”, afinal “as palavras fluem pelo rio,/ Numa conversa com isto que amamos com toda a alma”¹⁴¹.

Há de comum entre os dois autores a especulação de que existem temas mais apropriados à poesia da mulher, e de que existe também uma linguagem sentimental e translúcida que se adequa ao caráter confessional da poesia feminina. A poetisa não tem a mesma liberdade criadora do poeta, para ela alguns temas constituem uma espécie de interdito, ao menos diante dos olhos da crítica e do público. A poetisa deve lidar constantemente com as contradições que surgem quando, no gesto de criação poética, tenta fazer uma passagem definitiva da condição de criatura para a condição de criadora. Desse tipo de movimento temos alguns testemunhos particularmente criativos, como um debochadíssimo poema da poeta russa Anna Búnina (1774-1829), intitulado “Uma conversa entre mim e as mulheres”¹⁴² (1812). A poeta ocupa um lugar decisivo na historiografia literária russa: foi uma das primeiras mulheres a fazer da carreira literária uma profissão, e era conhecida, entre seus contemporâneos, como a “Safo Russa”. O seu poema é uma evidente resposta sarcástica ao projeto karamzinista de “feminização” da literatura e de separação entre uma “esfera feminina” e uma “esfera masculina” na poesia.

O poema estrutura-se de maneira dialógica e é composto pelas falas de dois personagens: um “eu”, que podemos especular ser também a persona poética assumida pela autora, que representa uma poeta-mulher (embora deseje demarcar a sua separação das demais mulheres), e a personagem coletiva abstratamente nomeada “as mulheres”, de quem a poeta deliberadamente se afasta. “As mulheres”, ao depararem-se com a sua “irmãzinha” (há um evidente processo de identificação e sororidade no vocativo empregado) entusiasma-se, pela possibilidade de finalmente terem as suas próprias cantoras, num mundo marcado pela prevalência absoluta dos homens poetas. A referência aos homens e ao seu lógos/palavrório é irônica e atravessada por comicidade. Neste ponto a dicção do poema é bastante informal e se parece mesmo com uma conversa desimportante entre senhoras a desdenhar a grosseria masculina, como é possível visualizar na estrofe:

AS MULHERES

Irmãzinha-querida, como estamos alegres!
És versejadora! Na ode, na parábola, no conto
Os mais diversos matizes tens a teu dispor,
E bem perto de teu coração para tecer louvores.
Quanto aos homens, querida... Ah, Deus nos guarde!

¹⁴¹ Не нужно думать мне: слова текут рекою/ В беседе с тем, кого мы любим всей душою.

¹⁴² “Разговор между мною и женщиной” (*Razgovor mejdu mnóiu i jénschinam*).

A língua é como faca afiada!
Em Paris, em Londres, não apenas na Rus,
São iguais por toda parte! Fazem sempre o mesmo:
As mesmas injúrias, e todas as senhoras padecem!
Esperamos por madrigais, lemos epigramas.
Dos irmãos, dos homens, dos pais, dos filhos
Não esperem palavras de louvor.
Por muito tempo nós desejamos ter as próprias cantoras!
Cantas? Dize se sim ou se não¹⁴³.

As mulheres, diante da sua “irmã-cantora”, entusiasmam-se com a expectativa de finalmente encontrar uma voz que possa representá-las, dar enunciação às suas experiências, vidas e trajetórias. A frustração, porém, não tarda a aparecer. A cultora das musas cujo *self* é poeticamente representado no poema não se dirige às mulheres em particular, não tematiza questões femininas e se dedica, muitas vezes, a glorificar feitos masculinos, em detrimento de louvar as mulheres. Numa das partes mais bonitas do texto, da casual interlocução que “as mulheres” tentam entabular com a sua irmã-cantora, o poema cresce até atingir uma dicção elevada, com uma escolha lexical refinada que parece conferir uma dimensão sacra e elevada à tarefa do poeta e marcar também uma radical diferença entre o “eu” e “as mulheres” do ponto de vista da linguagem. A linguagem do poeta diverge das gírias e do prosaísmo das “mulheres”.

O “eu” do poema discorre longamente sobre o tema das suas canções, e, numa verdadeira apologia ao caráter órfico do discurso poético, demonstra como o poeta é habilmente capaz de, efetivamente, operar transformações e movimentos na ordenação do mundo a partir do poder encantatório da palavra poética. O discurso do sujeito enunciadador parece recuperar a instância mágico-profética vinculada ao ofício do bardo, embora os marcadores de gênero apareçam, quando a persona se refere às tranças das amigas. Diz a persona:

EU

Eu canto a natureza e as belezas,
Ao som das trombetas, deponho a lua na água,
Conto as gotas de orvalho,
Louvo o nascer do astro,
Acalento os rebanhos nos prados,
Concedo flautas às pastoras,
Com as flores das amigas teço uma trança,

¹⁴³ Сестрица-душенька, какая радость нам!/Ты стихотворица! на оды, притчи, сказки/Различны у тебя готовы краски,/И верно, ближе ты по сердцу к похвалам./Мухчины х, милая... Ах, боже упаси!/Язык - как острый нож!/В Париже, в Лондоне, - не только на Руси, -/Везде равны! заладят то х да то х:/Одни ругательства, - и все страдают дамы!/Ждем мадригалов мы, - читаем эпиграммы./От братцев, мухеньков, от батюшков, сынков/Не хди похвальных слов./Давно хотелось нам своей певичцы!/Поешь ли ты? Скажи иль да, иль нет.

Como um linho de cabelos claros;
 Ordeno-lhes, agarrando uma mão na outra,
 Que fujam numa dança saltitante,
 E com as pernas ligeiras,
 Sem esmagar nenhuma erva.
 Ergo até os céus o silicioso penhasco,
 Planto árvores frondosas,
 Para que um *stáriets* nos dias de verão
 Possa descansar sobre as suas sombras.
 Apanho sobre as rosas mariposas aladas,
 Reunindo os cantores alados,
 Eu própria me aflijo
 Se escuto o trinado do rouxinol.
 Ou, de repente, aos cavalos que espalham a juba
 Ordeno que ultrapassem o vento oriental,
 Que, com a poeira dos cascos, até as nuvens alcem voo.
 Desenho um campo coroadado de espigas,
 Que recebe um aspecto marítimo
 Das luzes solares,
 Do ouro derretido,
 Ondula, agita, brilha,
 Ofusca os olhos
 Que se preparam para recompensar os humildes lavradores.
 Com a beleza natural
 A tímida voz fortalecendo,
 De repente mais corajosa me torno¹⁴⁴.

Embora tenhamos traduzido o comparativo *smeliéie* (“смелее”) como “mais corajosa”, não há, propriamente, muitas marcações de gênero nesta parte do poema. O gênero do sujeito que fala aparece quando a personagem emprega o pronome *samá* (“сая”), referindo-se “a si própria/si mesma”, feminino do pronome *sam* (“сам” = “si próprio”, “si mesmo”). Em contrapartida, como o discurso da poeta formula-se no presente do indicativo, faltam as marcas de gênero que a Língua Russa estabelece nas formas verbais que são flexionadas no pretérito. O tempo verbal escolhido pela personagem da poeta é curioso, na medida em que, ao responder à pergunta das mulheres sobre quem e como ela tem cantado ao longo da vida, a irmã-cantora poderia ter recorrido ao tempo pretérito, o que evidenciaria a marcação de gênero no seu discurso.

A parte irônica mais refinada do poema está em seu desfecho: a cantora mostra-se empática às demandas das mulheres e está consciente de que elas em nada são inferiores aos homens, mas sabe que os homens são os verdadeiros detentores do poder judicativo e dos louros e, portanto, são eles que definem os destinos de uma carreira poética. O último verso é particularmente sarcástico: a persona observa que os poetas-homens não podem evitar que

¹⁴⁴ Пою природы я красы,/Рогами месяц в воду ставлю,/Счисляю капельки росы,/ Восход светила слаблю,/Лелею пастбы по лугам,/Даю свирели пастушкам,/Подругам их цветы вполетаю в косы,/Как лен светловолосы; [...] /Природы красотой/Глас робкий укрепляя свой,/Вдруг делаюсь смелее!

cada um seja mais amigo e próximo de si mesmo, ou seja, que guarde por si próprio a maior afeição:

É tudo verdade, queridas! Vocês não são inferiores a eles,
Mas, ah!
Os homens, e não vocês, participam dos juízos,
Das coroas dos autores,
E as glórias dos autores eles têm nas mãos,
E, involuntariamente, cada um de si mesmo é mais amigo¹⁴⁵.

A opinião da Safo Russa sobre a questão das mulheres poetas é evidente: apartar-se do universo feminino é, para Búnina, uma forma de sobrevivência da sua soberania poética e de escapar aos mitos da feminilidade literária. No impasse da escolha entre ser “poeta” e ser “mulher”, o sujeito lírico se decide pela primeira opção, abrindo mão de seu próprio gênero e de-sexualizando a sua persona. No entanto, o desfecho sarcástico do poema faz pensar que há algo que escapa ao domínio da mulher poeta, isto é, ainda que ela se relacione de maneira irônica com a máscara cultural da poetisa e se recuse a aderir às metáforas culturais sobre a feminilidade literária, a palavra última, responsável pela edificação da monumentalidade da autora ou pelo seu esquecimento, é ainda masculina. Confirma essa impressão o fato de que a mesma Anna Búnina, que expressa nesse poema uma evidente recusa à feminização da literatura e ao mito da poetisa, intitulou sua primeira coleção de poemas reunidos de *A musa inexperiente*¹⁴⁶ (1809). Ficamos sem saber se a escolha da palavra “inexperiente” para o título demarca um reconhecimento da autora de sua efetiva inabilidade lírica, a sua posição inaugural enquanto poeta mulher a publicar um livro na Rússia do início do século XIX, ou, apenas, a afetada modéstia que era requerida da poetisa, a quem, ao contrário do poeta, não era dada a possibilidade de aspirar a uma carreira literária.

Para a poetisa, existe uma espécie de “obscenidade” na aspiração à glória e à carreira literária, quase como se, para uma mulher poeta, a ambição literária comportasse uma espécie de componente de “luxúria”. A esse respeito, Diana Greene observa que, em 1847, num artigo que aparece no *Literatúrnaia gazeta*, a figura de Safo é descrita como “uma lamentável mistura de tamanha devassidão com tamanho gênio” (GREENE: 2004, p.39). Isto reitera uma observação de Boym segundo a qual a figura da poetisa sempre aparece para a crítica como uma espécie de “conglomerado grotesco de falta e excesso”. O lugar da poetisa é o lugar da destemperança e da desordem, por oposição a uma justa medida que caracterizaria o mito do

¹⁴⁵ Все правда, милые! вы их не ниже, / Но, ах! / Мужчины, а не вы присутствуют в судах, / При авторских венках, / И слава авторска у них в руках, / А всякий сам к себе ближе.

¹⁴⁶ *Неопытная муза* (*Neopytnaia muza*).

poeta. Por um lado, sublinha-se na poetisa o seu excesso expressivo, que se manifesta num imoderado uso de metáforas e numa propensão para canções amorosas arrebatadas. Por outro lado, há também uma falta essencial constitutiva da poetisa, ela é algo a menos do que um poeta, e isso de que a poetisa carece é, precisamente, do “gênio”. Cito Boym:

A falta maior da poetisa, que se esconde atrás da sua indumentária, do seu maneirismo, pode ser definida como uma falta de gênio. A poetisa é, por definição, alguém que não é um gênio, espécie de *nouveau riche* a quem falta o sangue azul genético da aristocracia artística. O gênio é um sinal de uma superioridade genética artística, crucial para a gênese da “verdadeira” poesia e disponível apenas para um gênero. Na tradição romântica e pós-romântica europeia o gênio foi concebido como quintessencialmente viril (BOYM: 1991, p. 195)¹⁴⁷.

É justamente nesta estranha reunião de *falta* e *excesso* que consiste a singularidade da poetisa, singularidade essa que, para a o discurso crítico, normalmente se revela como uma espécie de incômoda obscenidade estética. Boym formula a ideia de uma obscenidade estética característica da poetisa a partir de uma das possíveis etimologias da palavra: *ob* (em relação de tensão) + *scena* (com a cena estética e literária). A poetisa é, por definição, alguém que se encontra em relação de tensão com a cena estético-literária vigente. Mas se a poesia produzida pela poetisa é marcada pela obscenidade, o que caracterizaria a poesia “não-obscena”? O que é essa cena estético-literária contra a qual a poetisa se apresenta, ela é uma construção neutra ou ideológica? Esta cena vigente é uma espécie de normalidade tácita, a suposição de um neutro, de uma aparente universalidade que, no entanto, quando esmiuçada, revela-se masculina e excludente. Uma boa expressão para definir esta cena é empregada pelo crítico Harold Bloom, num seminário em Harvard, em 1987. Bloom refere-se à “dignidade estética” como um elemento definidor da obra do escritor Wallace Stevens. Interrogado sobre o significado da expressão, Bloom recusa-se a explicar. É quase como se esta “dignidade estética” fosse um consenso entre todos os homens, apontando para a força e monumentalidade de um cânone viril que dispensa justificativas e explicações.

A incidência do gênio no corpo de uma poetisa é algo vexatório, que se encontra em relação de tensão com a cena estética, ou com a “dignidade estética” partilhada por uma cosmovisão masculina que se sustenta a partir de uma suposta universalidade. O conflito

¹⁴⁷ The major lack of the poetess, ciphered in Mandelstam's expression "man's force and truth," the lack that she hides behind the manneristic folds of her dress, can be defined in literary terms as a lack of genius. The word shares a root with genre, gender, genetics, and genitalia. The poetess is by definition not a genius; she is a sort of literary *nouveau riche* who lacks the genetic blue blood of the artistic aristocracy. Genius is a sign of genetic artistic superiority, crucial to the genesis of "true" poetry and available to one gender only. In the European Romantic and postRomantic traditions genius has been conceived as quintessentially virile.

entre a altivez do poema de Anna Búnina que citamos e a afetada modéstia com que ela intitula sua primeira coletânea de poemas evidencia um dos pontos-chave da minha discussão nesse capítulo. Trata-se do agônico conflito entre duas esferas da vida de toda poeta mulher: o embate entre a *predestinação cultural* da poetisa e as possibilidades estéticas de *resistência individual*. Isto é, de posse da incontornável existência do mito da poetisa e das metáforas culturais sobre a feminilidade literária, quais as estratégias poético-estéticas que as mulheres empregam para representar-se e fabricar a sua autoimagem?

Acredito ser impossível determinar todas as respostas que as poetisas russas e brasileiras dos Oitocentos deram a estes problemas comuns. Defendo que não apenas as respostas de cada poeta mulher diferem das respostas de outras poetisas mulheres, mas também que, dentro de uma mesma autora, é possível encontrar maneiras contraditórias e ambíguas de lidar com essas questões. Não almejo, portanto, dar uma resposta definitiva e última que explique *se* o mito byroniano do poeta tem gênero ou *se* é possível a uma mulher encarná-lo. Entretanto, desejo esboçar uma possível resposta não dogmática a partir dos ecos desta questão encontrados nas obras de duas poetisas: a da poeta brasileira Narcisa Amália (1852-1924) e a da poeta russa Evdokía Rostoptchiná (1811-1858).

Escolho as duas poetisas obedecendo a alguns princípios comuns: ambas obtiveram, no século XIX, um grande reconhecimento e conseguiram consolidar a sua reputação literária num cânone romântico majoritariamente masculino. Ambas experienciaram, a seu modo, um enorme conflito entre a predestinação cultural de uma poetisa em seus respectivos países e as múltiplas estratégias de resistência individual no discurso poético que puderam desenvolver. Veremos que, em certo sentido, a consagração dessas poetisas pelo público e pela crítica dos Oitocentos ocorreria a preço de uma total distorção da natureza de suas obras. Veremos, por fim, o embate entre o modo como essas poetisas construíram sua autoimagem e o modo pelo qual o público e a crítica receberam e interpretaram essas imagens nos Oitocentos.

A TENTATIVA DA CONDESSA

Evdokía Petrovna Rostoptchiná (1811-1858), nascida Sushkova, foi, provavelmente, uma das poetisas mulheres de maior êxito do romantismo russo. Ao final de 1830, já era uma poeta estabelecida na cena literária da Rússia, atingindo o auge de sua popularidade em 1841 com a publicação de seu primeiro livro: *Poemas da Condessa E. Rostoptchiná* (HASTY: 2019, p 45).

Durante esse período, o poeta Vassíli Jukóvski (1783-1852) chega a ver em Rostoptchiná uma possível sucessora de Púchkin. Na carta abaixo, datada de 1838 – portanto, ainda antes da publicação do primeiro livro de versos da autora –, Jukóvski remete a Rostoptchiná um livro de rascunhos onde Púchkin planejava escrever poemas, mas que acabou ficando incompleto devido à morte precoce do poeta. Jukóvski vê em Rostoptchiná a poeta digna de receber o livro de Púchkin e dar-lhe o merecido desfecho, tarefa, aliás, para a qual julga a si mesmo impróprio e visivelmente menos apto que a Condessa:

Escrevo-te, Condessa, para te recordar do livro, que deve ser de algum valor para você. Ele pertencia a Púchkin; ele o preparou para novos versos e não pôde escrever nenhum sequer; eu o resgatei dos braços da morte; comecei a escrevê-lo; aquilo que nele encontrei não está publicado em lugar algum. Você deve completar o livro dele e concluí-lo. Ele agora encontrará a sua verdadeira destinação. Tudo aquilo que eu poderia ter escrito seriam versos, e os versos sairiam bons, porque seriam sobre você e a sua poesia; mas os versos já não fluem como outrora; termino simplesmente dizendo que não te esqueças dos meus conselhos, que este ano de recolhimento seja verdadeiramente o ano poético da sua vida¹⁴⁸.

O próprio Liérmontov dedica a Rostoptchiná um poema em 1841, onde os destinos poéticos seu e da Condessa são representados como que idênticos, pois advindos de uma “mesma estrela”. Interessante para a nossa discussão é o fato de que Liérmontov, se sublinha a sua diferença com relação a Byron, parece não se incomodar em identificar o seu *self* de poeta com o *self* de Rostoptchiná. Liérmontov alude ao *tópos* da eleição do poeta romântico, dialogando com o mito do poeta-profeta, categoria em que inclui, sem nenhuma distinção quanto a questões de gênero, tanto ele quanto Rostoptchiná, nascidos, segundo o poeta, sob o signo de uma mesma “estrela”:

¹⁴⁸ В. А. Муковский -- Е. П. Ростопчиной. 25.IV.1938. СПб. Посылаю вам, графиня, на память книгу, которая может иметь для вас некоторую цену. Она принадлежала Пушкину; он приготовил ее для новых своих стихов и не успел написать ни одного; мне она досталась из рук смерти; я начал ее; то, что в ней найдете, не напечатано нигде. Вы дополните и докончите эту книгу его. Она теперь достигла настоящего своего назначения. Все это в старые годы я написал бы стихами, и стихи были бы хороши, потому что дело бы шло о вас и о вашей поэзии; но стихи ухе не так льются, как бывало; кончу просто: не забудьте моих наставлений, пускай этот год уединения будет истинно поэтическим годом вашей жизни. В. А. Муковский - - Е. П. Ростопчиной. 25.IV.1838. СПб.

Eu creio: sob uma mesma estrela
Nascemos eu e você;
Nós fomos por uma mesma estrada,
Os mesmos sonhos nos enganaram¹⁴⁹.

Também nesse sentido é interessante a observação do crítico do periódico *Syn Otiéchtstva*¹⁵⁰ Aleksánder Nikitiénko (1805-1877) a respeito da coletânea de poemas de Rostoptchiná, alegando que “a esfera das suas ideias pertence à geração contemporânea: em grande parte trata-se das inquietações e dos padecimentos do ser insatisfeito”. O “ser insatisfeito” em questão, evidentemente, era o indivíduo romântico, e seu psiquismo em crise no embate com o mundo. Segundo Andriej Ranczyn (2018), nessa leitura do crítico A. Nikitenko, “a sua figura (de Rostoptchiná) interpretava-se como a encarnação das emoções e dos pensamentos do seu tempo, ela se entendia como uma *heroína do nosso tempo*”. A heroína lírica de Rostoptchiná se torna, aqui, análoga às personas e personagens da Idade de Ouro da Poesia Russa vitimadas pela *Weltschmerz* romântica e byrônica. A expressão “heroína do nosso tempo” brinca, evidentemente, com a possibilidade de que as personas poéticas de Rostoptchiná representassem uma versão feminina do herói byrônico Pietchórin - protagonista da narrativa de Liérmontov *O herói do nosso tempo*¹⁵¹, cuja publicação, aliás, data de 1840¹⁵².

Se pensarmos no sucesso e popularidade de Rostoptchiná entre 1830 e 1840, a profecia de Jukóvski sobre os altos destinos a que a Condessa estaria fadada na sua carreira poética de sucessora de Púchkin pareceria bem acertada. Em contrapartida, a partir de meados do século XIX, o mito pessoal de Rostoptchiná como *poeta* começa a ruir, e a autora entra para a historiografia literária russa, de maneira quase unânime até a contemporaneidade, como alguém que, “nunca teria renunciado à qualidade feminina da sua poesia para tentar tornar-se um Poeta, e não uma Poetisa” (AFANÁS'EV apud GREENE, p.9). O mito de Rostoptchiná como poetisa, conforme veremos, se forma menos a partir de indícios textuais advindos de sua própria obra poética, do que de premissas exteriores ao texto que condicionaram a leitura crítica de seus poemas.

A partir de 1850, a maioria dos membros da Plêiade Puchkiniana já estava morta. Rostoptchiná não. A literatura russa vivia um momento de transição marcado pelo declínio da

¹⁴⁹ Стихотворения М. Лермонтова. Мать II. — СПб.: Тип. Ильи Глазунова и комп., 1842. Я верю: под одной звездою/ Мы с вами были рождены;/ Мы шли дорогою одною,/ Нас обманули те же сны.

¹⁵⁰ *Сын Отечества*, isto é, *O filho da pátria*. Jornal histórico, literário, social e político russo do século XIX.

¹⁵¹ *Герой нашего времени*.

¹⁵² Ver: RANCZYN, Andriej. *Stikhotvoriénia Grafini Evdóki Rostoptchínói o poétakh i poézii v kontiektstie rússkói lirítcheskói tradítsi. Slavia Orientalis*. Tom LXVII, NR 3, ROK 2018. Moscou.

poesia da Idade de Ouro e a ascensão da prosa realista e do verso cívico. Ao recusar-se a aderir às novas tendências da literatura, a Condessa Evdokía Rostoptchiná viu a sua reputação literária começar a ruir. Críticos como Bielínski e Tchernichévski, que faziam a defesa de uma literatura empenhada em questões sociais, transformaram Rostoptchina numa espécie de símbolo metonímico da aristocracia russa: uma classe cultural e moralmente decadente que merecia ser abolida da história e vida política do país. É claro que Rostoptchiná, sendo uma poeta mulher, era um alvo mais fácil do que poetas românticos já consolidados de maneira incontestada na história da cultura russa, como Púchkin e Liérmontov. A leitura oficial que passou a ser feita de Rostoptchiná foi a inferência reducionista de Bielínski segundo a qual “tudo o que a Condessa escrevia”, de um modo ou de outro, estava “atrelado ao baile”, isto é, que o seu repertório de temas poéticos era restrito e apenas dialogava com a experiência de uma *dama da sociedade* frequentando os bailes da corte.

Instituíram-se, portanto, alguns lugares comuns a respeito da lírica da poeta: que *tudo* que Rostoptchiná escreveu se relacionava, de algum modo, com os *bailes da corte* e com a inspiração limitada de um membro da aristocracia; que Rostoptchiná abraça, em todas as instâncias, o mito da poetisa de bom grado, e mostrou-se integralmente submissa à feminilidade convencional dos Oitocentos; que a sua obra foi relevante apenas num período específico da história da Literatura Russa (entre 1830 e 1840), mas que, tirando a curiosidade documental de uma obra que ilustra a consciência de uma época, os seus textos não teriam valor estético para a literatura moderna e para o público leitor na contemporaneidade.

Mesmo antes da derrocada da reputação literária de Rostoptchiná, isto é, mesmo durante o auge da sua popularidade, as leituras entusiasmadas de Jukóvski e Liérmontov, que apontavam para a possibilidade de que a poeta dialogasse com a tradição romântica sem distinção do ponto de vista de gênero, conviviam, é claro, com depoimentos que, sob um verniz de elogiosos, mascaravam alguma condescendência com relação à poesia de autoria feminina, quando não uma curiosidade masculina com relação ao fenômeno excepcional de uma mulher lançando um livro de versos. Percebo esse tom no depoimento do poeta e crítico literário editor e redator do jornal *Sovremmènik*¹⁵³ Piotr Pletniiov (1792- 1866). Às vésperas da publicação da primeira coletânea da escritora, diz-nos o crítico:

(...) Aqui estão dez anos da idade florida de uma mulher, aqui está a história da essência mais bela na sua mais bela época. Como não contar que este fenômeno, que ainda não havia acontecido na nossa literatura, é um fenômeno que é impossível de se examinar sem uma participação total, sem uma curiosidade particular e sem um inexplicável prazer? Diante de nós se abre um impenetrável labirinto do coração jovem, ardente, palpitante; nós vemos todas as suas sinuosidades, todos os desvios, todo o caminho onde dez anos brincaram,

¹⁵³ Literalmente *O contemporâneo*.

alarmaram-se e velaram a mente e a vontade da poeta da sua infância até a atualidade dos seus dias reluzentes de mocidade¹⁵⁴.

As “sinuosidades” e “desvios”, é claro, entendidas como insinuações da vida profunda, íntima e secreta da mulher poeta, parecem apontar ambigualmente tanto para o *corpus* dos poemas da coletânea quanto para o *corpo* da poetisa. Ignorando a variabilidade temática da coletânea de versos, também o crítico e cronista do jornal *Siévernaia ptchela*¹⁵⁵ sublinha os versos de Rostoptchiná como uma expressão da natureza feminina da autora e, ao destacar o seu caráter de “ornamento”, acaba por enfatizar como o lugar da *poetisa* na cultura é bastante diferente do lugar do *poeta*: “Numa palavra, a Condessa Rostoptchiná oferece à Literatura Russa o seu próprio buquê de rosas fragrantas, frescas, primaveris, que vão adornar corretamente tanto o elegante boudoir da mulher bela, quanto o modesto gabinete do literato”¹⁵⁶. Não posso deixar de me perguntar onde exatamente a autora poderia garantir o seu trabalho literário e cultivado intelectual, uma vez definida a separação entre a esfera feminina e a masculina da cultura, a partir do paradigma dos dois ambientes descritos pelo autor: a exuberância do boudoir da mulher bela e a modéstia do gabinete de estudos, trabalho e cultivo do literato. Não é difícil imaginar onde o crítico alocaria a Condessa, enquanto *dama da sociedade*.

Um dos fragmentos da lírica de Rostoptchiná mais reproduzidos (com provável igual interesse por entusiastas e detratores), a fim de demonstrar a sua adesão ao mito da poetisa e à feminilidade literária tradicional defendida por Karamzin, são os últimos versos do poema “Tentação” (*Iskuchénie*, 1839). Junto a excertos do poema “Como as mulheres devem escrever” (1840), a última estrofe de “Tentação” é sempre citada em fragmentos

¹⁵⁴ П.А. Плетнев, О стихотворениях Гр-ни Е.П. Р-ной, “Современник”, 18, 1840, отд. *Современные записки*, с. 91. (...) тут десять лет цветущего возраста женщины, тут история прекраснейшего существа в его прекраснейшую эпоху. Как не сказать, что это явление, какого еще не бывало в нашей литературе – явление, на которое нельзя смотреть без полного участия, без особенного любопытства и необъяснимого удовольствия? Перед нами открыт непроницаемый лабиринт юного, пылающего, трепещущего сердца; мы видим все его изгибы, все уклонения, весь путь, где десять лет играли, тревожилось и бодрствовали ум и воля поэта с его детства до нынешних его блестящих дней юношества. [...] П.А. Плетнев, О стихотворениях Гр-ни Е.П. Р-ной, “Современник”, 18, 1840, отд. *Современные записки*, с. 91.

¹⁵⁵ *Северная Пчела*, isto é, *Abelha do Norte*.

¹⁵⁶ Л.А. <<В.С.Мехевич>>, Стихотворения графини Е. Ростопчиной. Часть 1. Спб. Издание конторы привилегированной типографии Фишера. 1841. VIII и 190 стр., в 8-ю д. л., “Северная пчела. Газета политическая и литературная”. 107 (17 мая), 1841, отд. «Русская литература», с. 427. «Одним словом, Графиня Ростопчина дарит Русской Литературе самый свежий, весенний букет благоухающих цветов, которые, верно, будут украшать и щегольской будуар красавицы, и скромный кабинет литератора».

críticos, de maneira descontextualizada e sem nenhuma atenção à narrativa e movimento do poema:

Mas eu, eu sou uma mulher em todos os sentidos da palavra,
A todas as inclinações femininas eu sou inteiramente submissa;
Eu sou apenas uma mulher, - pronta a orgulhar-me disso,
Eu amo um baile!... Devolvam-me os bailes!¹⁵⁷

Esses versos devem, certamente, ter servido à argumentação de Tchernichévski, que escreve, em 1852, uma estranha crítica à lírica da Condessa Rostoptchiná. Por um lado, o crítico afirma que vai se posicionar de maneira diferente das leituras usuais a respeito da Condessa, e, que, finalmente, revelará as “verdadeiras” e “belas” relações de Rostoptchiná com o “eu” dos seus poemas, o qual, de maneira bastante madura e arguta, ele separa da pessoa empírica da autora:

Disto se segue irrefutavelmente que: 1) o “eu” do poema lírico nem sempre é o “eu” da autora que escreveu este poema; 2) que na atribuição ao próprio poeta das condutas, das posições e sensações que aparecem no “eu” lírico do poema é necessário proceder com extrema cautela e não de outro modo, tendo considerado as sensações e condutas do “eu” lírico em conjunto com fatos histórico-literários definitivos¹⁵⁸. [...]

