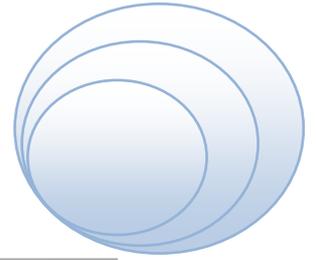


O Génio e o Desespero: Byron e a Violência da Visão Romântica



Jorge Bastos da Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto | CETAPS

Na história literária tradicional, e mesmo em muitas das suas versões contemporâneas, Byron tem um estatuto de figura atípica entre os poetas do Romantismo inglês. Se pensarmos no sexteto de grandes autores hipercanónicos – isto é, naqueles que estiveram na base da própria construção do conceito histórico-literário de Romantismo, sem prejuízo para a contemplação, em décadas mais recentes, de outros autores, e nomeadamente de mulheres escritoras –, deparamo-nos com alguns dados que significativamente distanciam Byron do grupo (apesar de tudo notoriamente heterogéneo) formado por Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats. De todos, Byron é decerto o poeta menos apostado em processos de representação simbólica ou alegórica do real – de tal modo que alguns serão tentados a acusá-lo de prosaísmo. É, ainda, embora quase todos pudessem reconhecer continuidades importantes, o poeta que assume a sua admiração pelos valores éticos e estéticos do Período Augustano, uma admiração focada na obra de Pope e que o levou a fazer da poesia o lugar da crítica e da controvérsia literária. E é também o poeta que se mostra mais propenso à sátira e à paródia, e que desde logo as dirige, com iconoclastia

Citação: Silva, Jorge Bastos da. “O Génio e o Desespero. Byron e a Violência da Visão Romântica”. *O Rebelde Aristocrata. Nos 200 Anos da Visita de Byron a Portugal*. Org. Maria Zulmira Castanheira e Miguel Alarcão. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies, 2010, pp. 7-23.



(Southey falou em “satanismo” no prefácio de *A Vision of Judgment*¹), a outras figuras da própria literatura romântica, sendo o poeta que mais aberta e bruscamente entra em confronto com os outros. Parece, aliás, fazê-lo como rebelde sem causa, sem premissas ideológicas bem definidas – ao contrário, por exemplo, do seu amigo Shelley, que empreendeu o apostolado de reformas políticas radicais, do vegetarianismo e do ateísmo –, como contestatário gratuito e anti-reflexivo, um diletante *poseur* que seduziu a Europa do seu tempo – e, no entanto, é o único poeta a quem Bertrand Russell, na sua *History of Western Philosophy*, achou por bem dedicar um capítulo autónomo, onde aparece retratado como encarnação do “rebelde aristocrata”, eivado de “desespero cósmico”, e muito próximo do orgulho nietzscheano que renega Deus por não querer ter de se humilhar perante Ele (uma atitude que, segundo Russell, teve Napoleão e Hitler como avatares históricos).²

Mas não é só Byron que afronta os seus coevos, são eles também, claro está, que não se revêem na sua atitude e na sua escrita. Keats, numa carta de Setembro de 1819, estabelece entre si e Byron uma diferença que é, diz, de monta: “There is this great difference between us. He describes what he sees – I describe what I imagine – Mine is the hardest task”.³ A formulação é interessante por contrapor dois tipos de olhar: o do observador empírico e o do visionário (do indivíduo cujas aspirações o votam à missão mais difícil e mais penosa – o superlativo *hardest* comporta ambos os significados); e deste modo é uma formulação que nos situa no ponto axial do Romantismo, cuja consagração histórico-literária assentou em grande medida no conceito de imaginação e em outros que se lhe agregaram – de cariz especificamente crítico-literário, de contornos espiritualistas ou de incidência psicológica: conceitos como intuição, originalidade, génio, idealismo, individualismo, revelação, redenção.