Mas a aparente neutralidade crítica de Tchernichévski logo descamba para uma argumentação de ataques *ad feminam*, e o autor identifica a figura da *coquette* como o único eu lírico possível dos poemas de Rostoptchiná. Ao criticar a personagem da *coquette* que seria sempre reincidente nos poemas da Condessa, Tchernichévski parece também encontrar um modo irônico de se referir à figura da pessoa empírica da poeta enquanto uma dama da sociedade que integra a aristocracia russa e cujo principal e único passatempo seriam os bailes da corte:

Se uma jovem moça, tendo apenas começado a frequentar a sociedade, envolve-se em bailes por dois-três anos, isto ainda nada significa: o entusiasmo da juventude, justificam-na o fascínio da novidade. Não é um infortúnio se ela dança com prazer

¹⁵⁷ А.А. <<В.С.Мехевич>>, Стихотворения графини Е. Ростопчиной. Часть 1. СПб. Издание конторы привилегированной типографии Фишера. 1841. VIII и 190 стр., в 8-ю д. л., “Северная пчела. Газета политическая и литературная”. 107 (17 мая), 1841, отд. «Русская литература», с. 427. «Одним словом, Графиня Ростопчина дарит Русской Литературе самый свежий, весенний букет благоухающих цветов, которые, верно, будут украшать и щегольской будуар красавицы, и скромный кабинет литератора».

¹⁵⁸ Из этого неоспоримо следует: 1) что “я” лирического стихотворения не всегда есть “я” автора, написавшего это стихотворение; 2) что в приписывании самому поэту поступков, положений и ощущений являющегося в лирическом стихотворении “я” надобно поступать с крайнею осмотрительностью и не иначе, как сообразив ощущения и поступки лирического “я” с положительными историко-литературными фактами.

por dois-três invernos; não é um crime particular se ela na sua primeira ida vai escutar cortesias: qual jovem da sociedade não sonhou com o primeiro baile, não sonhou com o que acontece depois do primeiro baile? Não temamos por ela: pois tudo isso em breve passará: tão logo os bailes cessem de ser para ela uma novidade, ela frequentemente vai enfadar-se, vai achar enfadonhos os cavalheiros, e decididamente não irá acreditar em nenhuma cortesia. De cada dez damas da sociedade isto se passa com nove¹⁵⁹. [...]

Vejam, se olharmos para as coisas sem preconceitos, é necessário dizer que nem de longe todas as moças da sociedade e jovens damas são *coquettes* no sentido rigoroso da palavra: pois as mulheres também são pessoas, como os homens, e as mulheres da sociedade também são pessoas. Concordemos que, se você não é um misantropo, que entre as pessoas decididamente são raras as naturezas más e as cabeças inteiramente ocas; mas uma *coquette*, falando no geral, pode ser apenas uma mulher com o coração árido, mau, e com a cabeça oca. E se uma mulher pôde se tornar uma *coquette*, ela permanecerá uma *coquette* até o fim da sua vida: esta é a sua natureza. Agora julguem se a personalidade que a Condessa Rostoptchiná dá relevo e cede lugar à primeira pessoa do verbo e ao pronome “eu” nos seus poemas pertence às ordinárias mulheres da sociedade. Mas então vamos falar sobre este “eu”, enquanto ainda enigmático, na terceira pessoa, e, por enquanto, vamos chamar esta personalidade indefinida pelo pronome “ela”. “*Ela encontra toda a felicidade apenas no baile não numa extensão de dois ou três anos, mas numa extensão de doze anos inteiros*”¹⁶⁰.

“Ela”, aqui, dificilmente se refere a uma persona ou a uma instância discursiva autônoma. Tchernichévski ataca, diretamente, a figura de Rostoptchiná.

¹⁵⁹Н. Г. Чернышевский. *Полное собрание сочинений в пятидесяти томах*. Том II. М., ОГИЗ ГИХЛ, 1947. Нет беды, если она две-три зимы потанцует с удовольствием; нет особенного преступления, если она в первые выезды заслушивается комплиментов: какая светская девушка не мечтала о первом бале, не мечтала после первого бала? Не бойтесь за нее: ведь это все очень скоро проходит: как только балы перестанут быть для нее новизною, она будет очень часто скучать на бале, будет находить большую часть кавалеров скучными, и верить никакому комплименту решительно не будет. Из десяти светских девушек так бывает с девятью. [...]

Ведь, если смотреть на вещи беспристрастно, надобно сказать, что далеко не все светские девушки и молодые дамы кокетки в строгом смысле слова: ведь и женщины такие же люди, как мужчины, ведь и светские женщины тоже люди. Согласитесь же, если вы не мизантроп, что между людьми редки решительно дурные характеры и совершенно пустые головы; а кокеткою, говоря вообще, может быть только женщина с сухим, дурным сердцем и с пустою головою. И уж если могла стать женщина кокеткою, останется она кокеткою до конца жизни: такова ее натура. Теперь судите, к обыкновенным ли светским женщинам принадлежит лицо, которому графиня Ростопчина дает первое место, уступает первое место глагола и местоимение “я” в своих стихотворениях. Но ведь нам приходится говорить об этом “я”, пока еще загадочном, в третьем лице, и пока будем называть это лицо неопределенным местоимением “она”. “Она” все счастье свое находит только на бале не в продолжение каких-нибудь двух или трех, а в продолжение целых двенадцати лет; [...].

¹⁶⁰ Grifo meu.

TENTAÇÃO

Façamos o esforço de propor, para o poema “Tentação” (*Iskuchénie*, 1839) a *close-reading* que sempre lhe foi negada, a fim de interrogar se a estrofe final realmente funciona como uma espécie de adesão acrítica de Rostoptchiná às máscaras culturais da poetisa.

O poema se inicia com uma espécie de invasão da esfera privada e da interioridade doméstica pelo ruído da meia-noite, que toma de assalto o espaço da casa, suscitando uma espécie de angústia no sujeito poético:

Já é meia-noite, anuncia o relógio, meia-noite!..
Oh, hora reluzente dos bailes,
Como é insignificante a sua chegada
Entre a natureza que dorme!
Como aqui, no silêncio despovoado,
Na serena sala de visitas
Tu ressoavas arrastada,
Inóspita, desesperadamente!¹⁶¹

O instante da meia-noite representa a hora dos bailes, que configura uma realidade alternativa ao prosaísmo que circunda o indivíduo: enquanto a hora dos bailes é “reluzente”, sua chegada se revela *insignificante* diante de toda uma natureza adormecida e do silêncio despovoado do interior da casa. Na quietude doméstica, imaginar a luz pomposa dos bailes provoca incômodo. Embora eu tenha escolhido a palavra “inóspita” como um dos adjetivos para caracterizar a “hora reluzente dos bailes”, tal como descrita pelo sujeito enunciativo, no original em russo a escolha lexical é muito mais complexa. A palavra escolhida pela poeta é *bezzyvno* (“беззЫвно”), gerando um efeito de aliteração no encadeamento “*bezzyvno, beznadiójno*”, e formando uma longa cadeia de sons consonantais em “b”, emulando o ritmo de uma valsa dançante, conforme é possível verificar na transliteração que faço abaixo (os grifos são meus):

Dvenátsat' b' iót, dvenátsat' b' iót!..
O, balov tchas blestiáschi, -
Kak nezamiétien tvoi prikhod
Sredi priródy spiáschei!
Kak zdiés', v bezliúdnói tichinié,
V svetlítsie bezmiatéjnoi,
Ty prozvutchal protjájno mnié,

¹⁶¹ Двенадцать бьет, двенадцать бьет!.. /О, балов час блестящий, - /Как незаметен твой приход /Среди природы спящей! /Как здесь, в безлюдной тишине, /В светлице безмятежной, /Ты прозвучал протяжно мне, /БеззЫвно, безнадежно!

A palavra *bezzyvno* é uma espécie de neologismo inventado pela poeta, de difícil recuperação em português. Seguindo a estrutura morfológica de *beznadijno* (“безнадежно”), *bezzyvno* (“беззывно”) é também um advérbio, especulo que nascido da união de um prefixo de negação com a forma arcaica do verbo *zvat’* (“звать”), forma essa correspondente a *zyvat’* (“зывать”).

Podemos entender melhor o jogo da poeta se pensarmos nas palavras que existem nesse campo semântico: adicionando certos tipos de prefixo ao verbo *zvat’* (“звать”), ele sugere, quase sempre, a ideia de convite, chamado, apelo. Por exemplo: a palavra *prizyv* (“призыв”) é um apelo/chamamento; o verbo *zazyvat’* (“зазывать”) designa "convidar insistentemente/insistir para que alguém entre", o verbo *prizyvat’* (“призывать”) indica "chamar/convidar/conclamar/recrutar". O que me parece que a poeta esteja construindo é, precisamente, uma espécie de advérbio que designe *o contrário* de ser convidada, criando uma nova palavra a partir do prefixo *bez* (“без”) que indica falta/negação. A hora dos bailes lhe soa incômoda porque é desesperançada e *bezzyvno*, ou seja, não é anfitriã, não lhe convida, não lhe acolhe. O sujeito lírico enfatiza o fato de que o relógio bate anunciando a hora do baile e dos seus encantamentos, *sem* convidá-lo, *sem* que ele seja chamado para essa festa, que acontece *sem* a sua presença, o que parece lhe causar intenso pesar¹⁶².

Em seguida, o eu poético estabelece uma espécie de comparação com um momento anterior, em que o soar da meia-noite representava uma experiência de *êxtase completo* e era possível fruir todas as alegrias da vida da sociedade. No momento da enunciação, esses prazeres dos bailes da corte lhe são vedados, porque o eu poético está condenado a uma existência doméstica e privada:

Outrora, bastava soar o relógio
E eu caía num êxtase completo,
E tu alegremente me trazias
Toda a sedução da sociedade.
Agora tu me encontras
Ocupada com os livros ou com o trabalho...
De dois berços eu ouço o sussurro,
Com um sorriso preocupado¹⁶³.

A afirmação do sujeito enunciator sobre os berços que vela à noite é um indício da

¹⁶² Agradeço à professora Olga Peters Hasty, por gentilmente me ajudar a entender/traduzir a palavra.

¹⁶³ Бывало, только ты пробьешь, /Я в полном упоеньи, /И ты мне радостно несешь /Все света обольщен
бя. /Теперь находишь ты меня /За книгой, за работой... /Двух люлек шорох слышу я /С улыбкой и забот
ой.

função da maternidade, e permitem inferir a sua pertença ao gênero feminino. A persona poética é uma mulher que passa a viver uma vida reclusa afastada dos bailes e da vida social na corte, porque deve cumprir as suas obrigações de mãe e esposa. A referência aos “dois berços”, contudo, contrasta-se com um detalhe muito interessante: nessa esfera doméstica em que se confina, o eu poético também se encontra “ocupado com os livros ou com o trabalho”, e, portanto, conserva a vida de cultivo intelectual e leitura, o que sugere a possibilidade de que essa persona (que agora já sabemos ser uma mulher) seja, além de *mãe e esposa, poeta*. Também sabemos que, a julgar pelo desconforto causado pela intrusão do som do relógio anunciando meia-noite, essas três funções - mãe, esposa e poeta - parecem não se ajustar muito bem, ou não formar um todo muito harmônico.

Ao mesmo tempo em que parece resignado à sua atual situação, o eu poético sente saudade da experiência dos bailes e de seus prazeres agora interditos. Quando a persona começa a descrever, tal qual se apresenta, numa visão, a cena do baile, com toda a sua exuberância e pompa, uma nova camada de sentido do poema parece desvelar-se. É exatamente essa camada de sentido que é sistematicamente ignorada pelas muitas leituras críticas marcadas pela ideologia de gênero do século XIX e pelas inferências misóginas sempre exteriores ao texto poético que mencionamos anteriormente. Se acompanharmos bem o encadeamento sonoro dos versos perceberemos que a aproximação da cena do baile também imprime um ritmo dançante no poema: as aliterações voltam a aparecer, há exploração de rimas tanto internas quanto externas. Ainda mais curioso porém, é acompanhar como os jogos de sedução que podem ser intuídos pela imaginação do eu poético entre homens e mulheres no baile tornam-se até secundários quando percebemos que o fascínio erótico da dança se imprime no próprio texto poético que se constrói, como, por exemplo, pelo emprego dos parônimos *razgoriét'sia* e *razogriét'sia*, ambos verbos do campo semântico do “fogo”.

Os dois verbos são quase idênticos, diferindo-se, apenas, por um deslize no posicionamento da consoante “r”, como se acompanhasse a valsa em curso. Não é irrelevante também a ordem em que aparecem os verbos: primeiro aparece a forma de gerúndio *razgoriévchis'* (do verbo *razgoriét'sia*), indicando que os olhos dos convivas se incenderam, tinham se *inflamado* ou *começado a arder*, com a alegria extática da música e da dança. Depois, a forma de gerúndio *razogriévchis'* derivada do verbo *razogriét'sia*, sugerindo que, numa gradação incendiária, o próprio tempo é aquecido/se esquentado, numa primavera antecipada que junte o *tempo feérico do baile* do tempo exterior ao baile - comezinho e descompassado (*Glazá beschiótnye, vesiél' em razgoriévchis' ; / Operediv vesnu, do vriémia razogriévchis'*):

Uma cena irrompe: lá, agora dançam,
 Na pátria longínqua, eleita por mim para todo o sempre...
 Delineiam-se os trajes de nossas damas na multidão,
 Seus tecidos leves de elegante acabamento;
 Inúmeros olhos, inflamados de alegria,
 Lá reluzem, sob os mais brilhantes diamantes hereditários;
 Nessa primavera adiantada, até o tempo se aquece,
 Lá as flores frescas despejam o seu aroma...
 Belas mulheres voam, belas mulheres adejam,
 Será que carrego comigo as valsas de Lanner e Strauss
 Com os seus irresistíveis joguetes?
 E o baile é cada vez mais ruidoso, e a dança cada vez mais viva!¹⁶⁴

A cena do baile é descrita como se ocorresse num território muito distante: é lá que fica a “pátria eleita para todo o sempre” pelo eu poético, o que significa que o confinamento doméstico e o afastamento da vida da sociedade representam uma espécie de exílio. Se admitirmos ser viável essa leitura de uma linha de continuidade entre a dança vislumbrada pelo eu poético e o ritmo do poema que está sendo construído, não seria demasiado pensar que esse tempo feérico e extático do baile de que o sujeito lírico é apartado possa ter alguma relação com o *tempo da poesia*. Dito de outra forma, embora ainda seja possível à mulher poeta ocupar-se com livros dentro de casa, há algo da ordem da *criação poética* do qual ela é afastada a partir do momento em que não pode mais comparecer aos bailes.

É, no mínimo, muito curioso que esse poema seja utilizado por críticos do século XIX para comprovar que Rostoptchiná era uma mulher de estreiteza mental em seus interesses, e que a vida da sociedade era sua única preocupação. Essa perspectiva deixa passar batida a crítica que a própria poeta faz às diversões da sua classe, que são descritas como de uma fatuidade sem memória e sem a criação de genuínos vínculos afetivos nos encontros. A angústia de não estar presente se vincula diretamente ao medo de ser esquecida devido à fragilidade das relações construídas:

Tenho uma visão de tudo!... Mas ah! Só em devaneio!
 Não estou lá! Não estou lá!
 E pode ser que, da minha existência, há muito tempo
 Esta sociedade desmemoriada se esqueceu!
 A cada hora em que a tentação me inquieta,
 Quando aspiro aos prazeres perdidos,
 Com o coração cheio de cismas temo,
 Que toda paixão por mim tenha silenciado...
 Que se, agora entre eles eu aparecesse,

¹⁶⁴ И мне представилось: теперь танцуют там, / На дальней родине, навек избранной мною... / Рисуются в толпе наряды наших дам, / Их ткани легкие с отделкой щегольской; / Ярчей наследственных алмазов там блестят / Глаза бессчетные, весельем разгоревшись; / Опередив весну, до время разгоревшись, / Там свежи е цветы свой сыплют аромат... / Красавицы летят, красавицы порхают, / Их вальсы Лайнера и Штрауса ув лекаю? / Неодолимою игривостью своей... / И все шумнее бал, и танцы все живей!

Eles perguntariam, os amigos fugazes:
“Quem é essa nova figura?”¹⁶⁵

Se seguirmos com a nossa hipótese anterior de leitura, isto é, a de que o tempo extático do baile e sua tentação poderiam se vincular ao poder de sedução da poesia e do texto poético, ou, indo além, interpretando a *tentação* da poetisa como o desejo subterrâneo de construir uma carreira poética (algo impossível para uma mulher condenada à esfera da vida doméstica), a ênfase no receio de ser esquecida pode ser um modo velado de a autora aludir a um real receio da poeta-mulher do esquecimento público e do anonimato. Afinal, a condenação à existência doméstica significava a privação daquele que era o único fórum de debate público para as mulheres da aristocracia russa nos Oitocentos: a vida da sociedade. Privadas do acesso às universidades, sociedades literárias e editoriais de jornais, a Alta Sociedade, em russo *sviet* (“свет”), palavra polissêmica que também pode designar “luz”, “mundo”, ou “universo”, era, de fato, para essas mulheres, como observa a crítica Diana Greene, o *mundo* (2004, p.93). Uma vez apartada da vida social na corte como anfitriã de salão ou da participação em bailes, dificilmente uma poeta mulher poderia integrar qualquer esfera de debate público.

Na última estrofe do poema há uma incontestável identificação do sujeito lírico com a categoria das “mulheres-poetas”. Nessa estrofe, Rostoptchiná parece denunciar particularidades advindas da condição desfavorável de ser, simultaneamente, *mulher* e *poeta*. Há uma crítica subjacente aos “juízes severos” que imputam à poetisa uma série de obrigações e limitações sobre como viver, uma vez que essas figuras são tratadas como *perseguidores da vaidade inocente*, isto é, no poema a “vaidade inocente” é, efetivamente, a vaidade feminina, permitindo ao leitor inferir que a vaidade verdadeiramente deletéria não pertence à esfera das mulheres, mas sim à esfera dos homens e dos “juízes severos” que, aliás, são, ironicamente, apresentados como *os donos* da sociedade por Rostoptchiná:

Oh, escondam-se para sempre os meus sonhos,
A minha queda pelo mundo e pela vossa sociedade,
Perseguidores da vaidade inocente!
Implacáveis, ordenais à mulher-poeta
Viver da ideia e da inspiração,
Consagrar a juventude vivaz apenas às canções,
Renunciar ao esplendor de todos os jogos,
Ordenais a todas nós aniquilar o que nos é inato,

¹⁶⁵ И мне все чудится!.. Но, ах! в одном мечтанье!/Меня там нет! меня там нет! /И может быть, мое существованье /Давно забыл беспамятный сей свет! В тот час, когда меня волнует искушенье,/Когда к утраченным утехам я стремлюсь, /Я сердцем мнительным боюсь, - /Что всякое о мне умолкло сожаленье... /Что если бы теперь меж них предстала я, /Они спросили бы, минутные друзья: /«Кто это новое явление?»

Racionalmente protegermo-nos dos caprichos ligeiros,
Para vós, juízes severos, ele é inacessível,
O êxtase pueril das alegrias festivas!
Vós não nos entendeis, - a vossa mente é cheia de prevenções,
Vossa mente está habituada ao torpor dos pensamentos áridos.
Para fascinar-se entre a sociedade,
É necessário ser uma mulher ou um rapaz despreocupado,
Seguir o pendor do coração sem contestar,
Não filosofar em vão, amar o riso cordial...¹⁶⁶

A “renúncia ao êxtase pueril dos bailes” para fazer uma concessão à “racionalidade” e aos “pensamentos graves” é compreendida pelo eu poético como um modo de tolher a própria possibilidade da poesia, cuja criação parece ser dependente da experiência prazerosa dos bailes. Trata-se de uma premissa bastante solidária ao mito romântico do poeta: para escrever versos inspirados, o poeta deve, também, viver intensamente. Uma vez tolhida a experiência de êxtase dos bailes, a poeta-mulher vê a sua expressão poética tolhida. É, ademais, muito interessante a afirmação de que “Para fascinar-se entre a sociedade,/ É necessário ser uma mulher ou um rapaz despreocupado”. Trata-se de uma reapropriação, num contexto não usual, do tema da sensibilidade característica do poeta romântico, que aqui se revela propriedade ou de *mulheres* ou de *rapazes despreocupados*. A julgar pela biografia de poetas como Púchkin e Liérmontov e a azáfama juvenil praticada em nome de uma *vida byrônica*, parece viável pensar que Rostoptchiná promove uma inusitada aproximação entre *mulheres* e *poetas byrônicos*. Aqui, o tema do “irracionalismo” e da “destemperança feminina” é reinterpretado como pendor lírico e sensibilidade privilegiada e, portanto, indício de vocação poética e de identificação com outros nomes importantes da poesia russa.

Sob esta perspectiva, a leitura dominante de que os versos finais do poema representam uma subscrição de Rostoptchiná ao mito da poetisa e de adesão às convenções da feminilidade tradicional parece bem pouco convincente:

Mas eu, eu sou uma mulher em todos os sentidos da palavra,
A todas as inclinações femininas eu sou inteiramente submissa;
Eu sou apenas uma mulher, - pronta a orgulhar-me disso,
Eu amo um baile!... Devolvam-me os bailes!¹⁶⁷

¹⁶⁶ О, пусть сокроются навеки мои мечты,/ Мое пристрастие и к обществу и к свету/От вас, гонители невинной суеты!/Неумолимые, вы хенцине-поэту/Велите мыслию и вдохновеньем хить,/Живую молодость лишь песням посвятить,/От всех блистательных игрушек отказаться,/Всем нам врожденное надменно истребить,/От резвых прихотей раздумьем ограхдаться./ Вам, судьи строгие, вам недоступен он,/Ребяческий восторг на праздниках веселых! Вы не поймете нас, - ваш ум предубежден,/Ваш ум привык коснеть в мышлениях тяжелых./Чтоб обаяние средь света находить,/Быть надо хенциной иль юношей беспечным,/Бесспорно следовать влечениям сердечным,/Не мудрствовать вотще, радушный смех любить...

¹⁶⁷ А я, я хенцина во всем значенье слова,/Всем хенским склонностям покорна я вполне;/Я только хенцина, - гордиться тем готова,/Я бал люблю!.. отдайте балы мне!

As possibilidades de leitura são inesgotáveis. Uma delas é a de que, numa saída sarcástica e debochada para o conflito insolúvel entre ser *poeta* e ser *mulher*, o sujeito enunciador solidariza-se com os discursos dominantes da ideologia de gênero do século XIX, para reivindicar o único espaço em que ainda lhe era possível, de algum modo, fruir da experiência do mundo: os bailes.

Por outro lado, se considerarmos a *teoria da composição* que aparece no poema, isto é, a ideia de que a expressão poética *depende* da experiência vivida e da fruição dos prazeres, abraçar a “condição de mulher” significa estar ao lado dos “rapazes despreocupados” como Púchkin e Liérmontov, que preferem o tempo da poesia e da inspiração, em detrimento do filisteísmo dos “juizes severos” de sensibilidade precária.

Por fim, se considerarmos que, nos versos anteriores o eu poético diz que esses mesmos juizes severos exigem que a mulher-poeta negue tudo o que lhe é inato, os versos finais podem, de maneira irônica, aludir à aporia da condição da mulher-poeta. Essa aporia é fácil de ser compreendida quando lemos a crítica que Bielínski faz da lírica de Rostoptchiná, em texto publicado em 1841.

O crítico coloca Rostoptchiná numa espécie de labirinto ou beco-sem-saída onde, a princípio, condena o caráter “racional”, isto é, a presença do “raciocínio” como recurso retórico nos poemas da Condessa, sob o argumento de que esta nota demasiado cerebral pode por a perder até mesmo a “poesia masculina e viril”. De maneira algo cínica, diz que não intenta recomendar às mulheres que escrevam somente a respeito de temas que lhes foram negados pelos homens, mas observa que, para abordar certos temas em matéria de poesia, seria preciso que as autoras mulheres possuíssem, simultaneamente, “forças viris e graças femininas”, situação muito excepcional da qual Bielínski parece excluir Rostoptchiná, e cujo modelo é George Sand, tratada como *gênio*:

[...] Apesar de toda a nossa estima pela Condessa Rostoptchiná, não podemos deixar de notar que o raciocínio esfria até a poesia masculina e viril e lhe confere um colorido monótono e prosaico. É verdade que não é possível, absolutamente, transplantar isso para as meditações da Condessa Rostoptchiná; mas ainda assim não podemos deixar de dizer que os poemas dela ganhariam mais em matéria de poesia se desejassem permanecer como revelações poéticas do universo da alma feminina, melodias místicas do coração feminino. Aí então eles seriam de maior curiosidade para a outra metade do gênero humano, que Deus sabe porque atribuiu a si própria o direito de julgar e recompensar.

Deus nos livre do pensamento vândalo de limitar a atividade poética das mulheres apenas à esfera que lhes foi legada por homens bárbaros; mas nós achamos que,

para ingressar nas esferas de que a força masculina se apropriou, as mulheres devem possuir forças viris junto a graças femininas, como a genial George Sand¹⁶⁸.

Após excluir Rostoptchiná do domínio discursivo epiceno dos gênios como George Sand, o crítico também apresenta admoestações àquilo que, para ele se revela, exatamente, como o que há de mais essencialmente feminino na poesia de Rostoptchiná: o tema dos bailes. Trata-se de uma estranha situação em que, após admoestar à Condessa a respeito do emprego de recursos discursivos que lhe parecem monótonos por serem demasiadamente racionais e viris, o crítico lhe recomenda fugir da frivolidade dos temas que pertencem à esfera feminina da literatura, levando-nos a perguntar quais tipos de temas e *topói* sobriariam à expressão poética da autora:

O culto exclusivo ao “deus dos salões” tampouco é proveitoso para a musa de Rostoptchiná. Os nossos salões são demasiadamente áridos e estéreis para a poesia. É verdade que eles até respiram um aroma invernal, ou, como diria a musa da Condessa Rostoptchiná, “despejam um aroma”; mas esse aroma é artificial, germinado num solo de pote, e não na vastidão fecunda da terra, que sorri para o céu claro. O baile que habita a fonte de inspiração de Rostoptchiná forma, é claro, um mundo encantador mesmo para nós, e não apenas lá onde reina uma amostra da qual ele é exatamente copiado; mas nós temos um vegetal ultramarino, que sofreu muito durante o transporte, amarrotado, flácido, pálido. A Poesia é uma mulher: ela não gosta de aparecer todo dia com o mesmo enfeite; pelo contrário, ela a cada hora gosta de aparecer com um novo; ser sempre diversa, é essa a sua vida; e todos os nossos bailes são tão parecidos uns com os outros que a poesia não lhes enviará a sua Kammerfräulein, nem mesmo irá ela própria. E, no entanto, toda a poesia da Condessa Rostoptchiná, por assim dizer, está acorrentada ao baile: até o encontro e a relação com Púchkin se deram num baile, há, em suma, uma descrição do baile, que cairia melhor escrita em formato de carta ou num artigo em prosa do que arquetizada em rimas¹⁶⁹.

¹⁶⁸ БЕЛИНСКИЙ, В.Г. *Стихотворения графини Е. Ростопчиной*. Впервые опубликовано: Отечественные записки. 1841. Т. XVIII. № 9. Отд. VI "Библиографическая хроника". С. 5-8. [...] Несмотря на все уважение к графине Ростопчиной, мы не можем не заметить, что рассуждение охлаждает даже мухескую и мухественную поэзию и придает ей какой-то однообразный и прозаический колорит. Правда, этого нельзя безусловно отнести к прекрасным медитациям графини Ростопчиной; но все-таки нельзя не сказать, чтобы ее стихотворения не выиграли больше в поэзии, если бы захотели оставаться поэтическими откровениями мира хенственной души, мелодиями мистики хенственного сердца. Тогда они были бы и любопытнее для остальной половины человеческого рода, Бог знает почему присвоившей себе право суда и награды. Сохрани нас Бог от вандалской мысли ограничить поэтическую деятельность хенщины только сферою, оставленною ей варварством мухчины; но мы думаем, что, вступая в сферы, присвоенные себе силою мухчины, хенщине должно иметь и мухские силы при хенской грации, подобно гениальной Дюдеван...

¹⁶⁹ Исключительное слушение "богу салонов" также не совсем выгодно и для музы графини Ростопчиной. Наши салоны - слишком сухая и бесплодная почва для поэзии. Правда, они дахе и зимою дышат ароматом, или, как говорит муза графини Ростопчиной, "сыпают аромат"; но этот аромат искусственный, возросший на почве горшков, а не на раздолье плодотворной земли, улыбающейя ясному небу. Бал, составляющий источник вдохновений графини Ростопчиной, конечно, образует собою обаятельный мир дахе и у нас, не только там, где царит образец, с которого он довольно точно скопирован; но он у нас - заморское растение, много пострадавшее при перевозке, помятое, вялое, бледное. Поэзия - хенщина: она не любит являться кахдый день в одном уборе; напротив, она кахдый час любит являться новою; всегда быть разнообразною - это хизнь ее; а все балы наши так похохи один на другой, что поэзия не пошлет туда дахе и своей Kammerfraulein [камеристки (нем.)], не только не пойдет сама. Мехду тем вся поэзия графини Ростопчиной, так сказать, прикована к балу: дахе встреча и

Nesse sentido, os versos finais de “Tentação” revelam-se potencialmente ainda mais irônicos, como uma espécie de resposta crítica às exigências e demandas masculinas à figura da mulher poeta, impossíveis de serem executadas. Os mesmos juízes severos que exigem que o eu poético “dedique-se estritamente às canções”, demonstram incômodo caso a poeta-mulher abdique das funções de *mãe* e *esposa*, gerando um tensionamento entre o papel de poeta e as obrigações socialmente impostas pelo gênero. A título de exemplo, recordo-me do caso da poeta Nadiéjda Teplova (1814-1848), que, em carta ao editor e professor M.A. Maksímovitch, dois anos após o seu casamento, lastima que a existência e os afazeres domésticos estejam consumindo-a e diz que lhe ocorria pensar que, em verdade, não era poeta de forma alguma” (GREENE: 2004, p. 22).

Essa aporia da condição da mulher poeta fica ainda mais evidente se compararmos o destino poético de Rostoptchiná com o de sua contemporânea Karolina Pávlova (1807-1893), usualmente apresentada no discurso crítico como uma espécie de “arqui-inimiga literária” da Condessa. As raízes da disputa entre as duas, por um lado, claramente se vinculam a uma espécie de rivalidade feminina entre duas autoras tentando acicatar uma a outra na esperança de que, assim, legitimariam a construção de sua carreira literária numa tradição masculina. Por outro lado, de fato, a lírica de ambas parece se opor no modo de tratamento da questão do gênero.

De acordo com a crítica Olga Peters Hasty (2019), Rostoptchiná e Pávlova esboçaram dois modos distintos de *self-presentation*. Essas respostas distintas ao problema da construção do *self* da mulher poeta se relacionavam, ainda de acordo com a crítica, com formas de resistência individual para driblar a “censura imposta do leitor”. Hasty argumenta que, assim como os autores russos estavam habituados a transmitir mensagens veladas em seus poemas, para evitar que suas ideias politicamente disruptivas chamassem a atenção dos censores do tsar, as poetas mulheres eram obrigadas a, de certo modo, *encriptar* seus textos poéticos, caso eles, de alguma forma, se posicionassem de maneira disruptiva com relação a algum construto de gênero.

Se nos pautarmos na própria trajetória biográfica de Rostoptchiná que, ao final de sua carreira poética cairia em ostracismo e seria apartada da vida social da aristocracia por atuação do próprio Nicolau I¹⁷⁰, em virtude de um poema em que a Condessa denunciava, simultaneamente, o “patriarcado, a autocracia e o imperialismo” (GREENE: 2004, p. 95),

знакомство с Пушкиным, как совершившееся на бале, есть собственно описание бала, которое более бы шло к письму или статье в прозе, чем с рифмами.

¹⁷⁰ Trata-se do poema “O casamento forçado” (*Nasílnyi Brak*, 1845).

seremos obrigados a acrescentar que essas duas censuras (a da autocracia) e a do conservadorismo do leitor – que acreditava que uma mulher poeta não era merecedora de uma *close-reading* – não eram autoexcludentes. Portanto, a mulher poeta tinha que limitar a sua expressão lírica, ou criar estratégias para construí-la, tendo como oposição esses dois modos de controle: a censura política da autocracia e o veto de gênero à mulher poeta efetuado por leitores, editores, críticos e poetas homens.

Nesse contexto, Rostoptchiná e Pávlova funcionam como dois paradigmas opostos de relação com o *mito da poetisa*: Pavlova é normalmente compreendida como uma autora que recusou com veemência, durante toda a sua vida, o *mito da poetisa*, recusou a infundir em sua poesia traços que o Sentimentalismo e Karamzin associavam à feminilidade. Hasty observa como, para desviar a atenção do leitor da questão do gênero, Pavlova se esforça para fazer uma de-sexualização dos *selves* que aparecem em seus poemas e da própria autora que os criava.

Rostoptchiná, por sua vez, é usualmente entendida como uma autora que abraçou, de bom grado, o *mito da poetisa*, não se incomodou em encarná-lo tanto na apresentação do seu *self* na convivência com a aristocracia russa quanto em seus textos poéticos. Ela não parecia nem mesmo empenhada em combater o olhar objetificador masculino que tanto incomodava Pavlova, mostrando-se, em alguns poemas, até mesmo lisonjeada de poder exercer um duplo poder encantatório: como poeta e como mulher.

No poema “Dois encontros”¹⁷¹ (1839), por exemplo, Rostoptchiná ressignifica o poder de sedução da feminilidade ao se reivindicar herdeira de Púchkin não apenas pela vontade de Apolo, mas também de Eros (RANCZYN: 2018, p.420). A Condessa não se furtou a escrever lírica amorosa voltada para a interioridade sentimental da mulher nem a tematizar, com frequência, os bailes da aristocracia – onde normalmente aconteciam os jogos de sedução entre homens e mulheres da sociedade. Pavlova, por sua vez, manteve a “pose de poeta do pensamento” (HASTY: 2019, p: 21), formada pelo idealismo alemão e moldando o seu *self* inspirada no poeta Evguêni Baratínski (1800-1844), que, em matéria de poesia, defendia a necessidade de que o intelecto se sobrepusesse às emoções.

À parte a diferença nas políticas de construção de autoimagem de Rostoptchiná e Pávlova, chama atenção, nos dois casos, a ineficácia das estratégias de resistência individual frente à pregnância do mito da poetisa na cultura. Para Pávlova, a sua postura de de-sexualização dos *selves* de seus poemas e de si própria, de afirmação de si mesma enquanto “poeta do pensamento” e de renúncia aos arroubos sentimentais esperados da poetisa implicou, da parte da sociedade, num questionamento quanto à sua própria condição

¹⁷¹ “Две Встречи” (*Dvii Vstriéchi*).

biológica de mulher. Já vimos, em tópico anterior, como a mulher letrada (pejorativamente apelidada de *bluestocking*) era, no imaginário do século XIX, gradativamente destituída de seus caracteres sexuais secundários, até se tornar a ressequida *bas-bleue* das caricaturas de Daumier. A necessidade de provar-se mulher, evidentemente, impacta a própria posição de poeta de Pávlova.

Voltando ao poema de Rostoptchiná, podemos dizer que a poeta brinca sarcasticamente com as exigências dos “juizes severos” prontos a atacar a mulher-poeta que não se dedica o suficiente ao estudo e cultivo da poesia já que, paradoxalmente, por exigência desses mesmos juizes, a poetisa não pode dedicar-se estritamente ao seu ofício de escrever. Caso contrário, lhe caberia o destino de Pávlova: ser removida do círculo das mulheres (para prejuízo, também, da poeta).

Infelizmente, a ideia de que Rostoptchiná tenha sido uma mulher – em todos os sentidos da palavra – para prejuízo de sua própria lírica, parece ter sido a que rendeu mais frutos. Muitas décadas após os textos de Tchernichévski e Bielínski, me deparei com um artigo russo que tenta seriamente se aproximar da poesia da autora e inseri-la no contexto da poesia russa dos Oitocentos, mas que parte da ideia – espécie de premissa básica ou verdade incontestada – de que o princípio diarístico-confessional é a grande característica da lírica de Rostoptchiná, e que esse princípio se vincula a um “modelo feminino de lirismo” (SHUMILINA: 2014), cuja particularidade reside, justamente, na “vivência direta” e na compreensão “o mais subjetiva possível do acontecimento”. Sob uma nova roupagem, ideias muito antigas: a premissa de que a poetisa – *artless* - está muito distante do poeta – *maker* (do texto, do mundo e de si próprio).

Eu gostaria de encerrar este tópico com uma espécie de provocação, avançando alguns muitos anos na história da crítica e indo até a publicação, no século XX, do livro *The life of the poet – Beginning and Ending Poetic Careers*, escrito pelo crítico norte-americano Lawrence Lipking, em 1934. O objeto de estudo do autor em seu livro é a “vida do poeta”, mas não no seu sentido biográfico. De acordo com o próprio Lipking, o seu trabalho se detém sobre a “vida de poeta” que emana dos próprios poemas, isto é, a “vida de poeta” entendida como uma compreensão de si próprio enquanto poeta, já que “nenhum poeta se torna ele mesmo sem herdar uma ideia do que significa ser poeta e, se a vida do poeta sob um ponto de vista estritamente biográfico, isto é, as preferências pessoais, crenças limitantes e intrigas amorosas tendem a ser um critério periférico para a leitura crítica de um poema, a “vida do poeta” tal como descrita e construída em seus próprios textos confunde-se, com frequência, com o

próprio poema. Nas palavras do próprio Lipking: “para nos ensinar como enxergá-lo, o poeta deve projetar a si próprio dentro do seu trabalho”.

O principal problema da argumentação de Lipking me parece ser a premissa de que existiria uma espécie de vida arquetípica e modelar, que pode ser subsumida no conceito de “carreira poética” e de que *todos os poetas*, de uma maneira ou de outra, partilham desse “formato de vida enquanto poeta”. Disso se segue que *todos os poetas*, ao construírem a sua carreira literária, tentando passar de meros aspirantes a portadores de uma identidade poética madura, passariam por um mesmo momento determinante em suas carreiras literárias. Esse momento consistiria precisamente, na “iniciação poética”, compreendida, pelo crítico, como uma experiência análoga aos rituais de iniciação descritos pelos antropólogos:

O grande poeta também faz o seu próprio destino; ele o faz, precisamente, com poemas. Assim, o estágio da iniciação poética, que se parece de muitas maneiras com as cerimônias de iniciação descritas pelos antropólogos, difere-se dele em dois aspectos cruciais: é o poeta ele próprio que estabelece os termos de seu ritual de iniciação; e a grande maioria dos aspirantes não sobrevive a ele. Quando T.S. Eliot chamou seu primeiro livro de crítica de *The Sacred Wood*, ele estava sugerindo que o mundo das letras só poderia eleger um King of the Wood por vez [...]; um poeta-crítico só poderia estabelecer-se como mestre apenas ao matar os outros¹⁷².

A poeta e crítica Alicia Ostriker (apud GREENE: 2004, p.27) observa como termos do discurso crítico são comumente atravessados por ideias a respeito da potência masculina, mencionando, por exemplo, Harold Bloom e a imagem da disputa edípica entre os *strong poets*. É o mesmo tipo de disputa que parece reverberar na imagem de Eliot mencionada por Lipking, que a reproduz partindo da premissa de um conceito universal de Poeta, esquecendo-se do detalhe de que, na cultura, o poeta-forte é, quase sempre, um homem.

Quando pensamos no momento da iniciação poética de Rostoptchiná, a premissa de Lipking acerca da suposta universalidade do momento de iniciação, bem como a própria ideia de uma carreira poética arquetípica, torna-se não apenas limitada, mas como que infundida ideologicamente - de maneira acrítica - por uma crença absoluta no mito romântico do poeta. Isso ocorre por um detalhe biográfico bem simples, mas nada irrelevante: em nenhum momento a Condessa participa como agente em seu ritual iniciático. Sua iniciação no mundo das letras advém de uma espécie de “furto” efetuado por um poeta homem. Escreve o irmão da poeta, S.P. Sushkov, em 1890:

¹⁷² But the great poet also makes his destiny; he makes it, precisely, with poems. Thus the stage of poetic initiation, which resembles in so many ways the initiation ceremonies described by anthropologists, contrasts with them in two crucial respects: it is the poet himself who sets the terms of his ritual ordeal; and the great majority of aspirants do not survive it. When T.S. Eliot called his first book of criticism *The Sacred Wood*, he was suggesting that the world of letters could elevate only one King of the Wood at a time [...]; a poet-critic could establish himself as a master only by killing the others. (LIPKING: 1981, p.3).

Em 1830, o príncipe Piotr Andréievitch Viázemski, ao visitar a família dos Pashkov, deparou-se com os versos de Evdokía intitulados “Talismã”, copiou e, sem a autorização dela, publicou no almanaque *Severnyye Tsviety* em 1831, com a assinatura D..... a , que deveria significar Dária Sushkova, já que o príncipe acreditava que o nome da minha irmã era Dária, porque toda a família a chamava de “Dodo”, como ela mesma se apelidou na primeira infância. Esta foi a primeira aparição de versos publicados de Evdokía Rostoptchiná. Devido à enigmática assinatura embaixo dos versos, por muito tempo não souberam o nome da autora deles, mas finalmente o segredo foi revelado, e a pobre poetisa passou por sérias dificuldades na família Pashkov devido ao seu entusiasmo lírico, todos achavam que para uma senhorita nobre da sociedade era indecente ocupar-se da criação de obras literárias, e publicar as próprias obras era completamente vergonhoso! Depois deste julgamento, evidentemente, Evdokía Petrovna não mais se arriscou a oferecer seus versos para publicação até que chegasse o momento do seu casamento, mas escreveu bastante, como se desprende da edição dos seus poemas, publicados pela primeira vez em 1841, onde quase a metade data dos anos 1829 – 1833, escritos por ela na idade de 17 a 21 anos¹⁷³.

O poema publicado por Viázemski sem autorização da autora dialogava com a lírica amorosa romântica tradicional, e não ofendia os construtos de gênero da época com relação à feminilidade literária, seja pela linguagem sensível, seja pelo apelo a uma interioridade afetiva que permanece secreta.

Conforme o depoimento de seu irmão atesta, a autoria do poema não permaneceu desconhecida durante muito tempo, a despeito do erro de Viázemski. A descoberta de sua autoria trouxe muitos problemas para a jovem Sushkova: a criação poética era incompatível com o comportamento esperado de uma jovem dama da aristocracia russa, mas ainda pior que o gesto de escrevê-los era a ação de publicá-los, que ofendia as superstições sobre a humildade feminina. Há, é claro, um interessante significado simbólico no fato de Rostoptchiná não iniciar a sua própria carreira literária e sim ter sido “iniciada”. Isso mantinha, em certo sentido, a humildade poética que a sociedade esperava da poetisa, já que, conforme observamos, a aspiração à construção de uma carreira literária pelas mulheres autoras no

¹⁷³ Ростоичина Е. П. Талисман: *Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания* / Сост.

В. Афанасьев. М., “Московский рабочий”, 1987. (Московский Парнас). <<В 1830 году князь Петр Андреевич Вяземский, посещавший семейство Пашковых, познакомился с стихами Евдокии Петровны под названием “Талисман”, списал их и без ее согласия напечатал в петербургском альманахе “Северные цветы” на 1831 г. за подписью Д а, которая должна была означать: Дария Сушкова, так как князь полагал, что имя моей сестры было Дария, потому что в семействе все ее называли “Додо”, как она сама прозвала себя в раннем детстве. Это было первое появление в печати стихов Евдокии Петровны. По причине загадочной под, ними подписи долгое время не знали имени их автора, но наконец секрет открылся, и бедной поэтессе крепко досталось в семействе Пашковых за ее лирическое увлечение, -- все находили, что для благородной светской барышни неприлично заниматься сочинительством, а печатать свои произведения уже совершенно постыдно! После такого приговора, конечно, Евдокия Петровна более не рисковала отдавать своих стихов в печать до самого времени своего замужества, хотя писала их довольно много, как это усматривается из книжки ее стихотворений, изданных в первый раз в 1841 г., где почти половина из них помечена 1829--1833 годами, написанных ею в возрасте от 17 до 21 года>>.

século XIX era frequentemente associada à “luxúria”. De qualquer maneira, em 1831, “Talismã” é publicado por Viázemski no *Siévernye Tsvietý*, almanaque literário de Anton Dél’vig.

Sobre o destino de “Dária” Sushkova entre seus familiares, coloquemos nos seguintes termos: uma vez descoberta a verdadeira autoria do poema, de acordo com a crítica Diana Greene, a avó da poeta a fez jurar por um ícone religioso que jamais voltaria a escrever poesia. Ainda de acordo com a crítica, Rostoptchiná teria conseguido um meio termo entre as exigências familiares e seu “entusiasmo lírico”, tendo concordado em não mais publicar poemas até *o dia do seu casamento*. Aparentemente a consagração do evento do casamento, e da pertença a uma *autoridade masculina*, tornaria menos escandalosa a empreitada de Rostoptchiná – empreitada, aliás, não iniciada por sua própria vontade - de publicar os seus versos e modelar a sua própria carreira poética.

“A MUSA DE UM VARELA”

Narcisa Amália (1852-1924) nasceu em São João da Barra-RJ no seio de uma família pouco abastada economicamente, mas bastante inserida no mundo das letras. O pai, conhecido como Jácome de Campos, era também jornalista e poeta. Narcisa publica seu primeiro e único livro de versos, intitulado *Nebulosas*, em 1872. Foi contemporânea dos poetas Fagundes Varela, do poeta Octaviano Hudson (1837-1886) e do poeta Ezequiel Freire (1850-1891), este último amigo pessoal. As *Nebulosas* foram publicadas no ano seguinte à morte de Castro Alves.

Se a imagem de Rostoptchiná pôde, pelos próprios temas de sua poesia, ser facilmente entendida pelos seus coetâneos como uma encarnação do *mito da poetisa*, o mesmo não poderíamos dizer dos temas de Narcisa Amália. Conhecida entre seus contemporâneos como “a pena ágil” pela rapidez com que reagia aos acontecimentos do seu tempo, sobretudo mediante a sua atuação jornalística na imprensa, os temas mais recorrentes na lírica de Narcisa pertenciam àquilo que chamamos de *esfera masculina da literatura*. A poeta se vincula ao círculo condoreiro de nossa poesia romântica, o seu tema dileto é a *liberdade*. Não por acaso, o poeta no qual se inspira para modelar o seu próprio *self* é, principalmente, Castro Alves.

Há vasta quantidade de poemas de Narcisa que aborda as pautas liberais mais urgentes de sua época, isto é, o abolicionismo e o republicanismo. 17 anos após a publicação de seu único livro de versos, quando já rareavam as suas aparições na imprensa, publicou o soneto “Condolência”, que mostra não apenas a fidelidade ao republicanismo liberal, mas uma radicalização política. A julgar pelo tom melancólico e fatalista do terceto final, a abolição legal da escravidão nem de longe tornava, para a poeta, o Brasil mais próximo da Liberdade ideal que ela reivindicava e apostrofava em seus versos:

Há uma força real que tudo abraça;
Que abala, rui o sôlio dos tiranos,
Como esmaga o trabalho de mil anos,
Quando livre, revolta ovante passa!

Que ao poder da tiara um raio traça,
Que das eras por vir sonda os arcanos
Do céu cingindo os luminosos planos...
- És tu, és tu, tremenda populaça!

Como alçar-te na pátria, águia cativa,
Subtrair-te à inércia que estiola,
Soerguer-te do nada – rediviva?...

Em vão suplicas da ciência a esmola,

Se te abraça a razão áscua, furtiva,
- Abrem-te a detenção, fecham-te a escola!¹⁷⁴

Entre as mulheres escritoras de seu tempo, Narcisa foi, possivelmente, a que obteve maior êxito e seu sucesso foi aclamado pelos autores, intelectuais e parco público leitor dos Oitocentos. A pesquisadora Anna Faedrich (2017, p. 158) nos recorda como no jornal carioca *A Reforma*, em 13 de fevereiro de 1873, anuncia-se uma festa em homenagem à autora das *Nebulosas*, que receberia uma lira de ouro. Ubiratan Machado (2001, p.261) observa como a homenagem recebida por Narcisa, no salão da Câmara Municipal de Resende-RJ, consistiu numa “festa sem similar na história do romantismo brasileiro”. Recebida com uma salva de 21 tiros, seguidos de aplausos ruidosos, Narcisa Amália receberia, pelos seus dotes literários, uma lira de ouro, uma coroa de louros e uma pena de ouro.

Diante desta breve descrição de sua trajetória biográfica, fica-se com a impressão de que Narcisa Amália foi um caso de exceção nas letras nacionais e que atuou na contramão da ideia de que a mulher escritora no Brasil do século XIX não tivesse voz ou possibilidade de inserção na esfera pública. No entanto, se considerarmos os últimos anos de sua vida, não podemos deixar de indagar o motivo pelo qual a lira de Narcisa parece ter arrefecido gradativamente, até chegar ao silêncio absoluto. Em 1924, aos 72 anos, a poeta morre no Rio de Janeiro, pobre, doente, e completamente esquecida. Muitos anos seriam necessários até que, em 1994, João Oscar publicasse o estudo *Narcisa Amália: vida e poesia*, e, apenas em 2017, as *Nebulosas* ganhariam uma segunda edição, advindas de um trabalho de resgate de autoras esquecidas e silenciadas pela historiografia literária feito por Anna Faedrich em parceria com a Biblioteca Nacional. O que teria acontecido para que a “primeira poetisa desta nação” (PÓVOA apud FAEDRICH, 2017, p.158) caísse em profundo esquecimento do público e da crítica?

Apesar de ter tentado construir a sua autoimagem inspirada, sobretudo, no mito do poeta como “herói da civilização”, embora tenha dialogado com aspectos do mito byrônico do poeta e, portanto, tentado construir o seu *self* a partir de modelos muito distintos dos da Condessa Rostoptchiná, Narcisa Amália lidou com problemas bastante similares aos da poeta russa na sua recepção crítica e entre os poetas seus contemporâneos. Sempre que tentava aproximar-se dos *topói* que eram característicos do mito do Poeta, era devolvida à limitadora redoma da poetisa.

¹⁷⁴ Narcisa Amália, “Condolência” in *Almanach Popular para 1878*. Editado por Hypolito da Silva. Disponível on-line em https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5190/1/016833_COMPLETO.pdf. Acesso em 13 de maio de 2022.

Ecoando o que disse Bielínski em sua crítica à Condessa Rostoptchiná, observando que “seus poemas ganhariam mais em matéria de poesia se desejassem permanecer como revelações poéticas do universo da alma feminina, melodias místicas do coração feminino” (a fim de que despertassem “maior curiosidade para a outra metade do gênero humano”), em 1872, o crítico C. Ferreira inicia um texto sobre as *Nebulosas* dizendo que “há redobrada satisfação de sua parte” e também “redobrada curiosidade” quando o lançamento de um novo livro de versos é da autoria de uma “excelente e inspirada poetisa”. A redobrada curiosidade se deve, evidentemente, ao interesse no desvelamento também dos segredos da alma feminina:

Estou por saber ainda onde encontrar uma novidade mais agradável do que essa que deriva de umas melodias de lábios femininos. [...] Suponho que é até um pecado em que tenho por muitas vezes incorrido, o querer enxergar não sei que fundo de verdade oculta que os versos encobrem, ao mesmo tempo em que vou dizendo no foro íntimo de minha consciência: - “esta poetisa sente!.. esta mulher ama!..”¹⁷⁵

Disso se segue que haja um conflito entre o *self* de poeta que Narcisa queria modelar e o que lhe era autorizado, e esse conflito se manifesta, sobretudo, no veto da crítica masculina dos Oitocentos às incursões poéticas de Narcisa por sendas similares às que foram percorridas pelo poeta d’*Os Escravos*:

Mas perante a política, cantando as revoluções, apostrofando os reis, endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora de lugar [...] o melhor é deixar [o talento da ilustre dama] na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza.

[C. Ferreira, *Correio do Brasil* (R), 1872.]

Nesse ponto candidamente, desejamos que a sua musa se não transvie nos andurriais da política, para o que outros versos seus estão indicando certa deplorável tendência. Em nome da arte lhe observamos que suspenda os seus passos nessa direção, enquanto é tempo.

[Sylvio. Pseudônimo de um crítico. 1873.]

“Ela é pálida e triste, como a tarde, e seus olhos falam tanto quanto sua boca brilha [...] em suas composições políticas parece que deixa de lado a alma, para tomar a baioneta, coisa bem pouco feminina [...]”.

[Guimarães Júnior, em carta a amigo. 1873.]

¹⁷⁵ Extraio os fragmentos críticos sobre Narcisa Amália da contribuição de Norma Telles ao livro *História das mulheres no Brasil* (UNESP: 2004), organizado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi. Trata-se do texto “Escritoras, escritas, escrituras” (p. 373-409).

Um outro exemplo interessante é a crítica do português Luciano Cordeiro, que, bem-intencionado, dedica a Narcisa todo um capítulo de apresentação intitulado “Uma poetisa brasileira”, no seu livro *Estros e palcos*, publicado em 1874. O autor apresenta uma nova espécie de veto à modelagem do *self* de Narcisa Amália, que é afastada de seus contemporâneos byrônicos porque não pode – aliás, não deve – impregnar as suas personas poéticas com a máscara cultural do poeta melancólico.

O autor legitima a melancolia de Narcisa pelo seu caráter de verdade biográfica e pelo seu vínculo com a experiência. Narcisa se diferenciaria de seus contemporâneos byrônicos porque a melancolia deles é vista pelo crítico como se marcada pelo fingimento e teatralidade, descrita como um “lirismo sombrio e mórbido”, marcado por “muita afetação”, “muita blague” e “muita hipocrisia quase sempre”. O intento do crítico é elogiar o caráter de sinceridade da poeta e a ausência de retórica da sua melancolia, que corresponderia a um sofrimento efetivo na vida empírica. Mas o elogio resulta ambíguo para a poeta que escreve “Desengano”, “Desalento” e “Agonia”, calcada, é claro, numa longa tradição romântica e byrônica. Diz Luciano Cordeiro:

Em Narcisa Amália se por vezes o artificioso da forma denuncia o requintado da concepção estética, a elegia desalentada, mística, sombria até, não deixa de revelar geralmente uma situação dolorosa da Alma e por ventura o mais que se lhe pode notar fora ou além d'esta é uma educação literária que moldada no Romantismo não rebentou ainda as fórmulas d'ele para se espriaiar desafogadamente no largo campo da estética revolucionariamente positiva de hoje. Mas que há verdade geralmente n'aquele lirismo dolente, sente -se.

O crítico compara elogiosamente o lirismo de Narcisa Amália ao lirismo da poeta alemã Bettina von Arnim (1785-1859), mas faz uma ressalva/admoestação:

Mas Bettina era romântica e até romântica exagerada, na prática como no sentimento, e nós não aconselhamos à nossa poetisa brasileira, como alívio às suas melancolias e cismares de menina e moça, a mistificação doentia do Romantismo: a Vida sim, que a ame, que a engrinalde, que a guarde recatada e boa, - que lhe queira, que a não desdenhe, que não blasfeme d'ela, da Vida, que é o conjunto de tudo isso que adora, que sente, que estremece e porque aspira, mas a vida séria, a vida real, a vida verdadeira que no coração da mulher rebenta, jocunda e incessante, em opulências de amor, n'estas opulências que são pelo menos metade da felicidade do Homem, e da história da Humanidade.

Há um episódio similar de “veto à máscara da melancolia” da *poetisa* em 24 de março de 1873, na revista *O Novo Mundo*. O redator da seção “Poetas e Poetisas” alude à surpresa de ter, entre os originais recebidos, dois livros de versos assinados por poetisas: *Nebulosas*, de Narcisa Amália, e *Crepúsculos*, de Amália Figueiroa, ambos publicados em 1872. O redator se incomoda com as referências religiosas na poesia de Amália Figueiroa, ao constatar que a

religiosidade não serve de consolo real ao humor atrabiliário que a poeta gaúcha destila em seu livro de versos. E acaba por contestar o próprio princípio estruturante do livro, uma vez que os “crepúsculos” simbolizam um *humor crepuscular* que o crítico julga incompatível com uma *moça dessa idade*:

Para que serve sua invocação a Deus, que abre o volume, e os seus protestos de esperança e obediência, se a poetisa despreza as consolações que Ele lhe ministra? Para que esta persistência monótona em querer sofrer, ainda numa idade de flores, hinos e estudos? Não seria melhor que estes Crepúsculos fossem matutinos e precursores de um dia brilhante? (RODRIGUES: 1873, p. 104).

Voltando à apresentação de Narcisa por Luciano Cordeiro, o leitor não poderá deixar de se divertir com as advertências quanto ao exagero do fervor revolucionário liberal do poema “Os dois troféus”. O crítico diz que “a enérgica democracia” do coração de mulher da autora e de seu coração de “criança generosa e inteligente” adquire, nesse poema, um timbre um pouco alheio à sua natureza porque ganha “sarcasmos injustos, afrontas imerecidas, alucinações quase ferozes”. Citando a última estrofe do poema, o crítico diz que a autora “insulta a Alemanha, faz-se francesa, e quase francesa do Terror”, e chama de “dorida” a última estrofe, que transcrevo a seguir:

Que vulto erguera-se esqualido
Bradando às turbas “soframos?!”
Oh! nunca, à morte corramos!
Lutemos, que o insulto é novo!
Qu’importa mais cruas mágoas?
Qu’importa um revés de mais?
Curvar-nos? Jamais! Jamais!
- E vós o fizeste, ó povo!

O mais curioso é que o crítico não tenha percebido que o coração de mulher em questão não era de Narcisa Amália, mas sim do poeta francês Victor Hugo e dos *doridos* versos finais de *Les deux trophées*:

Je l’ordonne. — O fureur ! comme on eût dit : Souffrons !
Luttons ! c’est trop ! ceci passe tous les affronts ! Plutôt
mourir cent fois ! nos morts seront nos fêtes ! Comme
on eût dit : Jamais ! Jamais ! —

Et vous le faites !

A conclusão mesológica acerca dos aspectos formais da poesia de Narcisa é a pura expressão fantástica do imaginário do homem do *campo metropolitano* sobre a mulher da colônia recém-independente, ainda *campo marginal* nos trópicos. Dando continuidade à premissa de que as *Nebulosas* são produto “d’uma alma de mulher brasileira” e que, portanto,

“não têm a fria alvura das nebulosas siderais” evocadas por Narcisa, cujo “misticismo em que mergulha a elegia da descrença, do desalento e da saudade tem as voluptuosas ardências, os flácidos, os lânguidos quebrantos do sul” (outra vez afastando a poetisa da máscara da melancolia), diz o autor que

A forma tem aquela superabundância plástica, permitam a frase, aquele colorido e contornos flácidos, lúbricos, que caracterizam as inspirações nascidas e emolduradas no seio das opulências e langores d'aquela natureza.

Narcisa Amália abusa notavelmente do adjetivo e do esdrúxulo, resultado por ventura de não ter ainda a poetisa americana encontrado os moldes em que caiba à justa, e servir-se dos moldes criados por outra e para outra poesia; falta-lhe ou sobeja-lhe espaço.