A centralidade da imaginação à sensibilidade romântica surge como um princípio operatório fundamental em estudos que tiveram grande e merecida influência, como são os de Meyer H. Abrams, *The Mirror and the*



Lamp e *Natural Supernaturalism*, que tomamos por representativos.⁴ Trabalhos com esta orientação têm sido sujeitos a vagas sucessivas de revisionismo, oriundas de quadrantes desconstrucionistas (por exemplo, Paul de Man, com *The Rhetoric of Romanticism* e vários ensaios de *Blindness and Insight*), neo-historicistas (por exemplo, Jerome J. McGann, com *Romantic Ideology* e – já que falamos de Byron – *Fiery Dust: Byron's Poetic Development* e *Byron and Romanticism*) e feministas (por exemplo, Anne K. Mellor, com *Romanticism and Gender*). Tais revisionismos têm dado contributos relevantes para uma mais profunda apreensão da composição retórica dos textos, para uma nova consciência das suas modalidades de inserção nas circunstâncias sociais e nos quadros ideológicos setecentistas e oitocentistas, e para o alargamento do cânone e a questionação das matrizes críticas que superintenderam à sua formação, mas têm-se mostrado incapazes de destronar a ênfase posta na imaginação como faculdade definidora da mundividência romântica porque essa ênfase se encontra explicitamente inscrita no *corpus* do Romantismo.⁵

Com efeito, de tal modo se consensualizou a centralidade do visionarismo romântico a toda uma mundividência que os revisionismos parecem, aqui e ali, um tanto *recherchés*, como sucede quando as ideias em análise alcançam estatuto de naturalização. Mas esse efeito de estranheza não se deve simplesmente a um suposto carácter vicioso, auto-replicador, que pudesse apontar-se à crítica e à historiografia literárias como práticas institucionalizadas, deve-se, antes de mais, ao facto de os autores em apreço tematizarem a natureza e a função da visão imaginativa como elemento fulcral e originante de um discurso criativo que se pretende humanamente relevante. Posto isto, é bem de ver que os estudiosos do Romantismo podem percorrer caminhos outros e vários, mas dificilmente podem deixar de ser, num momento decisivo das suas investigações – e para usarmos uma expressão com que Northrop Frye descreve Blake –, *literalistas da imaginação* (cf. Frye 85). Dispensar a imaginação, ou ensaiar leituras de fundo do Romantismo que definitivamente a subalternizem, seria como estudar a



poesia augustana sem atender ao conceito de *wit*, que não apenas articula uma série de opções críticas no plano estritamente literário mas também efectua a ligação da cultura literária ao substrato filosófico que a informa e, numa certa perspectiva, que a legitima porque a relaciona com um sentido de verdade. No limite, somos incapazes de escapar ao círculo hermenêutico que define o Romantismo pela imaginação e que conceptualiza a imaginação a partir do *corpus* textual do Romantismo.

A cultura literária romântica define e legitima o lugar da poesia entre as demais dimensões da cultura atribuindo-lhe um modo especial de ver. E neste postulado Byron reencontra-se com os seus coevos, embora com hesitações ou ambiguidades que procuraremos caracterizar, e mau grado a antipatia de Keats, expressa no passo citado da correspondência.

Assim, Blake, numa carta de 1799 em que reflecte sobre a sua condição de pintor mas em que evoca também os monumentos da poesia (Homero, Virgílio, Milton e a Bíblia), sustenta ser a sua arte animada por um modo particular de percepção, por meio do qual a realidade patente, comum, é investida de intuições que a transcendem e sublimam, e que pode assim oferecer ao sujeito um preenchimento vivencial de plena humanidade:

I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of imagination & Vision. [...] But to the Eyes of the Man of Imagination, Nature is Imagination itself. As a man is, So he Sees. As the Eye is formed, such are its Powers. You certainly Mistake, when you say that the Visions of Fancy are not to be found in This World. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination [...]. (793)

Nesta carta, Blake fala em *Spiritual Sensation* – um oxímoro – como sinónimo de *Imagination* e explica o tipo de pintura que subjaz a todos os outros, que é aquele que proporciona ou que incorpora *Visions of Eternity* (cf. 793-794). Coleridge, remetendo para o mesmo tipo de realidade e de percepção transcendental, fala em *phantoms of sublimity* num poema intitulado “Apologia pro Vita Sua”, que citamos na íntegra:



The poet in his lone yet genial hour
 Gives to his eyes a magnifying power:
 Or rather he emancipates his eyes
 From the black shapeless accidents of size –
 In unctuous cones of kindling coal,
 Or smoke upwreathing from the pipe's trim bole,
 His gifted ken can see
 Phantoms of sublimity.⁶

Por seu turno, Wordsworth, em *Lines Composed a few Miles above Tintern Abbey*, afirma com serena melancolia a felicidade daquele que no contacto com a natureza experiencia como que uma suspensão do respirar e do correr do sangue nas veias,

While with an eye made quiet by the power
 Of harmony, and the deep power of joy,
 We see into the life of things. (vv. 47-49)

Em *The Dream*, Byron afirma:

The mind can make
 Substance, and people planets of its own
 With beings brighter than have been, and give
 A breath to forms which can outlive all flesh. (vv. 19-22)

E Shelley, em *Adonais*, uma elegia escrita em memória de Keats, glosando o tema da condição infausta do poeta, faz aparecer, personificadas, a chorar a morte de Adonais, as emoções suscitadas pela poesia e as próprias criações do poeta que morreu (cf. vv. 109-120). O artifício traduz a noção de que aquilo que o poeta cria na sua obra extravasa da mera imanência textual, na medida em que a imaginação é capaz de criar realidades substantivas. O que a imaginação não é capaz de fazer, no entanto, é salvar o poeta da contingência, da finitude, afinal da morte, e isso confere um fundo elegíaco marcante à poesia do Romantismo na sua dimensão auto-reflexiva e auto-mitificadora.



A este propósito, queremos deixar declarada uma dupla intenção, que só poderá ser cumprida de forma muito esboçada: o que pretendemos fazer aqui é reaproximar Byron dos outros poetas do Romantismo a pretexto da ideia de que a condição de poeta se define por uma espécie superior de visão; e fazer notar, por outro lado, que a visão de que se reivindicam os poetas românticos surge profundamente marcada por um imaginário de violência. É-o no seu conteúdo: basta lembrar o extremo dinamismo conflitual da mitografia blakeana, a sedução dos portentos da natureza (o sublime natural), a ocorrência de crimes de vária ordem, do incesto ao assassinato, a presença do tema da revolução em *America*, de Blake, *The Prelude*, de Wordsworth, *The Revolt of Islam*, de Shelley, *The Corsair*, de Byron, *The Fall of Hyperion*, de Keats; o naufrágio, o canibalismo e a guerra em *Don Juan*... Mas é também, e desde logo, marcada pela violência a visão no seu significado vivencial, enquanto operador psicológico e criativo, porquanto se apresenta muitas vezes associada à ideia de que ser poeta é estar fadado para um destino ingrato – a ideia de que a visão poética potencia revelações mas exige ao mesmo tempo, e inapelavelmente, o maior sacrifício.

Com Coleridge e Wordsworth, o Romantismo constrói o seu mito do poeta infeliz em torno da figura de Thomas Chatterton, que, em 1770, amargurado com o insucesso literário, se suicidou com dezassete anos apenas.⁷ Coleridge, cuja carreira de literato e homem público se desenrolou sob o signo da incerteza de ser compreendido pelos compradores dos seus escritos e pela audiência das suas palestras, dedica a Chatterton um poema (“Monody on the Death of Chatterton”) em que acusa a sociedade de desamparar os homens de génio, ao mesmo tempo que associa a sua condição à dele, num momento em que sente falecerem-lhe a faculdade imaginativa e as esperanças de sucesso no mundo das Letras. Atribuindo a Chatterton um lugar tutelar na esfera da poesia, exprime o desejo de lhe erguer um monumento numa colina com vista para o Susquehannah, no quadro da sua utopia americana, a Pantisocracia. Wordsworth, por sua vez, em *Resolution and Independence*, onde narra o seu encontro (verídico ou



fictício, pouco importará) com um homem muito velho que apanha sanguessugas, evoca melancolicamente “[...] mighty Poets in their misery dead” (v. 116) – Chatterton e Burns:

I thought of Chatterton, the marvellous Boy,
The sleepless Soul that perished in his pride;
Of Him who walked in glory and in joy
Following his plough, along the mountain-side:
By our own spirits are we deified:
We Poets in our youth begin in gladness;
But thereof come in the end despondency and madness. (vv. 43-49)