Como coordenando-se com as observações acerca do exame das formas poéticas, conclui o texto com uma menção às formas do busto da autora. O livro, “excelentemente impresso, prefaciado por Pessanha Póvoa, e editado por Garnier”, conta também com um *excelente retrato da autora*, que, nas palavras finais do crítico, é “uma menina formosa, elegante, de longos e bastos cabelos, olhos rasgados e bondosos, tez larga, e colo gracioso”. Destaco a observação de que Narcisa se mune de moldes criados *por outra* e *para outra* poesia, que não é definida pelo crítico. O que se sabe é que esses moldes não lhe servem e que, com relação a essa tradição, a poesia de Narcisa se apresenta sempre como *o outro*, o que lhe empresta os defeitos de *falta* ou *excesso*.

Sobre Narcisa (ou para Narcisa) também escreveram vários contemporâneos byrônicos de seu tempo: dos menos aclamados Ezequiel Freire e Octaviano Hudson até o já então célebre Fagundes Varela. No prólogo que escreve para o livro de versos *Peregrinas*, de seu amigo Octaviano Hudson, Varela faz uma ressalva ao poema que Hudson dedica a Narcisa Amália em seu livro. Não são imperfeições formais ou algum entusiasmo excessivo e devocional que incomodam o poeta, mas sim o excesso de “alusões políticas”. Diz Varela: “Seria para desejar que o poeta [Octaviano Hudson] fosse mais parco de alusões políticas, principalmente quando se dirige à graciosa Musa São Joanense”¹⁷⁶ (VARELA: 1874, p. IV). As alusões políticas que incomodam Varela são um tributo de Octaviano Hudson ao fervor revolucionário de Narcisa, diante de quem se prostra como se aos pés de um monumento onde depusesse os seus versos, que autointitula “defeituosos”. Nesse poema de Octaviano Hudson, intitulado “Trevas e luz”, o mito de Narcisa enquanto poeta não parece ser diminuído ou afetado pela pertença da autora ao gênero feminino. Octaviano Hudson

¹⁷⁶ O fac-símile da edição de 1874 das *Peregrinas*, onde se encontra o prefácio de Varela, está disponível on-line no site da Biblioteca Brasileira da USP. Cf: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5154>. Acesso em 13 de julho de 2023.

partilha com Narcisa Amália, no poema, uma causa comum que o poeta intitula de “cruzada democrática”. Esta cruzada democrática, no entanto, parece incomodar Varela pela impropriedade de se abordar temas políticos com a *Musa São Joanense*.

Num outro poema das *Peregrinas*, porém, uma espécie de carta de amor para Narcisa, o tom de Octaviano Hudson na construção da imagem de Narcisa Amália é bem diferente do empregado no poema “Trevas e Luz”. Em “Carta de apresentação”, parece que Octaviano Hudson precisa destituir Narcisa de seu posto de trovadora, e o que conseguimos vislumbrar é uma espécie de enredo amoroso de folguedo juvenil, que existe apenas no imaginário de Varela e Octaviano, como se os dois amigos disputassem quem seria o primeiro a arrebatara o coração de Narcisa. A admiração e devoção de Octaviano Hudson ao seu mestre e precursor Fagundes Varela é apresentada na primeira estrofe do poema de maneira arroubada e enfática. Octaviano Hudson se apresenta a Narcisa com a anuência do *próprio Varela, o cantor do Anchieta e do Evangelho, o Tasso dessa Itália*:

O cantor do Anchieta e do Evangelho,
O Tasso desta Itália,
O Fagundes Varela – o inspirado,
Pedi-me que vos fosse apresentado,
Dona Narcisa Amália!

Aqui parece não sobrar muito poder de decisão para Narcisa neste joguete cortês masculino. É quase como se Octaviano dissesse que a poetisa deveria se sentir honrada em conhecê-lo, pois o poeta (e homem) que agora se apresenta foi recomendado pelo *próprio Varela*. O destronamento poético de Narcisa, ou a temporária remoção de sua coroa de louros a fim de que ocupe o lugar de musa e destinatária dos louvores enamorados de nossos byrônicos fica ainda mais evidente quando Octaviano faz esta estranha analogia entre Narcisa Amália e Bocage:

Quando os zoilos dentaram a Bocage
Pela inveja instigados,
O bardo português contra os perversos
Diz – “Felinto cantor, prezou meus versos,
“Oh! ímpios desgraçados!”

Como o gênio imortal da Lusitânia,
Podeis brasileira estrela,
Clamar de um nobre orgulho possuída:
“- Vejo a celeste musa hoje rendida,
- A musa de um Varela!”

A mensagem é clara: ao contrário de Bocage, que poderia retrucar as críticas injustas e difamatórias tomando como instrumento de defesa a sua própria obra, tendo seus versos como testemunhas incontestáveis do seu estro, a durabilidade do monumento de Narcisa

não será atribuída à sua obra poética, mas sim ao fato de que, enquanto musa de gênio e beleza, foi capaz de inspirar até mesmo o “vate soberano” (a expressão é empregada por Octaviano) Fagundes Varela. Narcisa, aqui, é *musa*, e não *maker*.

INVOCAÇÃO

“Invocação” é um poema de Narcisa que integra o livro *Nebulosas* (1872). Entre todos os textos da coletânea, escolhemos esse como parte do corpus desse capítulo por uma razão bastante simples: trata-se do único poema do livro em que a autora tematiza o problema do gênero, especificamente no que se refere ao embate entre dois papéis sociais representados como conflitantes: o papel de *mulher* e o papel de *poeta*.

“Invocação” tem 8 estrofes, contando cada uma com seis versos e um esquema de rimas AABCCB, e se localiza na segunda parte do livro *Nebulosas*. A localização do poema não é irrelevante. A segunda parte das *Nebulosas* elabora alguns *topói* românticos comuns entre poetas brasileiros, dentre os quais as saudades da infância idealizada (“Saudade”), a inconstância do mundo e a fugacidade da juventude (“Linda”) e o sofrimento amoroso (“Aflita”). Apresenta também muitos poemas de teor revolucionário e liberal (“Vinte e cinco de março”, “Miragem”), além de outros poemas que aderem à exaltação nacionalista da natureza pátria (“O Itatiaia”).

Um dos temas mais recorrentes que eu identifico na segunda parte do livro é, porém, o *tópos* da melancolia romântica e do insatisfatório confronto entre o *self* do poeta e o mundo, que, quase sempre, resulta numa consciência do “eu” sobre a sua própria solidão e desenraizamento. O modo pelo qual o tema da melancolia é usualmente abordado por Narcisa mostra que a poeta estava afinada com o timbre daquilo que entre nós ficou conhecido como “mal byrônico”: o humor atrabiliário, mórbido e doentio que se tornou marca registrada tanto da dicção poética quanto da vida de vários byrônicos brasileiros. Os títulos são autoexplicativos: “Desengano”, “Desalento”, “Agonia” e “Amargura”.

“Desengano”, por exemplo, elabora a imagem do poeta como réprobo/maldito/condenado, que pode ser associada à reapropriação que os românticos fizeram dos mitos de Caim e de Ahasverus, o judeu errante, para modelar o seu *self*. O poema também tematiza o tradicional conflito do poeta com a turba. Narcisa, contrariando a expectativa social sobre a humildade literária da mulher autora, não hesita em representar-se como gênio romântico e como vítima dos mesmos receios e males que afetavam os seus contemporâneos, destacando-se, dentre eles, o medo da morte precoce diante da grandeza da obra a ser realizada. O emprego do adjetivo “sedenta” no texto imprime um marcador de gênero no sujeito do enunciado. Mantendo a persona poética feminina, Narcisa representa-se com todo o repertório de imagens e adjetivos usualmente empregados para compor o retrato de um merencório *pálido poeta* byrônico, distinto também pela sua altivez e soberba:

Então pálida e triste, alcei a fronte altiva
Onde se estampa a dor tenaz que me cativa;
Sorvi na taça amarga o fel do sofrimento,
E a voz queixosa ergui num último lamento:
Era o cantar do cisne, o brado da agonia...
E a multidão passou soberba, muda, fria!

Também dialogando com a tradição byrônica brasileira, o poema “Desalento”, desde a primeira estrofe, remete ao timbre de “Adeus, meus sonhos”, de Álvares de Azevedo, representando uma despedida prematura dos amores e das fantasias gestadas em vida diante do fantasma da morte iminente:

Adeus, lendas de amor, dourados sonhos
Do meu cérebro enfermo;
Adeus, da fantasia, ó lindas flores,
Rebentadas no ermo.

Um outro caso interessante dessa série é “Resignação”, texto em que o sujeito do enunciado lamenta a juventude perdida e o presente amaldiçoado. O *self* modelado aqui tem ressaibos de poeta maldito e satânico, ainda que suavizados pela escolha vocabular – bastante eufemística se comparada às inúmeras referências diabólicas utilizadas por outros byrônicos brasileiros para representar-se. A imagem do “riso insano” no rosto do poeta pode ser lida como uma reminiscência do *sarvasmo*, traço distintivo dos *noble outlaws* de Byron, como a personagem Conde Lara:

Hoje escalda-me os lábios o riso insano,
É febre o brilho ardente de meus olhos:
Minha voz só retumba em ai plangente,
Só juncam minha senda agros abrolhos.

O eu do poema também se aproxima dos heróis de Byron pela sua superstição aristocrática da diferença com relação às demais pessoas. Na estrofe final, o poeta chega a glorificar o seu próprio sofrimento interior pela possibilidade que ele lhe oferece de uma existência autônoma com relação à turba e às suas diversões prosaicas que não lhe dizem respeito:

Oh! bendita esta dor que me acabrunha,
Que separa-me dos cânticos ruidosos,
De longe vejo as turbas que deliram,

E perdem-se em desvios tortuosos!...

“Invocação”, embora esteja na mesma seção desses poemas que tematizam o *tópos* da melancolia, tem a particularidade de abordar diretamente a questão do gênero como um empecilho à construção de uma carreira poética. No texto, o sujeito melancólico reflete sobre as agruras que atravessam a condição existencial da mulher poeta. O fato de que “Invocação” seja o único poema do livro a refletir sobre gênero já é uma informação criticamente pertinente. É curioso notar que, embora tenha participado ativamente do debate público sobre a questão da mulher e publicado inúmeros textos na imprensa em defesa da instrução e da emancipação feminina, Narcisa parece não ter escolhido o “gênero” como um *tópos* a ser especialmente abordado e dramatizado poeticamente em seu livro de versos.

O que há de mais interessante em “Invocação” é, precisamente, como o tema da melancolia, da solidão e do exílio do poeta é redimensionado e nuançado, uma vez acrescido de uma outra consciência exílica: a consciência que a mulher poeta tem da sua exclusão da esfera pública. O poema lida, portanto, com uma melancolia de dupla natureza: a melancolia do *self*romântico e de sua subjetividade isolada, (voluntariamente) apartada do mundo prosaico e das suas formas de sociabilidade, e a melancolia da “mulher poeta”, nascida de um exílio e uma segregação (involuntários).

A epígrafe que Narcisa escolhe para o poema é do português Almeida Garrett (1799-1854) e funciona já como uma espécie de preparação do leitor para a nota dominante no poema, isto é, o sentimento de exílio e de não pertencimento/identificação com a pátria: “Ingrata... Oh! não te chamarei ingrata;/Sou filho teu: meus ossos cobre ao menos,/Terra de minha pátria, abre-me o seio! (AMÁLIA, 2017, p.63).

O fragmento de Garrett escolhido por Narcisa como epígrafe pertence ao poema lírico-narrativo *Camões*, que narra episódios da vida de Camões quando da composição dos *Lusíadas*. O poema de Garrett elabora uma espécie de exílio especular: Camões é retratado como um poeta desterrado quando o próprio Garrett estava exilado na Inglaterra, em virtude do seu envolvimento com as pautas liberais em Portugal. A alusão ao exílio de Garret já demarca, desde o início do poema, que não estamos na instância do *autoexílio* de Byron nas Ilhas da Grécia ou do seu personagem Childe Harold. Se pensarmos no envolvimento de Narcisa com as principais pautas liberais do Brasil da época – isto é, o republicanismo e o abolicionismo – a referência à experiência de exílio político de Garret revela-se significativa, para fins de contraste com o *tópos* byroniano do autoexílio.

Após a epígrafe, o poema se inicia com a descrição da cena de um instante de exuberância da natureza e da noite, em que a figura de um “trovador”, exaltado pela beleza

contagante da paisagem pátria, erige seus cantos:

Quando a noite distende seu manto,
Quando a Deus faz subir rude canto
Da lagoa o audaz pescador;
Quando rolam no éter mil mundos,
- Quando eleva plangentes, profundos,
Seus poemas, feliz trovador;

A expressão “feliz trovador” sugere uma interlocução entre o sujeito lírico e uma outra pessoa. O emprego do adjetivo “feliz” é útil para caracterizar o trovador descrito no poema, que pode modular e harmonizar o seu canto segundo a exuberância da natureza pátria. O sujeito do enunciado, a partir da repetição da palavra “quando” pelos versos, sugere um instante determinado em que a natureza se mostra em todo o seu esplendor feérico, como se convidasse o “feliz trovador” a registrar, de algum modo, os sons que já se encontram espontaneamente prontos na Natureza, em si mesma potencialmente lírica e sonora:

Quando a aragem perdida, faceira,
Beija a flor do amaranto, e ligeira
Os olores lhe rouba tremente;
Quando a linfa s’enosca e murmura,
Na macia, relvosa espessura,
Qual argêntea, travessa serpente; [...]

Quando ao som das gentis cachoeiras
Mil ondinas à flux, feiticeiras,
Cortam rolos de espuma de prata;
E desperta do abismo os mistérios,
E reboa nos campos aéreos
O gemido tenaz da cascata;

A estrofe que se segue produz uma fissura aguda na tessitura do poema e um rompimento na expectativa do leitor. Até então tínhamos um cenário de absoluta beleza que suscitava na personagem do “feliz trovador” a possibilidade de compor e elevar seus cantos. Agora, porém, o eu poético introduz um contraste entre a sua condição e a dessa personagem porque, ao contrário da figura do trovador, o sujeito lírico revela não encontrar felicidade na contemplação da natureza. Pelo contrário, seu *self* está em confronto e desarmonia com a beleza ao redor e a única emoção que experimenta, ao contrário do “feliz trovador”, é a do sofrimento e da melancolia:

Sinto n’alma pungir-me o espinho!
Sinto o vácuo embargar o caminho
Que procuram meus trenos de amor!
Desse sol que dá luz e ventura;
Desses pampas de eterna verdura,

Ai! não vejo a beleza, o esplendor!

O *tópos* do conflito entre o eu e a paisagem que irrompe na estrofe anterior é recorrente na nossa lírica romântica. Ele aparece, por exemplo, num bonito soneto de Varela que integra as *Vozes da América* (“Desponta a estrela d’alva, a noite morre”), poema em que há um descompasso entre o clima ameno de uma paisagem bucólica e a alma ensombrada do eu poético:

Tudo é luz e esplendor; tudo se esfuma

Às carícias d’aurora, ao céu risonho,
Ao flóreo bafo que o sertão perfuma!

Porém minh’alma triste e sem um sonho
Repete olhando o prado, o rio a espuma:
—Oh! mundo encantador, tu és medonho!

No poema de Varela, o sujeito lírico, por força de seu humor cinzento, acaba turvando todas as imagens de beleza da Natureza que lhe chegam aos olhos. Há uma experiência de conversão do esplendoroso verde da paisagem numa projeção do *self* atormentado do poeta, tornando a paisagem local um tenebroso *locus horridus* análogo à vida interior do eu. Há, porém, algumas diferenças fundamentais no modo como o confronto entre o eu e a paisagem, a sensação de desconexão com o mundo e de desenraizamento são elaborados no soneto de Varela e no poema de Narcisa.

Em Varela, a ênfase é no indivíduo e em sua excentricidade: trata-se do desajuste do poeta que se dá em virtude da inadequação de seu temperamento ao mundo, porque ele é, de antemão, um *réprobo* e um *condenado*, como as figuras bíblicas de Caim e Ahasverus. A angústia do eu de Varela pertence, por assim dizer, a uma retórica romântica tradicional que tece um conflito entre o poeta – tão genial quanto maldito – e o mundo circundante.

Em Narcisa, ao *tópos* do indivíduo romântico excêntrico e do desajuste do temperamento do poeta ao mundo, soma-se o problema do desajuste da “poeta mulher”, que não encontra acolhimento em sua terra natal. Esse é um desajuste que vem de fora para dentro, e não de dentro para fora. É, por assim dizer, um desajuste que lhe é imputado pelo mundo exterior. Não se relaciona à subjetividade excêntrica do sujeito lírico, é uma limitação da expansão do seu *self* por condições externas a ele. Trata-se de uma constrição do eu pelo mundo. É como se a condição maldita do sujeito do enunciado fosse agudizada porque ele se associa a duas etiquetas existenciais que o levam a ser hostilizado socialmente: o selo de “poeta” e o selo de “mulher”. Narcisa dramatiza poeticamente uma sensação agônica de

imobilidade, nascida da obstrução do voo ascensional do eu poético e da sua impossibilidade de ser como um “condor” – pássaro signo de liberdade:

Se eu pudesse, qual cisne mimoso
Que nas águas campeia orgulhoso,
Demandar minha pátria adorada...
Ou condor em um voo gigante,
Contemplar sobre o céu – palpitante –
Esses lagos de areia dourada...

Se nos recordarmos de que no poema “Desalento”, mencionado anteriormente, Narcisa se refere ao seu próprio versejar como o “cantar do cisne”, a imagem do “cisne mimoso” nessa estrofe se torna ainda mais interessante, porque aponta para uma espécie de interdição do próprio gesto de criação poética e do ofício cantante. *Não cantar* não é um problema para o eu poético de Varela, ainda que os seus temas versem sempre sobre a melancolia que nasce da condição de ser um poeta no mundo moderno.

Vale a pena, para fazer a leitura de “Invocação”, recorrer a um outro poema – intitulado “A mulher” – publicado em 12 de junho de 1871 num periódico brasileiro intitulado *O mundo da lua*³⁸. O poema não contém assinatura, mas há fortes indícios de que seja de autoria da própria Narcisa, que já havia contribuído com a edição de abril do mesmo jornal, onde publica o poema “No ermo” e é apresentada como uma “gentil e auspiciosa poetisa brasileira”, cujo “nome já corre na imprensa assinando várias composições literárias”. Se a autora do poema for mesmo Narcisa, não é uma pergunta irrelevante indagar sobre o motivo de o poema não vir assinado.

As estrofes que selecionamos expressam a condenação existencial da mulher, vista sob o olhar de uma profunda melancolia que advém de uma sensação de estagnação e imobilidade. Refiro-me à ideia de “imobilidade” nesse poema de uma maneira dupla, e o mesmo poderia ser dito a respeito do poema “Invocação”: trata-se, por um lado, de uma imobilidade enquanto imagem poética, tropo, como a representação de um corpo que não pode trilhar um voo ascensional e que se curva sobre si próprio, como se definhasse. Mas se trata também de uma imobilidade enquanto fato da vida social: a impossibilidade de deslizar entre vários papéis e funções, uma vez que os destinos possíveis para uma mulher nos Oitocentos eram poucos e restritos. Mas no poema “A mulher” a ideia da imobilidade é levada às últimas consequências e se converte na imagem de uma “mulher cadáver”. A voz poética é taxativa ao dizer que a “liberdade” só será possível para a mulher na experiência da morte:

Foste fadada pra sofrer eterno,
Sem que no mundo te console alguém;

Teu canto, as dores, teu viver inferno,
Para remir-te, quem virá? ninguém. [...]

Mulher, não ame, tua essência esquece,
Que o mundo ingrato teu futuro vende;
Queres ser livre? à sepultura desce,
Ninguém na terra teu querer compreende.

Crença, esperança, no teu peito esmaga,
Tu és o jogo de mesquinha sorte;
És como a luz que um leve sopro apaga;
A liberdade tu terás na morte.

O repertório lexical utilizado em “A mulher” tem bastante afinidade com o imaginário gótico e soturno dos byrônicos brasileiros, sobre o qual discorreremos no primeiro capítulo. O viver da personagem descrita no poema é caracterizado como “inferno”, o seu sofrer é “eterno”, ela é convidada a “descer à sepultura” e a ver na morte a expressão última de uma liberdade redentora. Todo esse imaginário mórbido é evocado, porém, num poema cujo referente principal é a denúncia social das condições existenciais da mulher no Brasil da segunda metade do século XIX. É como se a mulher, em virtude de seu efetivo exílio social, que não é apenas um *tópos* romântico, mas algo empiricamente verificável, um dado do real, fosse a figura ideal para ajustar-se à máscara do poeta melancólico, maldito e exilado que anseia pela morte libertadora.

Levada às últimas conseqüências, a consciência trágica e melancólica presente em ambos os poemas levaria ao próprio silenciamento da voz. Também essa questão é, no entanto, passível de dramatização poética. Recorramos, por exemplo, à primeira estrofe de “A mulher”, que se inicia, curiosamente, com uma ordem de mutismo e silenciamento:

Mulher, sê muda. Quem tu és? que queres?
Por que te embalas num sonhar profundo?
Esquece tudo, as ambições prazeres,
Escuta, humilde, as maldições do mundo.

A aporia, ao mesmo tempo sutil e gritante, é simples: se a autora do poema for uma mulher, o imperativo inicial proposto pelo eu poético não é atendido. Nesse caso, fosse o sujeito lírico capaz ele mesmo de atender à desesperança de seus apelos, o próprio poema não existiria. Isto nos leva a interrogar se há uma espécie de promessa de emancipação feminina no discurso poético, pela própria maneira com que esse discurso se constrói. É essa a aposta de Narcisa no soneto “*Spes sola*”, que não integra as *Nebulosas* e é de publicação tardia. A “Única esperança”, referenciada no título em latim do soneto, é, com efeito, a própria poesia, e uma *musa dos livres* com quem Narcisa tece um pacto indestrutível.

No território poético regido pela “musa dos livres”, Narcisa, a poetisa “fora de

lugar”, pode finalmente encontrar o seu solo:

Hei de amar-te na sombra; a luz, no espaço,
Seguir, contrita, no universo inteiro,
O vestígio fecundo de teu passo!

- Musa, que abriste-me o sorrir, primeiro –
Que encheste-me de flores teu regaço,
Sê-me na terra o amparo derradeiro.

Tamanha confiança na palavra poética, porém, não é a saída conferida por Narcisa ao dilema do *self* representado em “Invocação”. A estrofe final pode, por um lado, ser interpretada como um apelo desesperado da mulher poeta à pátria que não lhe acolhe, movida pelos sentimentos de solidão e desamparo. Mas essa estrofe também poderia, por outro lado, representar uma provocação irônica da parte da autora diante de uma situação opressiva que parece se apresentar como irremediável:

Seja embora! Se em leves arpejos
Vem a brisa cercar-te de beijos
E dormir sobre tuas campinas,
Dá-me um trilo dos plúmeos cantores!
Dá-me um só dos ardentes fulgores
De teu cálido céu sem neblinas!

A julgar pela usual altivez do *self* de Narcisa, essa “invocação final”, que consiste numa interpelação do eu poético à própria pátria que injustamente lhe desterra, revela mais um tom acerbo de sarcasmo do que uma melancolia resignada – embora também esse sarcasmo não esteja destituído de uma espécie de sofrimento, típico do riso sardônico, bilioso e dúbio do discurso byroniano.

“CHANGEABLE TOO, YET SOMEHOW ‘IDEM SEMPER’”: A RETÓRICA BYRONIANA

- Mas, Jerome, você está sempre usando máscaras.
- Isso é verdade, eu agora percebo. Mas havia um tempo em que eu pensava de outra forma. Byron, aquele homem mascarado e caminhante solitário, foi quem me ajudou a me libertar dessa ilusão.
- Por quê? Porque sou um especialista em Romantismo e, portanto, completamente envolvido por uma “poesia da sinceridade”. Com ideais sobre o Self e sobre a descoberta do self através de uma dinâmica de transbordamento espontâneo e voltas reflexivas. Essas operações não deixaram de me interessar. Mas Byron, um grande praticante dessas manobras, era também – não sempre, mas frequentemente, e frequentemente o suficiente – um lúcido estudioso delas. Lendo as espontaneidades e transbordamentos românticos de Byron, somos levados a perceber que eles eram formas mascaradas, estratégias retóricas. Todos os deuses residem no peito humano, disse Blake. Dá-se o mesmo com os poemas. Eles são ditados pela eternidade da mente encarnada¹⁷⁷.

O excerto acima é o fragmento de um diálogo que o crítico Jerome McGann insere em texto introdutório à coletânea de ensaios intitulada *Byron and Romanticism* (2002). Escolhendo o diálogo como uma forma de fazer crítica literária que, segundo o autor, durante algum tempo lhe pareceu bem mais conveniente que o ensaio, McGann consegue, em poucas linhas, resumir os pontos mais determinantes da sua leitura de Byron.

O ‘spontaneous overflow’ (“transbordamento espontâneo”) a que McGann alude parece advir da famosa formulação do poeta Wordsworth, segundo a qual “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings”. A frase é recuperada por M.H. Abrams em *The Mirror and The Lamp* (1953), e, no livro de Abrams, parece subsumir, de maneira condensada, a forma como os românticos compreendiam o problema da expressão poética. Analisar profundamente o modo como McGann compreende a questão da literatura de Byron e como essa literatura se relaciona com a tradição romântica ou mesmo refletir sobre como a leitura que McGann faz de Byron o levaria a um embate crítico com o próprio Abrams consistiria

¹⁷⁷ - But Jerome, we’re always wearing masks.

- This is true, I now see. But once upon a time I thought otherwise. Byron, that masked man and lone ranger, helped to free me from the illusion.

- Because?

Because I’m a Romanticist and hence completely involved with a “poetry of sincerity”. With the ideals of the Self, and of self-discovery through a dynamics of spontaneous overflow and reflexive turns. Nor do these operations cease to interest me. But Byron, a great practitioner of such manoeuvres, was also – not always but often, and often enough – their clear-eyed student. Reading Byron’s romantic spontaneities and overflows one came to see that they were masked forms, rhetorical strategies. All gods reside in the human breast, Blake said. So do all poems. They are dictated from the eternity of the embodied mind.

num intento que muito se afasta do escopo de nossa pesquisa e transcende em muito os próprios problemas dos quais ela parte e nos quais se ancora. Reproduzi, porém, o diálogo-crítica de McGann como uma espécie de ponto de partida para que eu apresente alguns dos elementos da leitura que o crítico faz de Byron que foram determinantes para que eu repensasse as questões que coloco no início desse capítulo.

Principiamos o capítulo partindo de uma interrogação acerca da natureza do mito romântico do poeta no que concerne ao gênero do sujeito que cria. De maneira simplificada, buscamos responder à questão: o mito de Byron é intrinsecamente masculino ou uma mulher poeta pode encarná-lo, e nutrir-se desse mito para construir a sua autoimagem e o seu *self*? A leitura de McGann lançou uma luz diferente sobre o problema porque o objeto de principal interesse do crítico em Byron e sua obra - ao contrário do que é possível verificar numa ampla parcela da fortuna crítica do poeta britânico, fascinada pela sua própria figura e pelas confluências entre o homem e o mito - é a sua retórica. McGann está menos interessado nas transformações pelas quais o herói byroniano passa ao longo da obra do poeta ou pelos *topoi* caracteristicamente byronianos do que por aquilo que poderíamos chamar de um *modo byroniano de dizer*, ou de construir um discurso poético.

O crítico se propõe a investigar as particularidades discursivas com que Byron, de maneira muito autoconsciente, fabrica o seu discurso poético - inclusive as narrativas mitificadas sobre si mesmo -, particularidades essas normalmente mediadas por estratégias recorrentes, como a “ironia”, a “contradição” e a “mobilidade”. Esse modo característico pelo qual Byron constrói o seu discurso poético, que o crítico entende como uma “retórica byroniana¹⁷⁸”, torna problemático colocar na mesma esfera canônica de uma “grande lírica romântica ocidental” simultaneamente os nomes de Wordsworth e de Byron, por exemplo. Isto porque, se, em Wordsworth, e em grande parte da lírica romântica ocidental, é possível encontrar realizações poéticas em que a poesia de fato ocupe o lugar de um “transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”, esta definição, para Byron, se revelaria, no mínimo insuficiente.

Byron, que McGann nomeia de “homem mascarado” no fragmento que reproduzimos acima, não poderia ser redutível a uma lírica romântica em que a expressão poética representasse um extravasamento sentimental ou até mesmo um processo de gradativa autoinvestigação da interioridade e do próprio *self*. Porque se Byron foi também um executor de manobras tipicamente românticas, quando demonstrava a sua crença num Self

¹⁷⁸ *Byronic rhetoric*, que traduzo como “retórica byroniana” em virtude da nossa diferenciação conceitual entre os adjetivos “byroniano” (aquilo que procede de Byron) e byrônico (aquilo que nasce de seus êmulos e não necessariamente se relaciona com a sua poesia”).

ideal ou na sua revelação mediante um arroubo sentimental, dificilmente se poderia dizer, a respeito de seus “transbordamentos”, que eles fossem *espontâneos*.

Afinal, o poeta britânico era tanto um executor quanto um investigador dessas manobras discursivas, o que faz com que ele jogue continuamente com o seu leitor, como uma espécie de *trickster*. O leitor, enganado por essa retórica, muitas vezes não é capaz de identificar a sua artificialidade, tomando como dado do real ou até como relato confessional da intimidade do autor aquilo que é apenas mais uma estratégia discursiva. McGann propõe, em seu ensaio “A hero of a thousand faces: the rhetoric of byronism”, que o modo discursivo dominante da obra de Byron é aquilo que poderíamos chamar de uma poética da *mascarada*. Antes de apresentar os atributos dessa poética para McGann, reflitamos um pouco sobre a escolha da palavra “mascarada” para caracterizar a retórica byroniana.

Um dos verbetes de *masquerade*, no Oxford Learner’s Dictionnaire, é de que se trata de “um modo de se comportar que esconde a verdade ou os verdadeiros sentimentos de uma pessoa”. Essa instância mais metafórica é, provavelmente, a mais usual nos empregos contemporâneos do termo, e, sob essa perspectiva, “mascarada” é sinônimo de fingimento, dissimulação, confunde-se com o mau caráter. Para essa acepção, a “mascarada” é, sempre, uma performance de “mascarada sentimental”, a fim de enganar outrem e obter vantagens indevidas. A outra definição, segundo o dicionário, tem um referente mais concreto: trata-se de uma festa, cerimônia ou celebração em que “as pessoas usam trajes especiais e máscaras sobre seus rostos, para esconder as suas identidades”. Nesta segunda acepção, mascarada é sinônimo de “baile de máscaras”, espécie de divertimento muito popular entre a aristocracia europeia a partir do século XVIII, cujas origens, no entanto, são muito antigas, remontando ao carnaval veneziano. Como membro da nobreza inglesa, Byron estava, é claro, bastante acostumado a esse tipo de celebração que, aliás, é mencionada como um passatempo da aristocracia várias vezes na narrativa de *Don Juan*.

Num nível simbólico ou metafórico, a mascarada reverberou em diversos campos do pensamento na modernidade. Ela é, por exemplo, associada a uma espécie de dança ou jogo teatral que tece o cotidiano das relações humanas e os contatos sociais nas reflexões de Goffman no livro *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956). Vendo o cotidiano das relações humanas como um contínuo teatro social, o antropólogo aborda os atos cínico-performáticos que adotamos continuamente como estratégias de sociabilidade, a fim de atingirmos determinados ganhos ou objetivos. Talvez uma das principais contribuições das reflexões de Goffman seja fazer com que abduquemos de uma adesão purista e inocente à ideia de que existe uma única verdade íntima ou um mundo interior do sujeito que permanece recôndito e que só pode ser acessado uma vez que esse sujeito se despe de sua máscara. Ao demonstrar

o quão recorrentes são as performances e encenações no cotidiano das relações sociais, Goffman permite pensar que a máscara possa ser, ela mesma, plena de significado, uma unidade dotada de verdade e de expressão, e não simplesmente uma espécie de concha e envoltório.

A professora de *Fashion Theory* Efrat Tseëlon, em texto introdutório ao livro *Masquerade and identities* (2001) traz algumas reflexões interessantes acerca do conceito de “mascarada”. O livro, é importante dizê-lo, reúne ensaios de pesquisadores de campos diversos do pensamento e da cultura, partindo, no entanto, de um denominador comum: “repensar a mascarada como uma categoria crítica e analítica”. Tseëlon esboça uma distinção entre os conceitos de máscara, disfarce e mascarada, embora reconheça que os limites entre as definições são tênues. Do argumento da crítica eu destaco como pontos mais importantes o fato de que, se, por um lado, a máscara tenciona *representar*, e o disfarce/fantasia tenciona *esconder* algo a respeito do sujeito, a mascarada é uma espécie de “predicado sobre a pessoa que se mascara”. Ela é “prazerosa, excessiva e, às vezes, subversiva”.

Enquanto a máscara insinua e a fantasia apaga/arrefece, a mascarada se destaca pelo exagero, a sua linguagem é a do excesso e a da caricatura. Uma das principais características da mascarada é, segundo a crítica, dissolver a fantasia de que existam categorias e divisões unitárias, coerentes, estanques e mutuamente exclusivas. A mascarada e seu caráter carnavalesco nublará o discurso da diferença radical e a expectativa de uma separação total entre o “eu” e o “outro”. Acrescento que, vista desse modo, e levada às últimas consequências, a mascarada também nublará a própria possibilidade de que o “eu” pudesse sempre coincidir consigo próprio, fosse sempre redutível a *si mesmo*, afinal, a mascarada é esquiva a toda estabilidade, ela se move no jogo dramático da performance das identidades. Assim sendo, ela dificulta a própria premissa de que o indivíduo possua um *self* misterioso em sua interioridade profunda, que só pode ser encontrado quando ele se despe de todas as máscaras. Na mascarada, o eu é múltiplo, irredutível e a verdade não está no rosto que se esconde, mas na contínua troca dinâmica de máscaras e nas interrelações construídas pelos sujeitos mascarados, como, aliás, se daria num baile de máscaras.

Se o leitor se reportar ao fragmento do canto XVII de *Don Juan*, que abaixo transcrevo, perceberá que não é difícil relacionar essas definições de mascarada ao modo como Byron logra apresentar e modelar seu próprio *self* de poeta:

Temperate I am, yet never had a temper;
Modest I am, yet with some slight assurance;
Changeable too, yet somehow “Idem semper”;
Patient, but not enamoured of endurance;

Cheerful, but sometimes rather apt to whimper;
Mild, but at times a sort of “Hercules furens;”
So that I almost think the same skin,
For one without, has two or three within.

[Don Juan. Canto XVII. Stanza XI]

Para compor seu autorretrato, Byron conjuga uma série de atributos usualmente contraditórios e autoexcludentes para, enfim, chegar nessa definição oximoral de seu próprio *self*: “Changeable too, yet somehow Idem semper”. A imagem final de que uma mesma pele possa ocultar outras duas ou três, talvez muito diferentes da primeira, aproxima esse *self* de uma existência teatral e cambiante. É como se, desacreditado de uma essência individual única e intransferível, ele apenas alternasse entre máscaras, não possuindo, propriamente, nem um rosto delineável nem uma crença sólida numa identidade fixa.

Esse rosto insondável, que continua alternando entre máscaras e assumindo características contraditórias, muito se parece com os retratos poéticos dos heróis byronianos, que sempre deslizavam seus *selves* e identidades por searas muito distintas, normalmente formando sujeitos de caráter extremamente ambíguo e *double-mooded*, misteriosos e difíceis de acessar à primeira vista. Seus *noble outlaws* não eram vilões góticos no sentido que o termo assumia na literatura do século XVIII, quase sempre marcado por construções de caracteres essencialmente “maus”, “perversos”. Ao contrário dos vilões sádicos do século XVIII, os *nobres bandidos* byronianos eram, ao mesmo tempo em que criminosos, adeptos de um ideal de amor romântico. Mas, ainda mais interessante, essa alternância entre máscaras contraditórias parece ser parte importante dos retratos do próprio Byron feitos pelos seus contemporâneos. Nesse caso, mais do que a conjugação de atributos contraditórios, tratava-se de uma ininterrupta mobilidade nos gostos, humores e opiniões. Podemos, em certo sentido, dizer ser Byron mais insincero – esse “homem mascarado” – que seus heróis, porque as rápidas mudanças de humor e comportamento do poeta dificultavam o discernimento entre sentimento e performance, o que era vivido e o que era intencionalmente perfilado. A romancista Lady Blessington (Marguerite Gardiner, Condessa de Blessington, 1789-1849), que pôde conhecer bem o poeta britânico durante seus anos tardios na Itália, nos dá um interessante testemunho da “instabilidade de caráter” do poeta, marcada não apenas por uma contínua mudança de humores, mas também por uma adoção sucessiva de atitudes radicalmente opostas:

Byron parece ter um prazer particular em ridicularizar a sensibilidade e sentimentos românticos; e no entanto no dia seguinte ele trairá a ambos, em tal nível que parece impossível ser sincero, para aqueles que ouviram seus sarcasmos prévios: que ele é sincero, é evidente, assim como os seus olhos se enchem de lágrimas, a sua voz se torna trêmula, e toda a sua maneira evidencia que ele sente o

que ele diz que sente. Tudo isso aparenta ser tão inconsistente, que destrói toda a simpatia, ou, se não chega a tal ponto, faz com que a pessoa se irrite consigo mesma por estar cedendo a alguém que não permanece nem dois dias com a mesma maneira de pensar, ou pelo menos de se expressar. Ele fala por efeito, gosta de excitar admiração, e certamente destrói nas mentes dos interlocutores toda a confiança na sua estabilidade de caráter¹⁷⁹.

A ideia de que Byron apenas “fala por efeito” é um bom ponto de partida para passarmos da discussão sobre a instabilidade que marca o *self* de poeta de Byron para a instabilidade que marca o próprio discurso poético de Byron, aproximando-nos, enfim, da descrição que McGann faz da retórica byroniana e da poética da mascarada. Assumindo que, além de na performance cotidiana entre seus contemporâneos, também em sua obra - e principalmente nela - o poeta enuncia pensando no efeito do que diz sob seu leitor, é possível perceber que todas as formulações e afirmações textuais do poeta britânico - assim como todas as construções de imagens de seu próprio *self* - são passíveis de serem continuamente contraditas, revisadas, desconstruídas e até mesmo parodiadas pelo próprio poeta. A expressão “poética da mascarada” refere-se ao uso da mascarada como estratégia poético-discursiva dessa retórica.

A mascarada, de acordo com McGann, trata-se do modo pelo qual racional e artificialmente Byron, contrariando a leitura comum dos heróis byronianos como emanações diretas da vida biográfica do próprio poeta britânico, e, portanto, como expressões confessionais diretas da sua experiência, manipula máscaras poéticas, isto é, projeta vários *selves* artificialmente construídos em sua poesia. Esses *selves* têm vida própria e são construtos, fabricações, fruto de um processo consciente de Byron de elaboração da sua autoimagem e de conversão, segundo o crítico, de si próprio em “forma nominal”, “signo”, ou, até mesmo, tropo. Byron seria, portanto, o criador de várias *ideias de Byron*, mas todos esses *Byrons* seriam, pela sua própria natureza artificial, diferentes da pessoa empírica do autor, o que, no entanto, nem sempre - aliás, raramente - era percebido pelo público, o que aumentava a sua eficácia de engano e ludíbrio.

Essas imagens de si próprio poderiam emanar, por exemplo, de textos que, para os leitores incautos, eram uma espécie de relato imediato da experiência biográfica excepcional

¹⁷⁹ Byron seems to take a peculiar pleasure in ridiculing sentiment and romantic feelings; and yet the day after will betray both, to an extent that appears impossible to be sincere, to those who had heard his previous sarcasms: that he is sincere, is evident, as his eyes fill with tears, his voice becomes tremulous, and his whole manner evinces that he feels what he says. All this appears so inconsistent, that it destroys sympathy, or if it does not quite do that, it makes one angry with oneself for giving way to it for one who is never two days of the same way of thinking, or at least expressing himself. He talks for effect, likes to excite astonishment, and certainly destroys in the minds of his auditors all confidence in his stability of character. Lady Blessington's Conversations of Lord Byron, ed. Ernest J. Lovell, Jr. (Princeton: Princeton University Press, 1969), p. 33.

do poeta. Esses textos, em que era possível encontrar uma correspondência entre as personagens/personas fabricadas e as pessoas reais que faziam parte da vida empírica de Byron, normalmente comportavam jogos especulares nada simples, marcados por uma manipulação racional do drama e das personagens, a fim de obter certos efeitos - muitas vezes, em benefício do próprio autor. É o caso, por exemplo, do drama *Sardanapalus* (1821). O crítico observa que, em *Sardanapalus*, de fato há uma correspondência muito evidente entre personagens e pessoas da vida do poeta, e o leitor é facilmente levado a identificar Lord Byron em Sardanapalus e Lady Byron em Zarina. Mas a identificação se dá, como destaca o crítico, mediante o emprego consciente de uma mascarada poética, em que o desfecho do romance entre as personagens se dá de maneira bastante distinta do que ocorreu durante o escandaloso divórcio entre Lady e Lord Byron. Se, na vida real, Annabella Milbanke, horrorizada com o marido, atribuíra o seu destempero a uma hidrocefalia, na tragédia *Sardanapalus*, ao aparecer *mascarada* como Zarina, Lady Byron mostra-se simpática e benevolente para com as faltas do marido. Ao manejar o texto como mascarada, Byron logra formar uma imagem favorável de si próprio perante o público, sobretudo se considerarmos a dificuldade da maioria dos leitores de reconhecer as estratégias poéticas de mascarada do poeta britânico, normalmente tomando seus textos como testemunhos biográficos de cunho confessional.

A “mascarada” é mencionada no canto XI da narrativa de *Don Juan*, numa das mais famosas elucubrações metapoéticas do narrador a respeito da reversibilidade dos conceitos de “verdade” e “mentira”. O leitor de Byron, ao chegar no décimo primeiro canto da narrativa, já está acostumado com a reversibilidade entre as categorias “mentira” e “verdade” ou entre o “discurso da história” e o “discurso ficcional” que o narrador defende como parte constitutiva do processo de criação poética. A mentira, em *Don Juan*, tem até primazia moral e estética, porque é indício da soberania do sujeito que manipula o texto e o constrói:

And, after all, what is a lie? 'Tis but
The truth in masquerade; and I defy
Historians, heroes, lawyers, priests, to put
A fact without some leaven of a lie.
The very shadow of Truth would shut
Up annals, revelations, poesy,
And prophecy – except it should be dated
Some years before the incidents related.

O ponto fulcral da leitura de McGann é: muitas vezes – na maioria das vezes – a “poesia da sinceridade” em Byron, deve ser lida apenas como uma “sinceridade aparente”, artificialmente fabricada. Para Byron, a sinceridade, em matéria de poesia, estava ligada à máxima “fake until you make it” e, sendo Byron muito autoconsciente do inevitável

fingimento que norteia a construção tanto da vida cotidiana quanto do discurso poético, McGann o vê como precursor de Baudelaire e de seu famoso endereçamento aos seus leitores nas *Flores do Mal*: “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère”.

Mas há, na obra de Byron, também, a consciência de que a mentira e o fingimento ocupam, na *poesia* e na *vida cotidiana*, instâncias muito diferentes. Na retórica byroniana, a mentira e o fingimento como estratégias poéticas são um lembrete constante da precariedade da existência humana e da impossibilidade de o indivíduo amparar-se em quaisquer categorias estáveis que aspirem a uma existência duradoura e universal. Isso explica, por exemplo, que na obra do poeta seja impossível encontrar momentos de plena comunhão e integração do *self* com qualquer instância transcendental: nem Amor, nem Deus, nem a Natureza se sustentam em iniciais maiúsculas até o fim.

Na vida cotidiana, em contrapartida, e é importante destacar que “vida cotidiana” usualmente significava, para Byron, a convivência entre a aristocracia e o teatro social das suas relações - a mentira cumpre um outro papel, esse sim condenável pela obra do poeta britânico. Trata-se da mentira que tenta mascarar-se como *Verdade Absoluta* para domesticar as consciências e inibir a liberdade do sujeito. É sobre essa mentira que a outra – a da poesia – opera, em Byron, a sua função crítica, se é que é possível dizer que o poeta acreditava que a poesia devesse ter uma função, normalmente sob a forma de um discurso poético irônico, que apresenta, sugestivamente, a todo instante, a sua própria negação. Um exemplo exacerbado do problema: o narrador de *Don Juan* – cujo modo de expressão dominante é a instabilidade, a hesitação, o discurso truncado e o adiamento da matéria narrada – em certo ponto da obra diz, ao leitor: “I hate inconstancy”.

De todo modo, a retórica byroniana emancipa a mentira da poesia, a sua dissimulação, liberando o fingimento poético de qualquer restrição de ordem moral, para que, paradoxalmente, a poesia possa desmascarar aquilo que, embora não passe de mentira substancialmente ideológica, aspira a impor-se como Verdade Absoluta. A estratégia retórica de Byron pode ser associada a um dos tipos de *performers* cínicos de que Goffman (1956) nos fala. Goffman menciona que há duas espécies de *performers* cínicos (autores de mascaradas/jogos dramáticos no cotidiano): um deles é o que pode ser totalmente absorvido pelo seu ato e, portanto, que está plenamente convencido de que a impressão de realidade que ele dramatiza é – efetivamente – real. Poderíamos colocar nesse campo, por exemplo, um poeta como Fagundes Varela, que tenta encarnar e perfilar em vida o mito byrônico do poeta, mas está genuinamente convencido do seu teatro do *self*, a ponto de não distingui-lo de sua sensibilidade interior, por lhe parecer que este é o modo correto de se ser sincero em matéria de poesia.

É como se Varela, lendo Byron com a mesma chave de leitura que se poderia acertadamente aplicar a outros românticos – como Wordsworth – que de fato preservam uma instância de revelação interior e do *self* na sua lírica, tivesse se persuadido de que o byronismo *não tem retórica*. Byron, por sua vez, garante a eficácia persuasiva da sua mascarada porque se associa a um outro tipo de performer cínico, segundo o modelo de Goffman: trata-se daquele performer que está consciente da sua própria mentira, e que pode obter prazer e se rejubilar de sua própria mascarada, em virtude do fato de que pode brincar e jogar com algo cujo artifício não será entendido pelo público, que o levará a sério.

Poder-se-ia argumentar que esse jogo consciente de máscaras é uma característica da obra mais tardia de Byron, e que a retórica que McGann encontra em Byron e em seus *selves* fabricados só aparece devidamente elaborada no épico *Don Juan*, cuja nota marcante é o discurso irônico-satírico e cujo protagonista, para o discurso crítico, raramente entra no cômputo dos “heróis byronianos”, que normalmente incluem Childe Harold, os protagonistas dos *oriental tales*, Manfred, Lúcifer e Caim.

De fato, o acabamento mais maduro dessa retórica se dá em *Don Juan*, e, em virtude do próprio gênero da sátira, ela pode exacerbar-se. A ironia não é um elemento que tome parte do discurso poético no herói Childe Harold, por exemplo. Mas há um bom número de indícios de que, desde *Childe Harold*, ainda que de maneira incipiente e não tão elaborada quanto na sátira *Don Juan* (menos por inabilidade do poeta do que por seu desejo de agradar ao público) Byron sempre lançou mão do artifício e da mascarada. Tome-se como exemplo o fato de que, já em *Childe Harold*, o poeta demonstra uma incrível habilidade para manipular uma multiplicidade de vozes narrativas, que se confundem – de maneira aparentemente deliberada pelo autor – a fim de não deixar claro para o leitor quem é exatamente o sujeito enunciador, e dificultando, portanto, o delineio de um *eu*.

O crítico Peter Thornslev (1962), primeiro a estudar sistematicamente os tipos e protótipos utilizados por Byron na construção do herói byroniano, afirma que na *Peregrinação* é possível encontrar três vozes enunciativas alternantes na narrativa, e que a transição entre uma e outra não é claramente desenvolvida: há Childe Harold ele mesmo e suas meditações introspectivas; há um menestrel-narrador com uma dicção arcaica e comentários moralizantes, recurso convencional também presente nos romances do Sir. Walter Scott; há, por fim, a persona do próprio Byron, que aparece em diatribes contra a guerra ou em comentários de análise política, bem como em elegias de tom pessoal – embora em algumas delas seja difícil distinguir o *eu* da persona de Byron do *eu* da personagem Childe Harold. Para complexificar ainda mais a questão, e mostrar a perspicácia poética da retórica de Byron, a sua própria persona, que invade o texto, não é necessariamente coincidente com a sua pessoa

empírica. Sobre isto, vale lembrar a reação do próprio autor, quando interpelado sobre os sujeitos de seu poema: quando um leitor, que acompanhava a publicação da *Peregrinação* na imprensa perguntou a Byron a quem o pronome “ele” se referia na elegia de desfecho do segundo canto, o poeta responderia, visivelmente irritado: “O ‘ele’ se refere ao ‘Peregrino’ e qualquer coisa é melhor do que EU EU EU EU EU sempre EU” (*Works*, II, note¹⁸⁰).

Como um outro exemplo dos jogos de mascarada do poeta britânico, McGann cita, ainda, a epístola a Augusta, de 1816, em que o poeta, já vítima dos escândalos de difamação durante o divórcio de Anabella Milbanke, demonstra-se compungido pela deterioração de sua imagem que a *fama* teria lhe trazido. Nos versos abaixo, Byron se lamenta de que a fama tenha sido responsável por uma espécie de interpretação não humana e injusta da sua figura entre a sociedade:

With false Ambition what had I to do?
Little with love, and least of all with fame!
And yet they came unsought and with me grew,
And made me all which they can make - a Name.

A mascarada da estrofe se revela no cinismo do poeta, ao atribuir ao público a feitura de seu nome, afinal, o principal responsável por transformar “Byron” em uma forma nominal, uma imagem ou figura, foi o próprio Byron, que se empenhou, ao longo de toda vida, a fomentar os mitos circulantes a respeito de sua personalidade contraditória e fatal, performando em seu cotidiano e relações sociais trejeitos e características próprias de seus personagens - heróis byronianos. Até que ponto as decisões de Byron ao longo de sua vida foram manifestações espontâneas de uma personalidade efetivamente contraditória ou o desejo consciente de produzir uma imagem de si mesmo que fosse compatível com as expectativas do público - ou, até mesmo, um empenho em fazer exatamente o contrário para confundir o público e promover o efeito de choque - não é possível determinar.

Fato é que Byron se tornou o maior *maker* de si próprio, e que a mascarada, em vida e em obra, se tornou sua principal estratégia discursiva. As suas formulações metapoéticas a respeito do fingimento e da máscara ao longo de *Don Juan* e a respeito do problema da sinceridade em matéria de poesia fazem pensar que o autor tinha um posicionamento muito claro e radical. Depreende-se que Byron não apenas não negava o gesto de fingimento e mentira que sempre envolvem o ofício de poeta – necessariamente um artífice da mascarada - como também recusava que esse apelo à mentira devesse passar por um julgamento moral.

¹⁸⁰ Citado em Thornslev (1962, p. 129).

Pelo contrário, uma vez demonstrado, em *Don Juan*, que o ponto de sustentação da vida partilhada da aristocracia é o fingimento e a hipocrisia social, a poesia se converte numa espécie de ar reverso e disruptivo, em que, uma vez que a mascarada é autorizada, é possível dizer coisas que, tradicionalmente, ficariam subentendidas, ou mesmo interditas, uma vez que escapam ao *nomos* da sociabilidade.

Quais as consequências que essa discussão sobre a retórica byroniana traz para a nossa pergunta inicial e para a nossa investigação sobre o confronto entre o mito da poetisa e o mito romântico do poeta? Em primeiro lugar, refletir sobre as características da retórica byroniana e dos seus modos de construção permite aventar uma hipótese que, quando formulamos a pergunta inicial do capítulo, não havia sido considerada. Trata-se da possibilidade de que, ainda que o mito de Byron pareça demonstrar traços de masculinidade ou exija paradigmas de liberdade e mobilidade que são incompatíveis com a condição social da mulher no século XIX, e nada compatíveis com o mito da poetisa, *a retórica byroniana não é intrinsecamente masculina*.

Se a ideologia de gênero do século XIX e o mito da poetisa faziam com que a autoimagem da mulher poeta parecesse deslocada e incongruente quando se molda num herói byroniano, a retórica byroniana e suas estratégias discursivas – ironia, contradição, mascarada – não são necessariamente masculinas e poderiam ser utilizada pelas mulheres poetas no processo de modelagem do seu *self*. É exatamente isso que discutiremos nos dois tópicos seguintes: a poética byroniana da mascarada sendo dominada e executada com maestria pelas duas poetisas que apresentamos neste capítulo: Evdokía Rostoptchiná e Narcisa Amália.

Em segundo lugar, e talvez isso seja um pouco mais difícil de tornar claro, se assumirmos a mobilidade, a reversibilidade e a inconstância como atributos importantes da retórica byroniana, e a ironia como seu único ponto fixo de ancoragem, seremos obrigados a rever criticamente os próprios marcadores de masculinidade dos heróis byronianos, ou a própria misoginia incontestada do poeta britânico, no seu desprezo pelas *bluestockings*. O que estou sugerindo aqui é que as consequências da retórica byroniana possam, em certo sentido, transcender as próprias expectativas pessoais de Byron sobre sua obra.

McGann destaca como um dos perigos da mascarada byroniana o risco de que Byron se torne, ele próprio, presa de seu artifício. Porque a mascarada tem um caráter eminentemente social, ela existe na interação entre duas instâncias discursivas (sejam elas duas

pessoas num baile de máscaras, seja a interação Byron-seu leitor). Um jogo é dialógico e, nem sempre, é possível que um só sujeito controle integralmente as suas regras, escapando ileso. É assim que McGann consegue identificar, talvez à revelia do próprio Byron, ou quem sabe com a autoconsciência do poeta sobre a inevitabilidade da crítica ao seu próprio *self* que subjaz à sua retórica, que o poeta britânico tenha, na narrativa de *Don Juan*, elementos comuns e afinidades com os poetas que mais despreza, como Robert Southey.

É assim que, Byron, ao longo da narrativa de *Don Juan*, ridiculariza continuamente as mulheres, a sua inconstância e a sua incrível habilidade para o fingimento, enquanto, paradoxalmente, lança mão das mesmas estratégias discursivas que as suas cínicas personagens femininas para construir a narrativa, apresentando-nos um narrador que mente em tempo integral, contradiz-se e adia o tempo todo a matéria narrada.

A tão mencionada “mobilidade” byroniana tem uma de suas melhores definições numa mascarada performada por uma personagem feminina de *Don Juan*. Lady Adeline, conforme Juan percebe, desliza pela sociedade desempenhando vários papéis e executando várias funções, conduzindo, com destreza, uma “mascarada social”:

So well she acted, all and every part
By turns – with that vivacious versatility,
Which many people take for want of heart.
They err – ‘tis merely what is called mobility,
A thing of temperament and not of art,
Though seeming so, from its supposed facility;
And false-though true; for surely they’re sincerest,
Who are strongly acted on by what is nearest.

[Don Juan. Canto XVI. *Stanza* XCVII]

À primeira vista, parece que o narrador está apenas ironizando a eficiência de Lady Adeline em mentir, enganar e performar para viver entre a aristocracia, mas é inevitável identificar a alternância entre papéis executada com maestria por Lady Adeline e o retrato de Byron por Lady Blessington, enfatizando a “instabilidade de caráter” do poeta britânico. A “versatilidade vivaz” de Adeline também ecoa a alternância de humores e atributos contraditórios da *stanza* XI do canto XVII de *Don Juan*, que, não por acaso, termina com a constatação de ser o “eu” formado por uma natureza essencialmente mutante e camaleônica, apontando ser quase inevitável a alternância entre máscaras e o deslizamento entre papéis contraditórios: “So that I almost think the same skin,/ For one without, has two or three within”.

A surpresa de Juan com a aparente facilidade de Adeline para deslizar entre os papéis da sociedade é uma prova da sua argúcia e da eficácia da sua mascarada, que aliás, é

conduzida por ela com o ritmo de “uma dança”, e essa mascarada tanto seduz que Juan se confunde, já não sabe mais o que é a “Adeline real”. É quase como se, por detrás da máscara, não houvesse uma “mulher verdadeira” a ser revelada. A fronteira entre o teatro e a vida é dissolvida:

Though this was most expedient on the whole,
And usual – Juan, when he cast a glance
On Adeline while playing her grand role,
Which she went through as though it were a dance [...]

Numa nota do próprio Byron sobre a palavra “mobility”¹⁸¹, fica evidente a identificação do poeta britânico com a personagem. Byron menciona que, “embora pareça útil ao seu portador”, a mobilidade consiste num “atributo doloroso e infeliz”. Não será possível determinar o quanto há de sinceridade na observação de Byron sobre o caráter propriamente melancólico de portar a “mobilidade”. Aliás, é até discutível se a formulação do narrador de *Don Juan* segundo a qual a mobilidade “é algo do temperamento e não do artifício” deve ser levada a sério, quando nos lembramos do quanto de artifício que atravessa a poética byroniana e o quanto a retórica de Byron trabalha com uma “sinceridade aparente”. De todo modo, uma coisa é indiscutível: Byron demonstra identificar-se com a “mobilidade” de Lady Adeline e os relatos de seus contemporâneos acerca da instabilidade do seu caráter volúvel só reforçam essa hipótese.

Também vale a pena ressaltar as inúmeras afinidades da retórica byroniana com aquilo que, em *Don Juan*, Byron, para fins satíricos (e misóginos), define como uma habilidade primorosa e característica das mulheres: a capacidade de mentir. Lembremo-nos da personagem de Donna Julia, que é capaz de prontamente produzir um discurso ardiloso e persuasivo, a fim de convencer seu marido e a opinião pública de que ela é inocente e não cometeu adultério. A habilidade de Donna Julia para mentir é tanta que a personagem chega a tentar, com sua mascarada sentimental, inverter o jogo, e fazer o seu próprio marido se sentir culpado por colocar a honra da esposa adúltera em suspeita. Concluo o tópico citando uma formulação do narrador de *Don Juan* sobre a destreza feminina para a performance cínica:

The charming creatures lie with such a grace,
There’s nothing so becoming to the face.

¹⁸¹ Citado em McGann (2002). Cf. “Byron, mobility, and the poetics of historical ventriloquism”.

They blush, and we believe them, at least I
Have always done so; 'tis of no great use
In any case, attempting a reply,
For then their eloquence grows quite profuse;
And when at length they're out of breath, they sigh,
And cast their languid eyes down, and let loose
A tear or two [...]

[Don Juan. Canto I. Stanzas CLXXVIII-CLXXIX].

O mais curioso é que o pendor para a dissimulação descrito na estrofe acima poderia se aplicar, com muita justeza, tanto a Donna Julia quanto a Byron e à sua retórica.

COMO AS MULHERES ESCREVEM: ROSTOPTCHINÁ E A FEMINILIDADE ENCENADA

Quando Rostoptchiná escreve “Por que eu amo mascaradas”¹⁸², em 1850, a sua reputação literária estava em franca decadência. Na época, Rostoptchiná vivia numa espécie de exílio em Moscou, devido à descoberta de que a Condessa era a autora do poema de caráter subversivo intitulado “O casamento forçado”¹⁸³ (1845), que denunciava a atuação tirânica do Império Russo sobre a Polônia. Desmascarada pela censura, Rostoptchiná foi expulsa da vida da aristocracia pelo próprio Nicolau I, e obrigada a retirar-se de São Petersburgo. “Por que eu amo mascaradas”, portanto, é parte da lírica tardia da poeta e não integra o conjunto de poemas que, nos anos 40, foram responsáveis por sua fama e pela ascensão de sua carreira poética.