Despondency and madness. Esta vocação trágica das visões poéticas ecoa quase vocabularmente na obra de Byron. No Canto IV de *The Prophecy of Dante* lê-se: “Despair and Genius are too oft connected” (v. 39; extraímos deste verso o nosso título). No Canto III, o vate exilado de Florença celebra Petrarca, Ariosto e Tasso como poetas que amargaram as suas aspirações, nos dois últimos casos chegando a “despondency” e “despair” (cf. vv. 98-178). A narrativa *The Dream* relata um sonho onde figuram um jovem e uma rapariga, apaixonados, cuja história acaba desafortunadamente:

My dream was past; it had no further change.
It was of a strange order, that the doom
Of these two creatures should be thus traced out
Almost like a reality – the one
To end in madness – both in misery. (vv. 202-206)

A rapariga sofre um transtorno emocional que, redundando em loucura, permite ao poeta lembrar que a visão poética é, ela mesma, uma forma distinta, mais profunda, de loucura:

The Lady of his love: – Oh! she was changed
As by the sickness of the soul; her mind
Had wander’d from its dwelling, and her eyes
They had not their own lustre, but the look
Which is not of the earth; she was become
The queen of a fantastic realm; her thoughts
Were combinations of disjointed things;



And forms impalpable and unperceived
 Of others' sight familiar were to hers.
 And this the world calls frenzy; but the wise
 Have a far deeper madness, and the glance
 Of melancholy is a fearful gift;
 What is it but the telescope of truth?
 Which strips the distance of its fantasies,
 And brings life near in utter nakedness,
 Making the cold reality too real! (vv. 168-183)

A imaginação que singulariza o poeta entre os homens é uma forma de lucidez que perscruta a realidade, mas é por isso mesmo uma faculdade nem sempre bem-vinda, já que imaginar é possuir “o olhar da melancolia” (“the glance of melancholy”) que desnuda e torna angustiosamente real a realidade. No início do poema, de resto, ao afirmar-se que a nossa vida é dúplice, porque temos o mundo do sono e o mundo da vigília, diz-se dos sonhos:

They pass like spirits of the past, – they speak
 Like Sybils of the future; they have power –
 The tyranny of pleasure and of pain;
 They make us what we were not – what they will,
 And shake us with the vision that's gone by,
 The dread of vanish'd shadows – (vv. 12-17)

A visão potencia intuições extraordinárias, mas por outro lado apodera-se da consciência – ou do inconsciente –, constituindo uma imposição que o poeta não deixa de sentir como perturbadora.

É curioso notar que Byron mostra pouco interesse pelas concepções mais exaltadas da imaginação e que, quando as contempla, procura muito obviamente mitigá-las.

Em *English Bards and Scotch Reviewers*, uma sátira à cena literária que atinge com particular contundência os poetas “laquistas” ao mesmo tempo que elege a época de Pope como a de mais alto gosto, a única ocorrência da tópica visionária é a seguinte:

Blest is the man who dares approach the bower
 Where dwelt the muses at their natal hour;



Whose steps have press'd, whose eye has mark'd afar,
The clime that nursed the sons of song and war,
The scenes which glory still must hover o'er,
Her place of birth, her own Achaian shore.
But doubly blest is he whose heart expands
With hallow'd feelings for those classic lands;
Who rends the veil of ages long gone by,
And views their remnants with a poet's eye! (vv. 867-876)

É sem dúvida sintomático que a temática da visão se encontre apenas num passo em que Byron glosa um *topos* do Classicismo, a *aurea mediocritas* que provém de Horácio (e que Pope não deixou de recuperar), conciliando-a com o visionarismo transcendental de tal modo que este aparece como uma faculdade virada para o exterior do sujeito – e para um exterior que é o sul, as musas, a Grécia –, capaz de rasgar o véu dos tempos e de, percebendo com olhar de poeta as ruínas da Antiguidade, encontrar a placidez que a tradição associava ao homem virtuoso. Por outras palavras, a imaginação romântica serve aqui uma proposta estética e moral de recorte neoclássico, e nesta sua reorientação para o clássico constitui um exorcismo da violência que habitualmente a marca.⁸