O poema se inicia com o sujeito poético dirigindo-se a um interlocutor imaginário que não é nomeado – e que poderia, é bem verdade, ser o próprio leitor do poema. O “eu” do poema tenta responder à pergunta que lhe teria sido feita pelo “tu” com quem dialoga. O interlocutor imaginário parece estar interessado em saber por que o eu poético tanto ama os bailes de máscaras:

Eu acho estranha a tua pergunta: por qual motivo sob a máscara negra,
Sob o negro dominó, tendo esquecido a diurna indolência,
Toda noite eu, no meio da multidão, persigo obstinadamente
A enganosa sombra de uma alegria falsa?
Por qual motivo me atraí a louca orgia,
E o rugido das assembleias selvagens, e sua gargalhada grosseira?¹⁸⁴

Apesar do amor declarado às mascaradas, os versos sugerem que o ambiente do baile não parece atraente para o eu poético. Há um burburinho excessivo e incômodo, as gargalhadas são “grosseiras”, e a promessa de alegria que o baile oferece, ambientada num contexto de lascívia e embriaguez, é descrita como “falsa”.

Nos versos que se seguem, o sujeito poético revela o seu pertencimento ao gênero feminino. Isso fica evidenciado quando percebemos que as figuras dos “homens fanfarrões” do baile são representadas como o *radicalmente outro*, aqueles que pertencem a uma esfera à qual o sujeito poético inicialmente não pertence:

Queres saber, meu amigo, se eu verdadeiramente posso,

¹⁸² *Záčem já líubliú maskarady* (“Зачем я люблю маскарады”).

¹⁸³ *Nasílnyi Brak* (“Насильный Брак”).

¹⁸⁴ Мне странен твой вопрос: зачем под маской черной,/ Под черным домино, забыв дневную лень,/ Всю ночь я средь толпы преследую упорн/ Веселья ложного обманчивую тень?../Зачем меня манит безумное разгулье,/ И диких сходбищ рев, и грубый хохот их?..

Ainda que por um instante, partilhar da loucura dos outros?
Se me diverte, num círculo de homens fanfarrões,
Falsificados mente e discurso na justa medida de sua futilidade,
Entreter-lhes o tédio e, com a fina voz,
Repetir-lhes torpezas, enigmas, chistes?¹⁸⁵

Aos poucos, é possível começar a entender de onde vem o apreço do eu poético pela mascarada. Partilhar da “loucura dos outros”, significa, no contexto do baile de máscaras, assumir as posturas e os lugares do discurso que, tradicionalmente, lhe seriam interditos. Os versos que se seguem permitem que o leitor suspeite que essa interdição se vincula a uma questão de gênero:

Para conduzir piadas de intrigas sem termo,
Só por troça seduzir os mulherengos da sociedade,
Sob a liberdade da máscara, de ombros cansados, tendo sacudido
A cadeia do rigoroso decoro, com que o século nos oprime?¹⁸⁶

Protegida pela “liberdade da máscara”, pode livrar-se do “peso do rigoroso decoro” com que “o século oprime” metade do gênero humano. Com bastante ironia o eu poético alude ao fato de que, na mascarada, pode repetir as piadas “viris” masculinas e inverter os paradigmas tradicionais de sujeito e objeto que são característicos dos jogos de sedução moldados pelo *nomos* patriarcal. Nesse ponto, parece bastante claro que eu poético é uma mulher e que, ao mascarar-se para o baile, pode perfilar – satiricamente - o discurso dos homens sedutores e galanteadores que, sob circunstâncias normais (e não de mascarada) cumprem o papel de *voyeurs* que objetificam os corpos femininos nos bailes, bem como repetem “torpezas” e “chistes”.

O traje dominó que o eu poético diz estar vestindo é um tipo de máscara que era utilizada em manifestações carnavalescas. Seu uso se difunde, no século XVIII, como parte tradicional do vestuário de algumas festividades de carnaval, como o Carnaval Veneziano. No Carnaval Veneziano, a máscara dominó era parte de um traje dominó utilizado tanto por homens quanto por mulheres, a fim de cumprir um protocolo de mascarada sobre as vestimentas. O traje completo poderia incluir a máscara dominó, uma capa e um capuz. Chegamos talvez ao ponto fulcral da questão: preservada anônima a identidade das pessoas no baile de máscaras, os gêneros também permaneciam ocultos. Isso gerava uma possibilidade disruptiva de troca e de inversão de papéis de gênero.

¹⁸⁵ Мне странен твой вопрос: зачем под маской черной,/ Под черным домино, забыв дневную
лень,/Всю ночь я средь толпы преследую упорн/ Веселья лохного обманчивую тень?../Зачем меня
манит безумное разгулье,/ И диких сходбищ рев, и грубый хохот их?..

¹⁸⁶ Для шутки заводит интриги без развязки,/ В насмешку завлекать всесветских волокит, -/ С
усталых плеч стряхнув под вольностию маски/ Цепь строгой чинности, что век нас тяготит?..

Essa instância da mascarada de possibilitar uma reversibilidade de papéis de gênero não passa despercebida por Byron em *Don Juan*, no famoso episódio *crossdresser* em que o eunuco Baba, para esconder a identidade de Juan e impedir que o sultão descobrisse a identidade do futuro amante de sua esposa Gulbeyaz, ordena a Juan que se vista em trajes femininos, para depois se misturar com as mulheres do harém. Juan, segundo o narrador, “not being in as masquerade mood”, responde, indignado: “Old gentleman, I’m not a lady!”. Fato é que a mascarada de Juan foi muito bem sucedida – e é mesmo com o disfarce de mulher que Juan desperta paixões entre as moradoras do harém, enamoradas de sua *girlish face*.

Não posso deixar de notar a incongruência existente na leitura de Rostoptchiná feita por Bielínski e Tchernichévski quando veem na Condessa uma frívola dama da sociedade cujo passatempo exclusivo eram os bailes da aristocracia, diante do fato de que a poeta tece uma crítica áspera às diversões da sociedade ao longo do poema. Os protocolos sociais do encontro dos membros da aristocracia são descritos como frívolos e superficiais. Rostoptchiná joga com as duas acepções da palavra “mascarada” para defender que a *verdadeira mascarada* não é a do “baile de máscaras” em si, mas o teatro social da aristocracia, sustentado pelas relações supérfluas construídas apenas por conveniência. Nesse contexto, a máscara é, para o eu poético, uma possibilidade de tomar fôlego:

Já estou farta de sob o exuberante vestido de baile
Como que ostentar a mim mesma no salão,
Aos inimigos apertar a mão, às tolas reverenciar,
E, com tédio mortal, num silêncio fúnebre,
Languescendo entre a sociedade, bocejar atrás do leque...
Das comédias de bonecos na estreita cena da sociedade
Eu acho a vulgaridade odiosa, acho repugnante a língua;
A reencenar o meu papel com infantil submissão
A minha mente corajosa e amante da verdade desacostumou-se.
Não seria melhor, despidos os trajes dispendiosos,
Embrulhar a mim mesma numa misteriosa mantilha,
Ser arrancada do círculo onde as tolices humanas
Aguçam-nos tão somente a bajulação, até pelas carochinhas ocas,
Da hipocrisia tomar fôlego sob a máscara?¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ух надоело мне под пышным платьем балным/ Себя, как напоказ, в гостиных выставлять,/ Жать руку недругам, и дурам приседать,/И скукой смертною в молчаньи погребальном,/Томясь средь общества, за веером зевать.../ Комедий кукольных на тесной сцене светской/Постыла пошлость мне, противен мне язык;/Твердить в них роль свою с покорностию детской/Правдолюбивый мой и смелый ум отвык./Не лучше ль, сбросивши наряды дорогие,/Себя таинственной мантилей забернуть,/Урваться из кружка, где глупости людские/Нам точат лезть одну да росказни пустые,/От лицемерия под маскою вздохнуть?.

Há uma crítica ao teatro da sociedade bastante similar em Byron. Os bailes de máscaras são aludidos em *Don Juan* quando o narrador menciona o tédio experienciado pelo protagonista pelo excesso de festas e compromissos sociais com as figuras da aristocracia, no canto XII (*stanza* LVII). Nesse caso, há, como no poema de Rostoptchiná, uma exploração do potencial polissêmico da palavra, isto é, Don Juan está enfadado da quantidade de “mascaradas” (bailes de máscaras) aos quais comparece para demonstrar apreço a amigos que são apenas relações protocolares e convencionais, contratos mediados por cinismo, pela dissimulação e pelo fingimento dos gestos, ou seja, pelo simulacro (mascarada) de espontaneidade que marca a vida social hipócrita da aristocracia:

He had many friend who had many wives, and
Well look'd upon by both, to that extent
Of friendship which you may accept or pass,
It does not good, nor harm: being merely meant
To keep the wheels going of the higher class,
And draw them nightly when a ticket's sent;
And what with masquerades, and fêtes, and balls,
For the first reason such a life scarce palls.

Na mesma estrofe em que diz “louvados sejam todos mentirosos e todas as mentiras”, o narrador de *Don Juan* completa, ironicamente: “[...] let us like most others bow,/ Kiss hands, feet, any part of majesty [...]”. A mensagem é a de que, diante da reverência hipócrita dos sujeitos que, na vida social da aristocracia da qual participavam tanto Juan quanto seu inventor, dizem agir como “verdadeiros”, a mascarada, em seu potencial de engano, parece menos insincera e a retórica da mentira mais honesta. Trata-se da diferença conceitual presente na narrativa de Byron entre *lying* e *cant*, como observa McGann (2002).

O primeiro (*lying*) é um gesto consciente, como o do narrador de D. Juan, que não apenas mente continuamente ao longo da narrativa, como *se sabe mentiroso*: mune-se dos mais diversos artefatos retóricos e discursivos (contradição, ironia, paradoxos) a fim de produzir certos efeitos de sentido. “Cant”, por sua vez, está relacionado à hipocrisia de sujeitos que propagam convenções morais e protocolos sociais sem nenhuma pretensão de estarem mentindo, aspirando, paradoxalmente, a apresentar essas convenções e esse senso de moralidade como verdades absolutas e incontestáveis que oprimem tiranicamente os indivíduos (como Juan) e os seus modos de expressar o seu *self*. A real mascarada – no sentido de um modo artificioso de enganar, inclusive a fim de prejudicar outrem – está na hipocrisia das convenções sociais da vida na corte.

Podemos dizer que Rostoptchiná reelabora a questão, complexificando-a ao atribuir-lhe nuances de gênero. É esse mesmo “teatro de bonecos” da vida da sociedade cuja

língua o sujeito lírico descreve como “vulgar e odiosa” que torna um imperativo que ele “ostente a si próprio no salão”, como uma espécie de objeto de luxo ou adorno raro, a fim de entreter os olhos dos outros (sobretudo os masculinos). De certo modo, a mascarada é apresentada por Rostoptchiná como um instrumento de defesa para a mulher, que se protege ao esconder o seu gênero e a sua verdadeira identidade com uma máscara, podendo, assim, fugir à mascarada verdadeiramente nociva (= *cant*, hipocrisia), isto é, aos papéis sociais que é obrigada a desempenhar no convívio entre a sociedade simplesmente pela sua pertença ao gênero feminino. Não será inútil recordar aqui a leitura que fizemos anteriormente do poema “Tentação” e do embate que ele representa entre *ser poeta* e *ser uma mulher ocupada com dois berços*. Assim, mesmo a alegria falsa e enganosa das diversões da aristocracia é agradável, pois permite ao eu poético esquivar-se da opressão com que cotidianamente a sua vida e os seus comportamentos são limitados:

A vida prática, cotidiana, me deixará fatigada,
Da vida ilusória eu pesco um brilho exterior,
E suporto até a vaidade, até a mentira,
Apenas para que eu escape da lastimável verdade...¹⁸⁸

Mas o lugar excepcional que uma mulher poderia adquirir num baile de máscaras não é o único tema do poema. Isto é, trata-se, de fato, do tema principal, mas ele pode se desdobrar em outras discussões muito interessantes se refletirmos sobre a possibilidade de que o signo da mascarada tenha também um potencial metapoético. Isso significa pensar a ambiguidade e a indeterminação proporcionadas pelo anonimato da máscara como um fenômeno que, no texto, ocorre, paralelamente, em dois lugares distintos: o território do baile e o território do poema. O que estou sugerindo é que subjaz ao texto de Rostoptchiná a ideia de que o próprio poema possa estruturar-se formalmente como um baile de máscaras, em que o poeta – ou, nesse caso, precisamente *a poeta* – protegida pelo jogo de máscaras que constrói (nem sempre compreendido pelo seu leitor) pode dizer coisas que usualmente lhe seriam interditas em virtude de sua pertença ao gênero feminino. Quando o sujeito enunciativo do poema diz, refletindo a respeito da experiência de estar num baile de máscaras: “Entre as várias personalidades que deslizam ao meu redor,/ Nesta hora, a própria personalidade aniquilo...”, o caráter metapoético da ideia de “mascarada” no texto fica mais evidente.

Há, por um lado, a liberação do *self* da mulher que, destituída das imposições sociais que usualmente lhe são atribuídas, pode agir com liberdade. Nesse sentido, as críticas Arja

¹⁸⁸ Измучась жизнью действительной, вседневной,/ Я жизни призрачной наружный блеск ловлю,/ И дахе суету, и дахе лохь терплю,/ Чтоб только мне спастись от истины плачевной...

Rosenholm e Irina Savkina (2012) mencionam que a máscara nesse poema aparece, paradoxalmente, como a proteção do *self* autêntico da mulher, que finalmente se destitui dos papéis sociais que usualmente lhe são impostos e que lhe afastam cotidianamente de seu verdadeiro “eu”:

Por um lado, ela [a máscara] era associada aos motivos da pretensão, do engano, da mimesis, do ocultamento. Mas, por outro lado, a máscara pode ser entendida como um modo de liberação. A máscara não esconde, mas, pelo contrário, protege o eu autêntico, ela esconde todos os papéis sociais e status que se inscreviam sobre o rosto e o corpo, e ao utilizar a máscara se torna possível ser autenticamente você mesmo¹⁸⁹.

Por outro lado, o aludido “aniquilamento da própria personalidade” que a máscara viabiliza pode ser entendido como o *aniquilamento do eu* operado no gesto da criação poética. Ao fazer uma leitura desse poema de Rostoptchiná, a crítica Olga Peters Hasty (2019) observa que o gesto da mascarada está calcado na diferença entre o traje e o indivíduo que criou esse disfarce. Essa tensão entre o “eu” e o “não eu”, entre o “sujeito” e o “disfarce” seria, de acordo com a crítica, análoga à tensão entre duas instâncias discursivas: o *self* que inventa e os *selves* que são inventados no poema, ou, eu acrescentaria, entre o *eu que fabrica*, e o *eu que é fabricado*, entre *pessoa e persona*. A diferença entre essas duas instâncias discursivas é amplamente explorada por Rostoptchiná, desde o princípio de sua carreira poética.

Um ótimo exemplo da questão é dado pela Condessa no famoso poema “Como as mulheres devem escrever?”¹⁹⁰ (1840). Esse poema é usualmente entendido pela crítica como “o manifesto poético” de Rostoptchiná, onde a poeta demonstraria estar totalmente de acordo com a ideologia de gênero do século XIX e abraçar de maneira submissa as ideias de Karamzin acerca da literatura feminina: repertório temático limitado, sentimentalismo, discurso confessional, simplicidade de linguagem. De fato, se tomarmos de maneira descontextualizada os últimos versos do poema, tal como o fizeram críticos e antologistas de Rostoptchiná, essa leitura parecerá fazer sentido. Já mencionamos esses versos anteriormente nesse capítulo, como uma epígrafe:

Sim, a alma da mulher deve brilhar na sombra,
Como numa oculta urna de mármore o raio da lâmpada,
Como no crepúsculo a lua entre o invólucro das nuvens

¹⁸⁹ On the one hand, it was associated with the motifs of pretense, deception, mimesis, and concealment... But on the other hand, the mask can be understood as a means for liberation. The mask does not conceal but, on the contrary, protects the authentic I, it hides all the social roles and statuses inscribed onto the face and body, and when wearing the mask it is possible to be authentically oneself.

¹⁹⁰ *Kak doljny pisat' jénschiny?* (“Как должны писать женщины?”).

E, aquecendo a vida, invisível, lançar uma fraca luz¹⁹¹.

O poema, como já sugere o curioso título, consiste num compilado de regras sobre como deve ser a lírica de autoria feminina, elencando uma lista de atributos e características desejáveis numa mulher que escreve. Essas características, é claro, são marcadas por restrições de ordem comportamental e expressiva. A mulher poeta é descrita como a “cantora tímida”. O seu tema dileto devem ser os assuntos do coração que, no entanto, não devem ser integralmente revelados, mantendo um mistério com relação ao nome do destinatário dos seus amores e sobre a sua vida sentimental interior, a fim de que não se exceda e não possa transgredir os códigos de moralidade e decoro impostos ao gênero feminino:

Mas eu amo apenas que os seus melhores sonhos
A cantora tímida não traia de todo,
Que o nome do seu fantasma de devaneios,
Que a querida história de amor e de doces lágrimas
Ela, recatada, encubra e oculte.
Que apenas de vez em quando e em vislumbres ela
Saiba aludir aos sentimentos demasiadamente ternos...
Que a enevoadada cortina das conjecturas
Esteja sempre sobre o queixume das irremediáveis dúvidas,
Que sempre sobre a canção dourada da esperança
Misteriosamente se enrosque; que o eco da lânguida paixão
Soe trêmulo sob a modesta casula do pensamento;
Que do coração o fogo e o brilho sejam cobertos de cinza,
Como um vulcão incandescente; que profundeza imensa
O seu íntimo sonho nos pareça possuir
E, como para ela própria, também para nós seja sagrado;¹⁹² [...]

A primeira pergunta importante a ser feita, porém, é a de quem é o sujeito enunciativo desse discurso, cujo “eu” foi, quase que invariavelmente, confundido com o da própria Rostoptchiná, para prejuízo do poema e da autora. Um forte argumento contra a premissa de que a voz que fala no texto é a própria Rostoptchiná é formulado por Hasty, quando observa, com acerto, que o “eu” do poema em nenhum momento se representa como “poeta” ou “escritor”, assumindo, desde o primeiro momento em que se coloca no texto, a posição de “leitor”:

Como eu amo ler os versos dos outros,

¹⁹¹ Да, женская душа должна в тени светиться./Как в урне мраморной лампы скрытой луч./Как в сумерки луна сквозь оболочку туч./ И, согревая жизнь, незримая, теплится.

¹⁹² Но только я люблю, чтоб лучших снов своих/ Певица робкая вполне не выдавала,/ Чтоб имя призрака ее невольных грез,/ Чтоб повесть милую любви и сладких слез/ Она, стыдливая, тайла и скрывала;/Чтоб только изредка и в проблесках она/Умела намекать о чувствах слишком нежных.../Чтобы туманная догадка пелена/Всегда над ропотом сомнений безнадежных,/Всегда над песню надежды золотой/Вилась таинственно; чтоб эхо страсти томной/Звучало трепетно под ризой мысли скромной;/Чтоб сердца хар и блеск подернут был золой,/Как лавою вулкан; чтоб глубью необъятной/Ее заветная казалась нам мечта/И, как для ней самой, для нас была свята;

No seu desenvolvimento acompanhar os sonhos do cantor,
E então concordar com ele, e analisar, julgar
E negá-lo!.. As vivas fantasias,
E os ousados pensamentos, e o incandescente ardor das paixões —
Tudo eu interrogo com um atento interesse,
Tudo eu testo; e com toda a minha alma
Partilho do arrebatamento do cantor, solidarizo-me com o seu infortúnio,
Com o seu amor, amo, e nele creio.
Mas os versos femininos, com um singular deleite,
Me atraem; e o verso de cada mulher
Me agita o coração, e no mar dos meus pensamentos
Se reflete deliciosa e melancolicamente¹⁹³.

Numa leitura alternativa às tradicionais, Hasty observa que o poema pode trazer uma espécie de crítica ou provocação aos problemas que a restrição expressiva da lírica feminina podem trazer para os próprios homens, que se encontram numa espécie de aporia enquanto leitores: ao mesmo tempo em que demandam que a poesia feminina seja um compilado de confissões da ordem do biográfico, sem uma mediação do discurso poético e ficcional, não querem que a mulher ofenda os paradigmas morais e comportamentais que lhe são impostos. O saldo da questão é que, frustrando a própria curiosidade dos homens do século XIX sobre a interioridade da mulher, a alma feminina permanece, no poema, como uma instância recôndita, envolta num misterioso véu e, portanto, inacessível à compreensão e ao voyeurismo masculino.

A minha contribuição à leitura do poema parte de uma constatação muito simples, sobre a qual o texto de Hasty não se debruça. O detalhe a que aludo é o fato de que, em nenhum momento, no poema, Rostoptchiná estabelece marcação de gênero. O gênero do sujeito enunciador poderia, por exemplo, ser facilmente traído se a autora utilizasse uma forma verbal no tempo pretérito. Em outras palavras: não há nenhum indício textual de que o eu poético seja uma mulher e, muito menos, de que seja a própria Rostoptchiná. Não há nada, portanto, que inviabilize a interpretação desse sujeito como uma figura masculina, o que abriria uma nova possibilidade de leitura: a de que o texto representasse a voz de um homem leitor que expressa a sua curiosidade e as suas expectativas irrealistas com relação à lírica de autoria feminina. Sob esse prisma, o poema poderia ter um caráter sarcástico e representar uma sátira de Rostoptchiná aos críticos e leitores homens de seu tempo, bem como às suas limitadas chaves hermenêuticas.

¹⁹³ Как я люблю читать стихи чужие,/ В них за развитием мечты певца следить,/То соглашаться с ним,
то разбирать, судить/И отрицать его!.. Фантазии хивые,/И думы смелые, и знойный пыл страстен -/Всё
вопрошаю я с внимательным участием,/Всё испытую я; и всей душой моей/Делю восторг певца,
дружусь с его несчастьем,/Любовию его люблю и верю ей./Но женские стихи особенной усладой/Мне
привлекательны; но каждый женский стих/Волнует сердце мне, и в море дум моих/Он отражается
тоскою и отрадой.

Tamanho consenso entre a crítica na leitura do poema como um testemunho direto de Rostoptchiná sobre a escrita feminina só pode ter nascido da crença de que a “poetisa” é incapaz de criar personas e que, portanto, os seus textos são sempre uma emanção direta da sua própria pessoa. Uma leitura satisfatória desse poema só será viável se o leitor estiver ciente da diferença entre pessoa e persona, entre o *self* que fabrica e o *self* que é fabricado, cujas identidades e gêneros não necessariamente são coincidentes, mas totalmente instáveis, como na dinâmica de funcionamento de uma mascarada/baile de máscaras. É justamente o anonimato da máscara e o princípio de indeterminação da identidade e do gênero do sujeito que enuncia que autorizam a instância crítica e satírica no poema. Em “Como as mulheres devem escrever”, a poeta age como se pudesse, sabendo de antemão que seus contemporâneos seriam incapazes de compreender o jogo de máscaras pessoa-persona, pudesse rir irônica e sorratamente, como numa execução poético-dramática dos versos finais com que conclui “Por que eu amo mascaradas”:

Sim, realmente, eu amo a liberdade da mascarada;
Lá não sou notada nem conhecida por ninguém,
Eu falo a verdade para todo mundo,
Eu, vítima e escrava da sociedade – eu estou contente,
Porque secretamente posso rir da cara dela
Com meu riso sincero e vingativo!¹⁹⁴

Da mesma maneira que essa consideração sobre mascarada e poesia suscita novas possibilidades de leitura do poema “Como as mulheres devem escrever”, a premissa de que o gênero e a identidade da voz que enuncia o poema não sejam necessariamente coincidentes com o gênero e a identidade da poeta que o fabrica leva a avaliar com uma certa desconfiança os lugares-comuns que reduziram o *self* de Rostoptchiná à persona da “poetisa do baile” ou à figura da *coquette*.

Hasty, conjugando as afirmações de Rostoptchiná acerca do baile de máscaras e do caráter libertador da máscara para a mulher com algumas estratégias discursivas empregadas transversalmente por Rostoptchiná ao longo de sua carreira poética, afirma ser a poeta a executora de uma *mascarada da feminilidade*. Essa mascarada da feminilidade seria uma estratégia retórica utilizada pela poeta em que, ao mesmo tempo em que aparentava sempre portar a máscara da poetisa, lograva, sub-repticiamente, moldar os seus *selves* de outras maneiras e romper restrições à liberdade expressiva da mulher.

¹⁹⁴ Да, точно, я люблю свободу маскарада;/ Там не замечена, не знаема никем,/ Я правду говорю и
всякому и всем;/Я, жертва общества, раба его, - я рада,/Что посмеяться раз могу в глаза над ним/ Я
смехом искренним и мстительным моим!..

A mascarada feminina de Rostoptchiná seria marcada, segundo Hasty, por uma espécie de “disjunção entre a submissão professada e a ativa insubordinação”, seria uma espécie de brinquedo performático e dramático da poeta onde, ao enfatizar uma feminilidade submissa apenas *fingida e encenada*, a poeta mascarava as mensagens potencialmente subversivas e disruptivas em seus poemas. O ardil e autoconsciência desse jogo de máscaras aproximam Rostoptchiná da retórica byroniana.

A mascarada feminina de Rostoptchiná poderia ocorrer de maneiras muito sutis, como no caso do poema “O caderno de rascunhos de Púchkin”¹⁹⁵ (1838). De maneira resumida, o poema consiste numa resposta de Rostoptchiná ao apelo de Jukóvski para que a Condessa complete o livro de rascunhos que lhe fora legado por Púchkin, tendo o poeta morrido antes de conseguir colocar em papel os seus versos. Já reproduzimos em subtópico acima a carta de Jukóvski, onde o poeta professa a sua crença de que Rostoptchiná era a poeta eleita para continuar o legado de Púchkin e demonstra confiança de que a Condessa fosse mais habilitada que ele próprio para continuar o livro de rascunhos do *Sol da literatura russa*.

Se acreditarmos na sinceridade aparente do poema de Rostoptchiná, seremos levados a tomar o texto como um atestado de humildade e modéstia, onde, ciente de sua “fraqueza”, a poeta recusa o encargo de que Jukóvski a teria incumbido, por saber-se inapta:

Para mim, que tenho o canto acanhado, inexperiente, desafinado,
O maravilhoso verso de Púchkin ele me pede que substitua!
Mas não me será possível cumprir tal encargo,
Mas não poderei alcançar a altura desejada!¹⁹⁶

Em contrapartida, se considerarmos alguns outros elementos, seremos levados a desconfiar da insistência de Rostoptchiná em enfatizar a fraqueza de seus próprios versos diante do monumento de Púchkin. Diana Greene destaca, por exemplo, a aparente incongruência entre a modéstia de Rostoptchiná e a repetição insistente do pronome *mié* (“мне” = para mim), ao longo do poema, como se a poeta estivesse insistindo para que o leitor percebesse que o presente de Jukóvski – a preciosa herança de Púchkin – é oferecido *a ela*, é ela *a escolhida* por Jukóvski, e não outro poeta. Se considerarmos que Rostoptchiná publica o poema no *Sovreménik*, periódico fundado por Púchkin em 1836, precedido da carta que Jukóvski lhe endereçou, parece evidente que a poeta tenciona chamar atenção para o lugar que ela passava a ocupar na tradição da poesia russa, uma vez que estava incumbida de terminar a obra deixada inacabada pelo próprio Púchkin. Esse inacabamento, aliás, é

¹⁹⁵ *Tchernováia Kniga Púchkina*. “Черновая книга Пушкина”.

¹⁹⁶ Мне песнью робкою, неопытной, нестройной,/ Стих чудный Пушкина велел он заменить/Но не исполнить мне такого назначения,/Но не достигнуть мне желанной вышины!

ênfâtizado várias vezes ao longo do poema pelo sujeito enunciatador, ao insistir na imagem trágica de Púchkin enquanto poeta morto:

Olho com emoção, com uma comovida saudade
O livro-órfão, as suas folhas brancas,
Onde o nosso morto, com a mão inspirada,
Tencionava escrever canções e sonhos;
E quantas altas intenções criadoras,
E quantos pensamentos luminosos, de inestimáveis revelações
Ele as teria confiado... [...]
E o féretro tudo aniquilou!¹⁹⁷

Se o féretro “tudo aniquilou”, de nada valeram as “altas intenções criadoras” de Púchkin, que agora aparece como o cadáver mudo que fracassou em terminar a sua obra. O destronamento poético de Púchkin, que se converte na imagem do *poeta morto* e do *cadáver silencioso* se torna uma hipótese de leitura ainda mais interessante se adicionarmos um dado paratextual: ao publicar o poema, Rostoptchiná recorre à epígrafe latina: *Sic transit gloria mundi*. Recordando o leitor da transitoriedade da glória no mundo, Rostoptchiná logra desestabilizar o monumento de Púchkin e converter-se numa poeta maior a executar o encargo para o qual o próprio Jukóvski já estava senil e obsoleto. Sob a retórica da feminilidade submissa e modesta, Rostoptchiná esconde a construção do seu mito de poeta. A aporia maior consistirá, talvez, na publicação do poema. Se a Condessa realmente se achasse tão inapta para executar a missão de Jukóvski, a reação esperada seria a do seu silenciamento, e não a criação do poema e sua publicação.

Trata-se de um gesto contraditório semelhante ao da poeta francesa Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859) - uma das influências mais significativas na lírica de Rostoptchiná - no poema “Une lettre de femme”. Na sua “carta de mulher”, o sujeito enunciatador demonstra ter ciência da interdição que existe à mulher que escreve, mas não abdica do texto que cria, ainda que se desculpe pelo gesto da criação. A subversão do gesto da escrita é ainda mascarada em Valmore pelo apelo à carta, que é uma instância discursiva usualmente entendida como essencialmente feminina e confessional – as *cartas* as mulheres estão autorizadas a escrever. Mas não é uma carta que Valmore (*Poésies Inédites*, 1860) escreve, e sim um poema:

Les femmes, je le sais, ne doivent pas écrire;
J'écris pourtant,

¹⁹⁷ Смотрю с волнением, с тоскою умиленной/На книгу-сироту, на белые листы,/Куда усопший наш рукою вдохновенной/Сбирался вписывать и песни и мечты;/Куда фантазии созревшей, в полной силе/Создания дивные он собирать хотел...[...] И гроб все истребил!

Afin que dans mon coeur au loin tu puisses lire
Comme en partant.

Trata-se de um jogo contraditório que, décadas mais tarde, seria explorado pelo discurso psicanalítico: a relação entre *feminilidade* e *mascarada*. O tema é desenvolvido num texto clássico da psicanalista britânica Joan Riviere intitulado *Womanliness as masquerade* (1929). Um dos melhores pontos de partida para a discussão de Riviere é o relato de sonho de uma paciente que narrou ter visto uma torre alta sendo empurrada de uma colina e caindo sobre os habitantes de uma vila. Mas, no mesmo sonho, os moradores do local, tendo colocado máscaras sobre seus rostos, escaparam ilesos do acidente.

A narrativa do sonho inspira Riviere no desenvolvimento da ideia de que a “feminilidade” é, muitas vezes, utilizada pelas mulheres como uma máscara de proteção diante do receio da represália masculina, sobretudo quando as mulheres se veem diante de papéis sociais e tarefas que usualmente são interpretadas como intrinsecamente masculinas ou impróprias para o seu gênero. O que há de mais precioso na discussão de Riviere, tal como a compreendo, reside, precisamente, na formulação inovadora segundo a qual não haveria nenhuma diferença entre a feminilidade *em si* e a sua *mascarada*. Isto é, para Riviere, não há nenhuma distinção entre o atributo da feminilidade e a sua performance, a sua encenação no teatro da vida social.

A autora dá um exemplo simples e muito curioso a respeito de como atua a mascarada do feminino no cotidiano das relações sociais. Trata-se de uma dona de casa de seu conhecimento que era perfeitamente familiarizada com assuntos, técnicas e atividades que são socialmente entendidas como masculinas. No entanto, no dia a dia, no trato social com figuras masculinas, tais como um construtor ou um estofador, a dona de casa escondia todo o seu conhecimento sobre o assunto, tornando suas sugestões inocentes e pueris, como se adivinhasse as coisas apenas “por sorte”. Mas talvez o mais importante do relato de Riviere sobre a dona de casa resida num detalhe: a eficácia da mascarada como performance. Performando uma mulher tola, ignorante e confusa, a dona de casa sempre lograva convencer os homens do seu ponto de vista e sempre obtinha os resultados desejados.

A partir de suas experiências com pacientes, Riviere conclui que a feminilidade é, muitas vezes, utilizada pelas mulheres como uma espécie de máscara social que age como um instrumento de defesa contra o receio da represália masculina, que é temida por mulheres que “desejam a masculinidade”. Abduco do controverso tema de “desejar a masculinidade”, que, ademais, interessa ao debate psicanalítico, mas pouco ofereceria à nossa discussão. Reivindico o texto de Riviere, porém, no que ele esclarece a respeito de um dado da História da Cultura: a ideia de que a performance da feminilidade possa servir como um modo de as mulheres se

protegerem da represália masculina quando aspiram a assumir papéis sociais entendidos como masculinos.

No momento da História da Cultura de que nos ocupamos, ser um *poeta* ou um *escritor* estava, definitivamente, entre o grupo de ofícios ou posições sociais entendidas como intrinsecamente masculinas. Podemos entender a “mascarada feminina” de Rostoptchiná, com sua ênfase na modéstia e até no desprezo pela sua própria obra, como uma forma de mascarar uma aspiração pouco feminina a uma carreira poética. É a mascarada da feminilidade que viabiliza que Rostoptchiná construa seu mito pessoal de poeta, insira-se na esfera pública e tente se tornar o nome mais importante da Plêiade Puchkiniana após a morte de Púchkin, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, engana os leitores de seu tempo com uma retórica da modéstia, ao sugerir que partilha da ideia de que “a alma da mulher deve brilhar na sombra”. De Rostoptchiná, pode-se dizer que constrói seu mito de poeta *mascarada de poetisa*.

Seus contemporâneos tinham alguma consciência sobre o potencial disruptivo da máscara, sobretudo se usada por mulheres. A criação de máscaras por poetisas era vista com particular resistência pela crítica e pelo público dos Oitocentos. Veja-se, a esse respeito, o fragmento abaixo, extraído de uma carta que o Príncipe Viázemski – o mesmo responsável pela iniciação poética de Rostoptchiná – direciona à poeta A.I. Gotóvtseva (1799-1871), contemporânea da Condessa:

É de se duvidar que um propagador do classicismo neste caso não fosse um profeta do romantismo. Sem dúvida, aqui o negócio não é sobre as verdades definitivas, nem sobre as essencialidades, nem sobre a verdade do sentimento. Aqui a verdade é sinônimo de fidelidade. Por que verdadeiramente se escrevem tão poucos versos bons no nosso tempo, apesar do número de bons poetas estar expressamente crescendo? Porque muitos cantam com falsidade, não com a própria voz, mas falsificando sob uma voz estranha. A juventude, cheia de esperanças e frequentemente de futilidade, poeta sobre a desilusão, sobre as estafas da vida, quando não havia, em absoluto, do que cansar-se. Na maioria das vezes nós não vemos os rostos dos nossos poetas contemporâneos, mas vemos a máscara com a qual eles se fundiram, compreendendo com o espírito do tempo e contraindo o rosto dominante. Pelo amor de Deus não ponha máscaras.

Lamento que há tanto tempo nada sei sobre suas ocupações poéticas. Espero que você não esteja em falta com elas. Atrevo-me até a aconselhar-te a praticá-las regular e assiduamente: escreva mais e transmita os versos como se fossem a mais verdadeira e completa impressão dos seus sentimentos e pensamentos. Escreva sobre isto que você tem nos olhos, na mente e no coração. Não escreva versos sobre problemas gerais. Esta é uma ocupação dos poetas-artífices. Que a sua escrita possua vida, representação, calor, frescor. Há um encanto particular nas confissões femininas. O seu olhar, a sua expressão causam um efeito de originalidade e novidade nos temas mais ordinários. Pode ser que os

melhores versos entre todos os melhores poetas sejam justamente aqueles cujas expressões do sentimento são simples, gerais na essência, mas pessoais nas impressões vigentes no poeta, e na posição em que ele se encontra nesta época. Eis o segredo da verdade e da poesia verdadeira. Despréaux ensina que "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable"¹⁹⁸.

Há dois alvos possíveis da crítica de Viázemski: um é a retórica byroniana *tout court*, isto é, Viázemski vê com desconfiança a difusão, entre os poetas russos, da tendência de criar *selves* e de fabricar máscaras poéticas. Toda criação de máscara é vista por Viázemski como uma espécie de traição do poeta à sua própria voz. Essa falsificação seria imprópria para os paradigmas estéticos (e morais) do Príncipe, que busca, numa citação tardia de Boileau¹⁹⁹ legitimar a relação entre Poesia e Verdade, segundo uma compreensão mimética bastante anti-byroniana.

Por outro lado, a repulsa de Viázemski ao uso de máscaras e àquilo que ele chama de “falsificação da própria voz” tem uma marcação de gênero, e um alvo particular da sua crítica é Gotovtseva e as poetas mulheres em geral. Ao recomendar a Gotóvtseva que “não escreva sobre problemas gerais”, já que esse é um atributo de “poetas-artífices”, o autor deixa claro que, enquanto poeta mulher, a autora não deve ser *artífice* e, portanto, não deve fazer um uso consciente e racional das formas e estruturas poéticas. Seria ainda mais inadequado a uma poeta mulher o hábito de criar máscaras. A poesia de Gotóvtseva, segundo Viázemski, deveria se reduzir a conter o “encanto particular das confissões femininas” e, aqui, a máxima de Boileau tem ainda mais peso: a lírica feminina deve apenas se ocupar do que é *verdadeiro*, e sua

¹⁹⁸ Вяземский П. А. Сочинения: В 2-х т. - М.: Худож. лит., 1982. - Т. 2. Литературно-критические статьи. Сост., подг. текста и коммент. М. И. Гилельсона. 1982. Источник: <http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/public/iz-pisma-k-a-i-gotovcevoj.htm> Acesso em 5 de abril de 2022. Жалею, что давно не знаю ничего о ваших стихотворных занятиях. Надеюсь, что вы не изменили им. Смело даже советовать вам упражняться постоянно и прилежно: пишите более и передавайте стихам своим как можно вернее и полнее впечатления, чувства и мысли свои. Пишите о том, что у вас в глазах, на уме и на сердце. Не пишите стихов на общие задачи. Это дело поэтов-ремесленников. Пускай написанное вами будет разрешением собственных, сокровенных задач. Тогда стихи ваши будут иметь жизнь, образ, теплоту, свежесть. В женских исповедях есть особенная прелесть. Свой взгляд, свое выражение придают печать оригинальности и новостям предметам самым обыкновенным. Может быть, лучшие стихи у всех первейших поэтов именно те, которыми выражены чувства простые, общие по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, и положению, в котором он находился на ту пору. Вот тайна истины и истинной поэзии. Депрео преподает великое правило: "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable" {Нет ничего прекраснее правды, только правда прельстительна (*фр.*). }

Проповедник классицизма едва ли в этом случае не был пророком романтизма. Разумеется, тут дело не о положительных истинах, не о существенности, но об истине чувства. Тут истина синоним верности. Почему так мало истинно хороших стихов пишется в наше время, хотя число хороших стихотворцев нарочито умножилось? Потому, что многие поют фальшиво, не своим голосом, а подделываясь под чужие голоса. Молодежь, полная надежд и часто суетности, поет о разочаровании, об усталости жизни, когда вовсе не было от чего устать. В большей части наших поэтов современных мы не видим лиц, а видим маску, которую они отлили себе, соображаясь с духом времени и корча господствующее лицо. Ради бога не надевайте маски.

¹⁹⁹ A carta de Viázemski é de 1830.

beleza consiste na revelação da vida interior da mulher e na perfeita identidade entre o eu que enuncia os poemas e a pessoa empírica que os concebeu. Em outras palavras, à lírica feminina cabe o discurso sem ardil, o dizer *sem retórica*.

TRAIR A PRÓPRIA VOZ: UMA MÁSCARA PARA NARCISA

“Castro Alves” é um poema que integra a terceira parte do livro *Nebulosas*. Como o título já sugere, trata-se de um poema que Narcisa Amália escreve em memória do poeta baiano Castro Alves. Esse, pelo menos, é o tema mais visível e imediato do poema. O que mencionamos dar relevo na nossa leitura, porém, é o fato de que o poema em memória de Castro Alves se converte, de maneira subterrânea, num modo de Narcisa refletir sobre suas próprias aspirações a uma carreira poética e sobre o seu próprio mito de poeta. Essa camada de sentido é mais dificilmente acessada em virtude dos jogos que a poeta manipula quando usa a primeira pessoa do singular como uma instância da enunciação, criando muitas situações em que o “eu” dificilmente pode ser entendido como um “si próprio”. Há, continuamente, um jogo de mascaramento de Narcisa como Castro Alves e de Castro Alves como Narcisa, tornando o referente dessa primeira pessoa do discurso difícil de ser identificado. Especulo ser essa uma estratégia pela qual Narcisa pode, ao aparentar não transgredir as convenções sobre a humildade esperada da mulher poeta, falar sobre si mesma e sobre suas próprias aspirações, enquanto poeta.

Vale a pena recordar que Castro Alves morre em 6 de julho de 1871. As *Nebulosas*, de Narcisa, são publicadas pela Editora Garnier em 1872, quando a poeta contava com apenas 20 anos. Castro Alves morre aos 24 anos, e as *Espumas Flutuantes* foram publicadas em 1870. Faço essas observações porque a proximidade etária entre os poetas é mais um dado relevante para a leitura do poema que construo, porque evidencia um elemento comum na carreira poética de ambos: a precocidade do talento, utilizado tanto por Narcisa quanto por Castro Alves como elemento de mitificação de sua própria imagem. No caso de Castro Alves, é claro, trata-se de uma mitificação de si próprio, eternizada na imagem do “borbulhar do gênio”. No caso de Narcisa, não é tão evidente sobre *quem* ela esteja falando.

Ao longo do poema “Castro Alves”, Narcisa tece um intenso diálogo intertextual com a obra do poeta baiano. Há reminiscências dos poemas “Ahasverus e o gênio”, “Ao dois de julho”, à tradução “As três irmãs do poeta” e a “Pedro Ivo” (todos integrantes das *Espumas Flutuantes*). Essas recuperações configuram, inclusive, uma das maneiras pelas quais Narcisa aproveita o ensejo da homenagem a Castro Alves para compor a sua própria autoimagem enquanto poeta: ela demonstra ser leitora e profunda conhecedora da poesia com que dialoga. O poema com que Narcisa mais conversa, porém, é “Mocidade e morte”, que funciona como uma espécie de mote para que a poeta desenvolva o *tópos* da morte de Castro Alves.

Vale a pena recordar que “Mocidade e morte” não é um poema em que Castro

Alves alude ao fascínio da morte tal como usualmente elaborada no imaginário poético de alguns byrônicos mais soturnos, como Varela e Álvares de Azevedo. “Mocidade e Morte” não é um poema de exaltação à iminência da morte nem de comemoração da sua chegada, como por vezes era comum no discurso poético de nossos byrônicos. Pelo contrário, o poema alude ao medo pânico do artista de confrontar-se com o fantasma da morte, enquanto se encontra totalmente inebriado dos gozos eróticos e bastante solares da juventude.

O eu poético de Castro Alves demonstra um pacto demasiado visceral com a vida e o plano telúrico para alegrar-se com a morte: “E eu morro, ó Deus! na aurora da existência,/Quando a sede e o desejo em nós palpita...”. Para além das fruições extáticas viabilizadas pela juventude, há uma outra instância em que o sujeito poético de Castro Alves demonstra ter medo da morte. Essa instância se mostra mais significativa para o diálogo que Narcisa tece com o poeta baiano: trata-se do receio que o artista tem da morte precoce, diante da consciência que possui da grandiosidade da obra que ainda deve ser realizada. A morte é, no poema de Castro Alves, um fantasma que ameaça o “borbulhar do gênio” do artista e o atemoriza porque o impede de finalizar a sua obra ideal e de alcançar a notoriedade desejada. A morte é uma força que trabalha contra a ânsia do artista de construir a sua própria obra, tentando ceifá-lo antes que ele termine de erigir o seu próprio monumento:

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio.
Vejo além um futuro radiante!
Avante! – brada-me o talento n'alma
E o eco ao longe me responde – avante! –
O futuro... o futuro... no seu seio...
Entre louros e bênçãos dorme a glória!
Após – um nome do universo n'alma,
Um nome escrito no Panteon da história.

Ao longo de todo o poema, o poeta é lembrado de sua própria morte por uma voz de origem desconhecida (interior? Exterior?) que desdenha de suas grandes aspirações e que funciona como uma espécie de eco fúnebre, a todo instante reformulando a máxima “lembra-te de que morrerás”: “E a mesma voz repete funerária:/ Teu Panteon a pedra mortuária”.

Narcisa inicia seu poema dialogando com o tema da morte do poeta baiano, seja enquanto *tópos* elaborado poeticamente pelo próprio Castro Alves em “Mocidade e morte”, seja enquanto acontecimento da ordem do real e do mundo empírico, que se dá no ano anterior à publicação das *Nebulosas*. Narcisa inicia o poema descrevendo uma cena em que a própria natureza pátria se manifesta em luto pela morte trágica do poeta, representado como “um filho das soidões americanas”:

Dos montes despertando os ecos lúgubres?
Por que emudece o férvido oceano
E à terra, erma de luz, chorando atira
Mil turbilhões de lágrimas amargos?
Por que de sombras tétricas se vela
O firmamento azul? Que mágoa imensa
Enluta os corações e arranca o pranto?!...

É que o sono final cerrara os olhos
De um filho das soidões americanas!

É interessante notar o efeito que produz no poema o emprego do verbo “cerrar” no pretérito-mais-que-perfeito. Esta forma verbal destoa bastante da série de verbos no presente do indicativo da estrofe anterior: “convulsa”, “geme”, “emudece”, “enluta”. O leitor é quase que invariavelmente levado a esperar uma forma pretérita perfeita: “É que o sono final *cerrou* os olhos/ De um filho das soidões americanas”. O uso do pretérito-mais-que-perfeito “cerrara” no dístico, em contrapartida, aponta para uma distância temporal muito acentuada. Se considerarmos que o momento em que o poema foi escrito não está tão distante da data da morte de Castro Alves, é possível pensar que Narcisa opera, desde o início do seu poema, uma cisão entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Isto é, o pretérito-mais-que-perfeito empregado sublinha que o acontecimento da morte de Castro Alves enquanto dado do mundo empírico se dá num plano temporal-espacial muito distante daquele em que ocorre essa morte no poema. Em outras palavras, há a morte do poeta baiano enquanto fato e dado da história da nossa cultura, que ocorre em 1871, e há a morte do poeta tal como reinventada e elaborada poeticamente por Narcisa, num passado longínquo cuja origem é, unicamente, a imaginação literária da poeta. Trata-se de uma morte fabricada e que reforça o mito do gênio romântico, uma vez que, na cena imaginada por Narcisa, a própria natureza exuberante padece pela morte do poeta.

Já na terceira estrofe, há um primeiro jogo de reversibilidade entre as máscaras de Narcisa e Castro Alves. O emprego do epíteto “pálido cantor da liberdade” para se referir ao poeta baiano chama atenção pela possibilidade de que se ajuste à própria Narcisa, uma vez que seus temas poéticos diletos têm muita afinidade com os do cantor d'*Os Escravos*, e uma vez que a poeta elege publicamente a “liberdade” como sua musa diletta. Na quarta estrofe, a mascarada da poesia revela como o gênero do sujeito enunciativo pode se apresentar como enigma insolúvel:

E a diletta criança estremecia
Sentindo em si a seiva do futuro.
Mais tarde a fronte nobre, cismadora,
Volvia ao céu para escutar-lhe os votos
E muda, à terra, revolvía pávida

Como o profeta que a missão sublime
Das mãos de Deus recebe; desmaiava
Como desmaia a flor da magnólia
Aos ardores do estio. E radiosa
A pátria contemplou-o embevecida!

É claro que aquele que a pátria contempla “embevecida” é o poeta Castro Alves, retomado pelo pronome oblíquo “o”, no gênero masculino, no verso final da estrofe. Mas até o último verso da estrofe o sujeito em questão é o epiceno “a dileta criança”. Essa criança eleita volve ao céu a sua “fronte cismadora” e recebe a sua sublime missão poética de uma forma muito similar à maneira pela qual Narcisa, no poema de abertura das *Nebulosas* descreve o início de seu envolvimento com a criação poética. Lembremo-nos de que esse envolvimento também se dá com o movimento de um olhar ascensional para os fenômenos celestes. No poema de abertura da coletânea *Nebulosas*, a poeta volve também a sua “fronte cismadora” para o céu, a fim de investigar o fenômeno cósmico das nebulosas, tendo, um dia, descoberto “o templo em que fulgura a inspiração em ondas”:

Costumei-me a sondar-lhe os mistérios
Desde que um dia a flâmula da ideia
Livre, ao sopro do gênio, abriu-me o templo
Em que fulgura a inspiração em ondas;
A seguir-lhes no espaço as longas clâmides
Orladas de incendidos meteoros;
E quando da procela o tredo arcanjo
Desdobra n'amplidão as negras asas,
Meu ser pelo teísmo desvairado
Da loucura debruça-se no pélagos!

Na 11ª estrofe, o poema reconstrói, quase que de maneira idêntica, alguns versos de “Mocidade e Morte”. Trata-se de um movimento abrupto no texto: até a décima estrofe, o leitor consegue, apesar dos mecanismos de espelhamento e identificação entre os dois poetas, discernir uma voz de Narcisa e uma voz de Castro Alves, as reminiscências dos poemas de Castro Alves são recuperadas por menções diretas à sua obra. O leitor sabe que aquilo emana originariamente de Castro Alves, não de Narcisa. A partir da décima primeira estrofe, ocorre uma espécie de ventriloquismo²⁰⁰ poético: não é exatamente possível identificar a origem da voz, ela apenas soa. Narcisa recupera os versos de Castro Alves e os incorpora em seu próprio discurso poético. Para além de mudanças vocabulares que decorrem de questões rítmicas e sonoras – o poema de Narcisa, ao contrário do de Castro Alves, é construído em versos

²⁰⁰ A ideia da expressão me ocorreu ao ler um dos ensaios de McGann sobre Byron: “Byron, mobility, and the poetics of historical ventriloquism”.

brancos - há algumas modificações que a poeta imprime nos versos do poeta baiano que lhe conferem uma aguda transformação no campo do sentido. Em Castro Alves, lemos

Oh! eu quero viver, beber perfumes
Na flor silvestre, que embalsama os ares;
Ver minh'alma adejar pelo infinito,
Qual branca vela n'amplidão dos mares.

Em Narcisa, lemos:

Eu queria viver, beber perfumes
Na flor silvestre que embalsama o éter;
Ver su'alma adejar pelo infinito
Qual branca vela na amplidão dos mares [...]

A primeira pergunta possível de ser formulada é: quem é “eu”? Narcisa ou Castro Alves? Nenhum dos dois? Qual o referente dessa primeira pessoa da enunciação? Em segundo lugar, é digno de nota que, qualquer que seja a nossa resposta à pergunta anterior, seremos forçados a admitir que há uma grande diferença entre o “eu” do verso de “Mocidade e Morte” e o “eu” do verso de Narcisa. Isso fica evidente na diferença de emprego da forma verbal: enquanto o “eu” de Castro Alves *quer*, no presente do indicativo, aliás, desejo ainda enfatizado pela interjeição inicial: “Oh! eu quero viver, beber perfumes”, o “eu” de Narcisa nos diz, no futuro do pretérito: “Eu *queria* viver, beber perfumes”.

Qual a função do futuro do pretérito nesse verso? Poderíamos, por um lado, pensar que se trata da própria poeta, lamentando a morte de Castro Alves e, nesse caso, no verso “Ver su'alma adejar pelo infinito”, o possessivo se refere à alma do poeta baiano, cuja elevação mediante a construção de uma obra eterna Narcisa desejava ver, até o último estágio. O desejo, porém, não pôde ser cumprido devido à morte precoce e trágica do poeta. A profecia da voz tumular de “Mocidade e morte” havia se concretizado, e, portanto, o poeta havia partido antes do tempo. Por outro lado, e a recuperação quase idêntica do verso original de Castro Alves na paráfrase parece corroborar com essa leitura, o “eu” poderia representar o próprio Castro Alves, como se o próprio poeta, na instância discursiva do impossível que é o poema, pudesse, *post-mortem*, reconhecer o quanto foram frustradas as suas aspirações de glória diante da inexorabilidade da morte. Nesse caso, se torna extremamente notável como a estrofe se movimenta com facilidade entre essas duas vozes (a de Castro Alves e a de Narcisa) no espaço exíguo de quatro versos.

Mas há ainda mais uma possibilidade – e eu não ousaria dizer que se trata da última – de leitura que eu considero a mais instigante de todas, e que está diretamente vinculada ao modo como o poema está construído e à sua retórica, que impossibilita identificar com

precisão qual o referente tanto do “eu” quanto do possessivo empregado na expressão “sua alma”. Isto é, e se considerarmos a possibilidade de que o sujeito em “Eu queria viver, beber perfumes” é Castro Alves e que a alma em questão na expressão “sua alma” é de Narcisa? Nesse caso, seríamos obrigados a ressignificar totalmente a estrofe: é o próprio Castro Alves, o poeta morto, que se lastima de não ter vivido o suficiente para ver a “criança dileta de frente cismadora” converter-se na “poeta de lira d'ouro”, ao lançar, em 1872, aquilo que planejava ser a sua primeira fonte de louros no panteon da história: as *Nebulosas*.

Fortalecendo ainda mais a nébula entre o “eu” e o “outro”, a estrofe de Narcisa continua com o emprego de formas verbais que concordam tanto com a primeira quanto com a terceira pessoa do discurso, gerando uma especulação sobre quem é que está se perguntando sobre o futuro da própria carreira poética:

Sentia a voraz febre do talento,
Entrevia um esplêndido futuro
Entre as bênçãos do povo; tinha n'alma
De amor ardente um universo inteiro!

Nesse sentido, quando os dísticos seguintes recuperam a voz lúgubre que em “Mocidade e Morte” avisa o sujeito da proximidade da pedra tumular, podemos especular que não se trate apenas de uma recuperação dos versos de Castro Alves, mas de um modo subterrâneo de a poeta refletir sobre esse *tópos*: o gênio confrontado com a ameaça da morte, o medo da obra inacabada.

Na penúltima estrofe do poema, Narcisa traz como uma objeção à morte do poeta a *imortalidade* de sua obra. Ela inscreve o nome de Castro Alves no “panteon da história” ou naquilo que o prefaciador das *Nebulosas* - Pessanha Póvoa - chamaria de “o concílio ecumênico da poesia”: um espaço reservado aos gênios de todas as nações, sem distinção quanto a origem (muito embora na lista não se possa identificar nenhum nome de mulher):

Mas... não morreste, não, condor brasileiro!
Que nunca morrerão teus puros versos!
Não, não morreste, que não morrem Goethes,
Não morrem Dantes, Lamartines, Tassos,
Garretts, Camões, Gonçalves Dias, Miltons,
Azevedos e Abreus. Teus belos cantos
Cortarão as caligens das idades
Como de Homero os divinais poemas!

É outra vez notável como, sem aludir ao seu próprio nome, Narcisa impregna o poema com o seu olhar particular de poeta. Ao elencar todos esses nomes de autores, ela demonstra ter um vasto conhecimento daquilo que, para um poeta romântico brasileiro nos

Oitocentos, era entendido como a grande tradição da lírica ocidental e, portanto, sugere, ainda que de maneira indireta, a impropriedade do adjetivo usualmente atribuído à figura da poetisa – “diletante” – para caracterizar o seu vasto cultivo literário e intelectual.

O poema se revela ainda mais potente no dístico que lhe encerra, onde se pode dizer que Narcisa, como Rostoptchiná, performa uma mascarada da feminilidade convencional, onde, ao demonstrar subscrever as convenções tradicionais sobre a feminilidade literária, mascara, em verdade, uma mensagem disruptiva. Numa primeira leitura do dístico – se acreditarmos que o poema de Narcisa “não tem retórica” -, veremos um humilde apelo da poeta para que Castro Alves, lá dos páramos eternos que habita, partilhados com Goethe e Homero, receba como um presente esse poema, que Narcisa oferece num gesto de aparente singeleza e gratidão:

E lá da eternidade onde repousas
Acolhe o canto meu que o pranto orvalha!...

Numa outra leitura, mais cauta, e consciente das afinidades de Narcisa com a enganosa retórica byroniana, é possível perceber a ideia de “acolher o canto” como o genuíno tema do poema, que tem mais relevância e centralidade que a própria homenagem a Castro Alves. Trata-se do desejo da poeta de que Castro Alves, já um poeta com seu mito consolidado, aceite e acolha a obra poética de Narcisa entre as obras de gênios cujo tempo de validade é o eterno. O canto de Narcisa almeja ficar lado a lado dos divinais poemas de Homero, que “cortarão as caligens das idades”.

Como Castro Alves, a poeta reconhece em si própria o “borbulhar do gênio” e aspira à eternidade nas regiões do infinito. Este desejo aparece desde as “Nebulosas” (primeiro poema do seu livro homônimo), quando a poeta reconstrói imagetivamente o movimento de elevação espiritual que seu *self* vivencia quando adentra o território da criação poética. Só que, no fragmento das “Nebulosas”, o “eu” em questão não deixa dúvidas quanto ao seu referente. É a própria Narcisa, enquanto poeta, que reflete sobre seu ritual de iniciação:

Ergui-me ainda mais: da poesia
Desvendei as lagunas encantadas,
E prelibei delícias indizíveis
Do sentimento nas caudais sagradas
Ao clarão divinal do sol da glória!

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ESTRANGEIRO DE SI PRÓPRIO

Em carta a Gniéditch datada de 27 de junho de 1822, assinada em Kichiniev, na Moldávia, e endereçada a Petersburgo, Púchkin alude ironicamente à sua situação de exilado na periferia do Império Russo, dizendo ao amigo: "Tenha pena de mim, eu vivo entre Getas e Sármatas; ninguém me compreende"²⁰¹. Púchkin retoma, é claro, a fala de Ovídio nos *Tristia*, quando exilado, centenas de anos antes, coincidentemente na mesma região que ele, por decreto do imperador Augusto. Depois de tecer algumas considerações prevendo uma melhora nas criações da literatura russa com o arrefecimento da influência francesa, e início de uma maior popularidade da literatura inglesa, o poeta diz sobre as suas previsões: "É assim que eu profetizo, fora de minha própria terra - mas por enquanto não prevejo o fim da nossa separação"²⁰². Além de sugerir o seu receio de permanecer muito tempo exilado no sul da Rússia, Púchkin está dialogando com uma máxima do texto bíblico. Trata-se de uma referência a uma reflexão que aparece repetidas vezes na Bíblia: a ideia de que "um profeta não tem honras em sua própria terra". A proposição aparece, por exemplo, no livro de João (4:44), em que Jesus decide retornar à Galileia após ter ele mesmo testemunhado que "um profeta não tem honras em sua própria terra".

A questão se torna mais interessante se nos recordarmos de uma outra passagem bíblica em que o "profeta desonrado" aparece. Em Marcos (6:4), os homens deslumbram-se com as pregações de Jesus e exclamam: "Donde vêm a estas coisas? Que sabedoria é esta que lhe foi dada? E como se fazem tais maravilhas por suas mãos?". Mas se escandalizavam que tais coisas nascessem do filho de Maria, e permaneceram incrédulos, o que leva Jesus a declarar: "Não há profeta sem honra, senão na sua terra, entre os seus parentes e na sua casa". Jesus é sábio e suas mãos são capazes de feitos milagrosos, mas, diante da hostilidade que encontra em sua própria terra, não pôde ali fazer nenhum milagre. Se compararmos o que disse Púchkin a outras falas que encontramos em sua correspondência, e que aludem à sua condição de poeta no Império Russo, entenderemos que Púchkin se ressentia de "ser um profeta que não encontrava honras em sua própria casa", isto é, do contraste entre a elevação do seu gênio e estro - de que o poeta parece visivelmente convencido - e a situação hostil de censura, repressão e perseguição política, que impunha sérios limites aos voos da sua imaginação.

Em carta a Pletniiov, escrita entre 4 e 6 de dezembro de 1825, Púchkin menciona seu desejo de partir para terras estrangeiras e se interroga: "O que há para eu fazer na Rússia?"²⁰³.

²⁰¹ Пожалейте обо мне: живу меж гетов и сарматов; никто не понимает меня.

²⁰² Так-то пророчу я не в своей земле — а между тем не предвижу конца нашей разлуки.

²⁰³ Что мне в России делать?

Ainda mais sintomático, anos mais tarde, já em Moscou, em carta a sua esposa Natália Nikoláievna Púchkina (19 de maio de 1836), Púchkin reconhece ser uma espécie de artimanha do diabo ter nascido com alma e talento na Rússia²⁰⁴.

A imagem bíblica de Jesus como um profeta de mãos milagrosas que, no entanto, é desonrado em sua própria terra, aparece aqui como uma forma de Púchkin aludir àquilo que lhe parece uma contradição: os altos destinos do poeta-profeta, e a hostilidade do ambiente que o circunda. Também Byron dialoga com esse tema em *A profecia de Dante*, quando o herói do poema se queixa de sua vida no exílio, onde é obrigado a “domar a sua própria genialidade” para misturar-se com homens mesquinhos, incapazes de compreender a infinitude de sua mente:

[...] to die
Is nothing; but to wither thus – to tame
My mind down from its own infinity –
To live in narrow ways with little men,
A common sight to every common eye,
A wanderer, while even wolves can find a den,
Ripp'd from all kindred, from all home, all things
That make communion sweet, and soften pain [...]

Um detalhe, porém, marca uma diferença essencial. Dante, no poema, deseja retornar à sua terra natal, para não morrer fora de casa. Púchkin não quer voltar para a casa de onde, em verdade, *nunca saiu*. A terra onde ninguém o compreende é o próprio Império Russo. Os getas e sármatas são seus compatriotas. Quando se interroga sobre o que é que há para fazer na Rússia, é como se o poeta se deparasse com a seguinte situação: ele está ilhado na Moldávia, onde ninguém o compreende, mas voltar para Petersburgo não restituirá a honra perdida do profeta, a sua terra natal é continuamente hostil ao seu gênio: nascer com alma e talento *na Rússia* é, para ele, uma contradição. A desonra vivida por Dante é a de morrer fora de casa. Púchkin, dentro de casa, sente-se fora. Nós poderíamos nomear esse desconforto como uma espécie de sentimento contínuo de *estrangeiridade* dentro de sua própria pátria.

Esse sentimento de não pertencimento e de estrangeiridade aparece, com contornos bem mais dramáticos e fatalistas na primeira das *Cartas Filosóficas* (1830) do filósofo russo amigo de Púchkin Piotr Tchaadáiev. No texto, Tchaadáiev menciona a excepcionalidade da formação histórica do país, e destaca como essa particularidade formativa conduz a Rússia a um destino intelectual e espiritual excepcional e trágico, se comparado ao das nações da Europa Ocidental:

²⁰⁴ [...] черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!

Nós²⁰⁵ viemos ao mundo como crianças ilegítimas, sem herança, sem ligação com os homens que nos precederam na terra, não guardamos no coração nada dos ensinamentos anteriores à nossa própria existência. É necessário que cada um de nós busque reconectar a si próprio com o elo perdido na família. Aquilo que é um hábito, instinto, para os outros povos, foi necessário que fizéssemos entrar na nossa cabeça a golpes de martelo. Nossas lembranças não remontam para além do dia de ontem; nós somos, por assim dizer, estrangeiros a nós mesmos. Nós marchamos tão singularmente no tempo que, à medida que avançamos o dia anterior nos escapa sem retorno. É uma consequência natural de uma cultura de total importação e imitação. Não há lugar entre nós para o desenvolvimento íntimo, de progresso natural; as novas ideias varrem as antigas, porque não é delas que procedem e trombamos com elas sem saber de onde brotam. Possuindo apenas as ideias já executadas, um rastro infável que um movimento progressivo das ideias grava nos espíritos, que lhes confere força, mas não percorre as nossas inteligências. Nós crescemos, mas não amadurecemos; avançamos, mas numa linha oblíqua, que, por assim dizer, não conduz ao objetivo final. Nós somos como os meninos que não refletiram sobre si próprios; tornando-se homens, eles não têm nada propriamente seu; todo o seu saber está na superfície do seu ser, toda a sua alma está fora deles. Esse é precisamente o nosso caso²⁰⁶.

É um evidente exagero. O próprio Púchkin, em carta ao amigo filósofo, manifestaria a sua discordância frente ao diagnóstico cataclísmico de Tchaadáiev, que, em seu texto, chega a afirmar que os russos não legaram nada ao mundo, e em nada contribuíram para o progresso do espírito humano. A despeito disso, há algumas afirmações no diagnóstico do filósofo russo sobre o caráter de exceção da Rússia no campo das ideias que me pareceram pertinentes e fecundas para refletir sobre o nosso trabalho. Refiro-me, em particular, ao tema do autodesconhecimento, ou, mais precisamente, ao tópos do indivíduo que, de dentro de sua pátria, desconhece a sua identidade, sente-se *estrangeiro a si próprio*. Ao ler essa afirmação a respeito da natureza da cultura russa, e do seu avanço *em linha oblíqua*, tive a estranha sensação de familiaridade.

Ela me evocava um excerto muito famoso do primeiro capítulo das *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, sobre a natureza da *nossa cultura*. A respeito de nossa

²⁰⁵ Por oposição a *eles*, isto é, os povos da Europa Ocidental.

²⁰⁶ Nous autres, venus au monde comme des enfants illégitimes, sans héritage, sans lien avec les hommes qui nous ont précédés sur la terre, nous n'avons rien dans nos cœurs des enseignements antérieurs à notre propre existence. Il faut que chacun de nous cherche à renouer lui-même le fil rompu dans la famille. Ce qui est habitude, instinct, chez les autres peuples, il faut que nous le fassions entrer dans nos têtes à coups de marteau. Nos souvenirs ne datent pas au-delà de la journée d'hier ; nous sommes, pour ainsi dire, étrangers à nous mêmes. Nous marchons si singulièrement dans le temps qu'à mesure que nous avançons la veille nous échappe sans retour. C'est une conséquence naturelle d'une culture toute d'importation et d'imitation. Il n'y a point chez nous de développement intime, de progrès naturel ; les nouvelles idées balaient les anciennes, parce qu'elles ne viennent pas de celles-là et qu'elles nous tombent de je ne sais où. Ne prenant que des idées toutes faites, la trace ineffable qu'un mouvement d'idées progressif grave dans les esprits, et qui fait leur force, ne sillonne pas nos intelligences. Nous grandissons, mais nous ne mûrissons pas ; nous avançons, mais dans la ligne oblique, c'est-à-dire dans celle qui ne conduit pas au but. Nous sommes comme des enfants que l'on n'a pas fait réfléchir eux-mêmes ; devenus hommes, ils n'ont rien de propre ; tout leur savoir est sur la surface de leur être, toute leur âme est hors d'eux. Voilà précisément notre cas.

condição, enquanto brasileiros, e, sobretudo, enquanto letrados estrangeiros a nós próprios, avançando em linha oblíqua, trombando com ideias já executadas, diz-nos Sérgio Buarque:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (HOLANDA: 1995, p.31).

Essa *outra paisagem*, onde mora esse poeta desterrado em sua própria casa, que, em virtude mesmo desse exílio, não pode ser Byron, implica, sob um polo negativo, numa precariedade das condições existenciais, numa mobilidade reduzida. Mobilidade reduzida aqui não necessariamente num sentido byroniano e literário (discursivo, por assim dizer), de alternância teatral entre papéis e lugares, mas num sentido mais literal, material e prosaico, com a urbanidade precária da Pauliceia dos Oitocentos inviabilizando a *flanêrie*. Ou, de maneira ainda mais agudamente terrível entre os russos, com Púchkin sendo expulso de São Petersburgo ou com Liérmontov condenado ao Cáucaso.

Por outro lado, as leituras comparativas que construímos ao longo desse trabalho sugerem que, como efeito compensatório, em contrapartida, as limitações impostas aos poetas pelas formas de vida social arcaicas da Rússia e do Brasil do século XIX - incompatíveis com o ideal de individualismo e liberdade propagado pelo herói byroniano -, não parecem ter implicado num recrudescimento das imagens poéticas. Pelo contrário, os processos imaginativos de fabricação da autoimagem dos poetas pareceram tão mais fecundos quanto maiores as limitações existenciais e barreiras efetivas no campo do real. Aqui as noções de “campo marginal” e “campo metropolitano”, tal como concebidas por Luiz Costa Lima (1997) se mostraram, outra vez, pertinentes. Em especial devido aos arquétipos escolhidos pelo crítico para representar os lugares da *metrópole* e da *marginem*: respectivamente, a imagem mítica do Pai Hierático e imagem do *trickster*. O Pai Hierático simboliza a autoridade atemporal, espiritual e tirânica do patriarca, que poderíamos associar a Moisés e a seu cajado mágico punitivo. O *trickster* é aquele que se parece com o *Schalk* Mefisto: um jogador, trapaceiro, *joker*, embusteiro, aquele que prega peças a fim de provocar os monumentos da lei. O *trickster* se parece com um diabinho irritante.

Os leitores da obra de Byron, porém, serão logo levados a identificar afinidades entre o poeta britânico e um *trickster*, e terá dificuldades para vislumbrar em Byron a figura do Pai Hierático, expressão mítica da Tradição e da Ordem. Como poderia Byron – esse embusteiro – ser um agente da manutenção do Pai Hierático, imagem tão mais adequada a Robert Southey –

o poeta funcionário do Império? Trata-se de um impasse apenas aparente, dissolvido facilmente quando separamos a figura histórica e biográfica de Byron de sua retórica.

O Pai Hierático é a Albion e o Império Britânico, que Byron renega. Desse Império sua poética tenta se dissociar. Essa dissociação nem sempre é bem-sucedida, como testemunha o ressentimento masculino de *The Blues – A Literary Eclogue*. Byron constrói uma paródia do Império e dos poetas-funcionários do Estado, mas essa sátira, por vezes, culmina numa autoparódia, e encontramos indícios poéticos de que ele e Southey têm muito mais afinidade do que Byron gostaria. A trapaça do *trickster* – a “implosão dos limites” que o *trickster*, enquanto expressão do campo marginal, suscita, para usar a expressão de Costa Lima – será levada às suas consequências últimas apenas quando a retórica trapaceira de Byron for deslocada para a margem, quando a poética da mascarada for apropriada pelo artil dos sujeitos do campo marginal. É aqui que a retórica byroniana e a sua dimensão crítica podem por em xeque o próprio Byron, nos momentos em que é seduzido pelo aristocratismo do Pai Hierático. Sob esta premissa, não deixa de ser curioso que comecemos o trabalho falando *dos poetas byrônicos*, e terminemos falando *das poetas byronianas*.

Os poetas são byrônicos porque manipulam um mito de poeta que não emana diretamente de Byron, de uma maneira não apenas impensada pelo poeta britânico, mas até avessa ao que é próprio de sua poética. Byron descrê e desdenha do ideal do vaticínio e do poeta-profeta. Mas é eleito, por Küchelbecker e por Castro Alves, como arquétipo do poeta-profeta defensor da liberdade – seu heroísmo romântico na luta de independência da Grécia é reivindicado e deslocado para questões políticas candentes do contexto cultural dos poetas russo e brasileiro.

Narcisa Amália e Evdokía Rostoptchiná, por sua vez, se apropriam de um método poético utilizado por Byron e de suas artimanhas discursivas, jogando o jogo da mascarada. Mas levam o jogo do baile de máscaras a uma tal radicalidade poética que põem em xeque a própria natureza masculina do mito romântico do poeta, implodindo seus limites. Numa manifestação das mais curiosas do espírito de contradição que marca a poesia de Byron, as *bluestockings* que ele tanto despreza manipulam a sua retórica de uma maneira que o próprio poeta britânico não conseguiu fazer. Talvez porque para essas autoras – estrangeiras de si mesmas - muito mais do que para Byron, a mascarada e a mentira da poesia (tantas vezes exaltada pelo narrador de *Don Juan*) eram os únicos lugares de liberação do que há de mais parecido com um autêntico (outro) eu.

REFERÊNCIAS

Obras literárias

AMÁLIA, Narcisa. “Condolência”. In: *Almanach Popular para 1878*. Editado por Hypolito da Silva. Disponível on-line em https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5190/1/016833_COMPLETO.pdf. Acesso em 13 de maio de 2022.

AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial, 2017.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes. Os escravos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BYRON, George Gordon. *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press, 1950.

BYRON, George Gordon. *Don Juan*. T.G. Steffan, E. Steffan and W.W. Pratt (edit.). England: Penguin Books, 1996.

BYRON, George Gordon. *Byron’s Letters and Journals*. vol. VII. *Between two worlds*. Edited by Leslie. A Marchand. Harvard University Press: 1978.

BYRON, George Gordon. *The Complete Works (in Thirteen Volumes)*. Ed. Peter Cochran. Cambridge Scholars Publishing: 2009.

BÚNINA, Anna. “Neópytnaia muza”. In: *Sobránie stikhotvoriénia*. S.G.- Press, 2016.
KARAMZIN. N.M. Poslánie k jénschinam. //KARAMZIN. N. M. Stikhotvoriénia. L.: Soviétskii Pisátel’, 1966. S. 168-178. Bibliotieka poeta; vtoróe izdánie.

MAGALHÃES, D. J. G. *Suspiros poéticos e saudades*. Paris, Rio de Janeiro: Morizot, Livreiro-Editor: 1859. Disponível digitalizado pela Biblioteca Brasileira USP: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017245&bbm/4172#page/8/mode/2up>. Acesso em 13 de junho de 2023.

KÜCHELBECKER, Wilhelm. *Líríka i poemy*. Vstupítel’naia Stat’iá, Riedáktsia i primietchánia IU. Tiniánov. Tom piérvyi. Leningrad Soviétskii Pisátel’: 1939.

LIÉRMONTOV, Mikhail. *Stikhotvoriénia i poemy*. Moskvá: Rúskii Iazyk, 1988.

ROSTOPTCHINÁ, Evdokía. *Sobránie sotchinienií: v ches’í tomákb*. Sostavliénie D.A. Kovalëva. – Moskvá: Dmítii Siétchin, 2020.

ROSTOPTCHINÁ, E. P. *Talisman: Izbránnnaia lírika. Drama. Dokumienty, pís’ma, vospominánia*/Sost. V. Afanas’iev. M., “Moskóvskii rabótchii”, 1987. (Moskóvskii Parnas).

VARELA, Luiz Nicolau Fagundes. *Cantos e fantasias e outros cantos*. Org. Orna Messer Levin. Martins Fontes: 2003. 1ª ed.

VARELA, Luiz Nicolau Fagundes. *Obras completas de Fagundes Varela*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943. Coleção Grandes Poetas do Brasil.

VARELA, Luiz Nicolau Fagundes. *Vozes d'América*. Typ. Imparcial de J. R. de Azevedo Marques. São Paulo: 1864. Disponível on-line na Biblioteca Brasileira Digital da USP: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4935>. Acesso em maio de 2022.

Sobre o mito do poeta

ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

AMADO, Jorge. *ABC de Castro Alves: louvação*. 10 ed. São Paulo: Martins, 1965.

BINYON, T.J. *Pushkin: a biography*. Vintage: 2004.

BOYM, Svetlana. *Death in quotation marks: cultural myths of the modern poet*. Harvard University Press: 1991.

CAMPOS, Augusto de. “Ezra Pound: Nec Spe Nec Metu”. In: *Ezra Pound. Poesia*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino. p. 15-40.

CARLYLE, Thomas. *On heroes, hero-worship, & the heroic in history*. New York: Charles Scribner's sons, 1903.

CAVALHEIRO, Edgard. *Fagundes Varela*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1956.

DAVIDSON, Pamela. “The Moral Dimension of the Prophetic Ideal: Pushkin and His Readers”. *Slavic Review*. Cambridge University Press: 2002, vol. 61, n.3.

DAVIDSON, Pamela *et al.* *Russian Literature and its Demons*. Studies in Slavic Literature, Culture and Society. Berghahn Books: New York, Oxford, 2000. p. 59-87.

EGEBERG, E.E. *Prorók u Púchkina i Liérmontova*. Univiersitiet Trëmsie, Norviégua. 2001. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/prorok-u-pushkina-i-lermontova>. Acesso dia 2 de março de 2023.

ERLICH, Victor. *The double image. Concepts of the poet in Slavic Literatures*. The John Hopkins Press. Baltimore, Maryland: 1964.

FERRETTI, Danilo José Zioni. Gonçalves de Magalhães e o sacerdócio moral do poeta romântico em tempos de guerra civil. In: *Almanack. Guarulbos*. n.2, p. 66-86. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/alm/article/view/13390>; Acesso em 13 de junho de 2023.

GREENBLAT, Stephen [1980]. *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

GREENE, Thomas [1968]. "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature". In: P. Demetz, Th. Greene & L. Nelson Jr. *The Disciplines of Criticism*. New Haven CT: Yale UP, pp. 241-64.

FRÓES, Leonardo. *Um outro Varela*. São Paulo: Corsário Satã, 2021.

JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o byroniano*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955.

KANTOROWICZ, Ernst H. "The Sovereignty of the Artist. A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art". In: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*. New York University Press: 1961.

LIPKING, Lawrence. *The life of the poet. Beginning and ending poetic careers*. The University of Chicago Press: 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Ed. das Américas, 1962.

NICHOLS, Ashton. *The revolutionary I. Wordsworth and the politics of self-presentation*. Macmillan Press: 1998.

PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves: o poeta e o poema*. 2ª ed. Companhia Editora Nacional: 1942.

KISIÉLIOVA, I.A. "Prorók (1826) A.S. Púchkina i Prorók (1841) M.IU. Liérmontova: sravnítel'naia siemantika motívnovo kómplieksa". In: *Problémi Istorícheskoi Poétki*. 2020. Tom 18. N.1.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford University Press: 1978.

REID, Robert. "Lermontov's Demon: A Question of Identity". In: *The Slavonic and East European Review*. v. 60, issue 2, 1982.

SEGAL, Charles [1989]. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore: Johns Hopkins UP.

SQUIRES, Matthew Lorin. *The Byronic Myth in Brazil: Cultural Perspectives in Lord Byron's Image in Brazilian Romanticism*. Thesis. Brigham Young University: 2006.

THORNSLEV, Peter. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. University of Minnesota Press: 1962.

TRUEBLOOD, Paul Graham. *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe. A Symposium*. Humanities Pr: 1980.

WHITEHEAD, James. *Madness & The Romantic Poet. A Critical History*. Oxford University Press: 2017.

Sobre o mito da poetisa

BIELÍNSKI, V.G. *Stikbotvoriénia grafíni E. Rostoptchinoi*. Vpiervýe opublikóvano: Otiéchestviennye zapíski. 1841. T. XVIII. N°9. Otd. VI “Bibliografícheskaia khrónika”.

CAPITOLINO, Henrique. *Pernambucanas Illustres*. Typhographia Mercantil: 1879. Disponível on-line na Biblioteca Brasileira Digital da USP: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7513>. Acesso em maio de 2022.

DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2013.

FAEDRICH, Anna (org.). *Narcisa Amália: 1852-1924*. Estudo, antologia e bibliografia. Biblioteca Nacional de Portugal: 2020.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção, edição e organização). *Narcisa Amália de Campos - poeta, republicana, abolicionista e feminista do século XIX*. Templo Cultural Delfos, agosto/2021. Disponível no link <http://www.elfikurten.com.br/2015/06/narcisaamalia-de-campos.html>. Acesso em 13 de maio de 2022.

GREENE, Diane. *Reinventing romantic poetry. Russian women poets of the midnineteenth century*. The University of Wisconsin Press: 2004.

HASTY, Olga Peters. *How women must write: inventing the russian woman poet*. Northwestern University Press: 2019.

MEJIÉVITICH, Vasílii Stiepánovitch. *Stikbotvoriénie grafíni E. Rostopchinoi*. Tchást' 1. Spb. Izdanie kontóry privileguiróvannoi tipografíi fichiera. 1841. VIII i 190 stra., v 8-iu d. l., Siéviernaia ptchelá. Gazieta politícheskaia i literatúrnaia. 107 (17 máia), 1841, otd. “Rúskaia literatura”, s. 427.

OSCAR, João. *Narcisa Amália: vida e poesia*. Campos, RJ: Lar Cristão, 1994.

PALIYENKO, Adrianna M. “On the physiology of genius: pro/creativity in nineteenth century France”. In: *Thinking genius, using genius/penser le génie à travers ses usages*. John Hopkins University Press: 2015, p. 89-101.

PIETRANI, Anélia. “Um caso de sororidade literária: Narcisa Amália e Amália Figueiroa em jornais e revistas do século XIX”. Revista *SOLETRAS*. São Gonçalo (RJ) 2020, n.40.

PLETNEV, P.A. *O stikbotvoriéniakh Gr-ni E.P.R-noi*, “Sovriemiénnik”, 18, 1840, otd. Sovriemiénnye zapíski.

RANCZYN, Andriej. “Stikhotvoriénia Grafíni Evdokíi Rostoptchinoi o poétakh i poézii v kontiékstie rúsckoi liríchesckoi tradítsii”. *Slavia Orientalis*. Tom LXVII, NR 3, ROK 2018. Moscou.

RAMALHO, Christina. *Um espelho para Narcisa. Reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.

ROSSLYN, Wendy; TOSI, Alessandra. *Women in nineteenth-century Russia. Lives and culture*. Book Publishers: 2012.

SHUMILINA, N. V. “Osóbiennosti polifonítcheskovo lirizma v ránniem tvórtchestvie E.P. Rostoptchinoi”. *Viestnik Tómskovo gosudárstviennovo universitieta*. 2014. Nº 381. S. 62-67.

STARK, Helen. “The Female Romantics: Nineteenth-Century Women Novelists and Byronism”. In: *Women’s Writing*, 22:4, p.536-538.

STOHLER, Ursula. *Disrupted Idylls. Nature, equality, and the feminine in Sentimentalist Russia’s women’s writing*. Peter Lang Edition: 2016.

TCHERNICHÉVSKI, N. G. *Pólnoe sobránie sotchinienií v piatnádsati tomákb*. Tom II. M., OGUIZ GUIKHL, 1947.

TSSÉLON, Efrat. *Masquerade and identities*. Essays on gender, sexuality and marginality. Routledge: 2001.

VIÁZEMSKI, P. A. *Sotchinieniá*. V. 2-kh t. – M.: Khudoj. lit., 1982. – T. 2. Literaturnokritítcheskie stat’i. Sost., podg. tieksta i kómmient. M. I. Guillel’sóna. 1982. Istótnik: <http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/public/iz-pisma-k-a-igotovcevoj.htm> Acesso em 5 de abril de 2022.

Obras gerais

ABRAMS, M.H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford University Press, USA, 1971.

AGUSTINI, Lucas Lacerda Zapparoli de. *Don Juan de Lord Byron: tradução integral, comentário e notas*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP. Departamento de Letras Modernas, programa de pós-graduação em estudos na tradução. São Paulo: 2020.

ALI, Adam. *Demônios e gênios do mundo islâmico medieval*. Disponível em: <https://historiaislamica.com/pt/demonios-e-genios-do-mundo-islamico-medieval/>. Acesso em 13 de junho de 2023.

ALVES, Cileine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: FAPESP, Edusp, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Editora Perspectiva: 2021.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. Editora Ática: 1975.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 65-70.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador”. Trad. Luiz Costa Lima. In: *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Org. Luiz Costa Lima. P. 87-135.

CÂNDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CORDIOVIOLA, Alfredo. “Os enigmas da Vulgata: Colombo hermeneuta”. In: *Niterói. Gragoatá*. v. 21, n. 41 (2016). p. 647-664. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33420>. Acesso em 13 de junho de 2023.

FERREIRA, Henrique Lopes Rodrigues. *Castro Alves*. Rio de Janeiro [1947?]. 3 v.

GUÍNZBURG, Lídia. “O problémie naródnosti i líchnosti v poézzi Dekabristov”. In: *O rússkom realizmíe XIX víeka i voprósakh naródnosti literatúry*. Gos. izd-vo khudoj. lit.-ry [Leningrádskoe otd-nie], 1960.

LEE, Alex Spiceland. *I unsex'd my dress: Lord Byron's seduction of gender in The Corsair, Lara, and Don Juan*. Dissertation. The University of Southern Mississippi: 2010.

MCGANN, Jerome. J. *Byron and romanticism*. ed. James Soderholm. Cambridge University Press: 2002.

KÜCHELBECKER, Wilhelm. O napravliénii náchiei poézii, osóbiénno lirítcheskoi, v posliédnieie diesiatilietie. In: *V.K. Kinkhel'béker. Putiechéstvie. Dnievnik. Stat'i*. Naúka: 1979. Siéria “Literatúrnye pámiatniki”.

LAND, Stephen K. “The Silent Poet: An Aspect of Wordsworth's Semantic Theory”. In: *University of Toronto Quarterly*. University of Toronto Press: vol. 42, n. 2., 1973. p. 157-169.

LIMA, Luiz Costa. “O Pai e o *Trickster* (Indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal)”. In: *Terra Ignota. A construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KELLY, Henry Ansgar. *Satan in the Bible, God's Minister of Justice*. Cascade Books: 2017.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MARSHALL, L.E. “Words are things: Byron and the Prophetic Efficacy of Language”. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 25, No. 4, Nineteenth Century (Autumn, 1985), pp. 801-822.

MEDWIN, Thomas. *Medwin's Conversations of Lord Byron*. Edited by Ernest J. Lovell Jr. Princeton Legacy Library: 1966.

MEDWIN, Thomas. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. Humphrey Milford Oxford Press: 1913.

MILLER, Barnette. *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats*. New York: The Columbia University Press: 1910.

NASCIMENTO, Juarez Pedro. “Quem é Satã no livro de Jó”. In: *Teologia e Espiritualidade. Revista eletrônica da Faculdade Cristã de Curitiba*. v.4, n.7, 2017. P.33-43. Disponível em: <https://faculdadecristadecuritiba.com.br/institucional/revista-eletronica/#1541607464271-91a37222-03b2>. Acesso em 15 de maio de 2023.

NIKOLAEV, P. A. *Bylichka*. Disponível em: <https://litpr.ru/bylichka/>. Acesso em 4 de abril de 2023.

PARKER, Fred. “Between Satan and Mephistopheles: Byron and the Devil”. In: *The Cambridge Quarterly*, vol. 35, n.1 (2006). p. 1 – 29.

PETERLEVITZ, Luciano R. O servo sofredor em Isaías 52.13 – 53.12. In: *Revista Teologia Brasileira*. n. 98, 2018. Disponível em: <https://teologiabrasileira.com.br/o-servo-sofredor-em-isaias-52-13-53-12/>. Acesso em 13 de junho de 2023.

PIMENTEL, Antônio Marcos Gonçalves. “Aspectos de uma *vita simplex* na lírica horaciana”. In: *Alétheia – Revista de Estudos Sobre a Antiguidade e o Medievo*. vol 1., janeiro/julho, 2009.

RAM, Harsha. *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*. University of Wisconsin Press: 2006.

SIMMEL, Georg [1971]. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.

SOUTHEY, Robert. *A vision of judgement*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row, 1821. Disponível digitalizado on-line: <https://www.lordbyron.org/monograph.php?doc=RoSouth.1821.Vision&select=front>. Acesso em 13 de junho de 2023.

VIEIRA, Antônio. “Sermão da Epifania”. Disponível on-line na Biblioteca Brasileira da USP. *Sermões do P. Antonio Vieira da Companhia de Jesus*. Quarta Parte. Lisboa: 1683.

Obras de consulta

A Bíblia Sagrada. O Antigo e Novo Testamento. 2a edição revista e atualizada. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

BELOVA, O. V. *Slaviánskie driévnosti: Etnolinguisticheski slovár': v 5 t./pod obch. red. N. I. Tolstóvo; Institut slavianoviédienia RAN. — M. : Mejd. otnochénia, 1995. — T. 1: A (Avgust) — G (Gus'). — S. 164—166.*

BÖTTICHER, Annabelle; KRAWIETZ, Birgit. *Islam, Migration and Jinn: Spiritual Medicine in Muslim Health Management (The Modern Muslim World)*. Palgrave Macmillan: 1. ed., 2021.

Bíblia Sagrada. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Com notas de Dom José Alberto L. de Castro Pinto (bispo de Guaxupé-MG). Presidente da Liga de Estudos Bíblicos. Edição Ecumênica. 1986, p.389.

Early Fathers from the Philokalia. Seleccionado e traduzido do texto russo por E. Kadloubovsky e G.E.H.Palmer. Londres: Faber and Faber, 1954, p.50.

Grand Dictionnaire Langescheidt. Nouvelle Édition entièrement remaniée et augmentée par Dr. Walter Gottschalk et Gaston Bentot. Librairie Larousse. Langescheidt KG, Berlin und München. 1968.

LANE, Edward William. *An Arabic-English Lexicon* (in Eight Volumes). Cosimo Classics: 2011.

Nitheroy. *Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*. Tomo primeiro. 1836. Disponível digitalmente no acervo da Biblioteca Nacional. Cf: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700045/nitheroy.htm . Acesso em 13 de junho de 2023.

Slovari i entsiklopiédii na Akadiémikie. Disponível em: <https://dic.academic.ru/> . Acesso em 6 de abril de 2023.