Em *Hints from Horace*, seguindo com razoável proximidade o seu modelo latino, Byron expõe um preceituário de linhagem distintamente clássica, e portanto não há lugar a qualquer exposição da tópica visionária. Pelo contrário, *Hints from Horace* é um ensaio – um ensaio com apontamentos satíricos – que denota bem o grau de coerência com que, nesta primeira fase da sua produção literária, Byron adere a um instrumentário retórico (e portanto técnico, de pendor formalista) que dificilmente admite o vocabulário do visionarismo. A poesia surge, assim, tratada como ofício, não caracterizada como condição. Arriscamos afirmar que esta ênfase se estende até ao ano de 1816, para sofrer de seguida uma inflexão.

Referimos o ano de 1816 porque é essa a data de composição de “Monody on the Death of the Right Hon. R. B. Sheridan”, poema – uma vez mais – de homenagem a um poeta morto, escrito em dístico heróico, à maneira augustana (como, de resto, os poemas que acabamos de referir), e



onde, se está presente a ideia do martírio dos famosos, sacrificados à tolice dos homens vulgares, é negada a excepcionalidade do poeta enquanto homem e se emprega um léxico crítico que mais imediatamente reenvia para ideias da tradição do Classicismo do que para o transcendentalismo romântico e o seu culto da genialidade: termos como *wit*, *social eloquence*, *intelligence* e *fancy*.

No ano seguinte, porém, Byron escreve *The Lament of Tasso*, e dois anos volvidos *The Prophecy of Dante*. Nestas duas obras encontramos já aproximações ao conceito transcendentalista da imaginação.

The Lament of Tasso alude ao período em que o poeta italiano esteve encarcerado no Hospício de Santa Ana, mandado prender – assim reza o texto – pelo atrevimento de amar a irmã do duque de Ferrara. Tasso não tem culpa nem tem remorso, mas assume a escrita da *Gerusalemme Liberata* como catarse do isolamento que lhe é imposto – e mesmo, no sentido religioso, como penitência. O seu lamento, de facto, deve-se às agruras da prisão (“Long years of outrage, calumny, and wrong; / Imputed madness, prison’d solitude”, vv. 3-4), mas deve-se também ao facto de ter terminado a *Gerusalemme Liberata*, cujo labor o defendia da sua “unsocial bitterness” (v. 15). Encerrado numa casa para loucos, de quem ouve os brados raivosos e as pancadas que desferem, Tasso acalenta o seu amor como aquilo que o eleva acima do sofrimento, enquanto recorda como desde a infância teve uma vivência visionária, que é vocação para o amor, para a poesia e – talvez pelo seu carácter de alienação – para a desgraça:

It is no marvel – from my very birth
 My soul was drunk with love, which did pervade
 And mingle with whate’er I saw on earth:
 Of objects all inanimate I made
 Idols, and out of wild and lonely flowers,
 And rocks, whereby they grew, a paradise,
 Where I did lay me down within the shade
 Of waving trees, and dreamed uncounted hours,
 Though I was chid for wandering; and the wise
 Shook their white aged heads o’er me and said,
 Of such materials wretched men were made,



And such a truant boy would end in woe,
 And that the only lesson was a blow;
 And then they smote me, and I did not weep,
 But cursed them in my heart, and to my haunt
 Return'd and wept alone, and dream'd again
 The visions which arise without a sleep,
 And with my years my soul began to pant
 With feelings of strange tumult and soft pain;
 And the whole heart exhaled into One Want,
 But undefined and wandering, till the day
 I found the thing I sought – and that was thee;
 And then I lost my being, all to be
 Absorb'd in thine; the world was past away;
Thou didst annihilate the earth to me! (vv. 149-173)

No movimento final do poema, encontrando todavia consolo na reafirmação da dignidade do seu amor e no *topos* da imortalidade garantida pela fama do discurso poético, Tasso mostra-se vacilante, no limite da lucidez, resistindo à tentação de esmagar o crânio contra as grades em nome da verdade – ele não é louco – e, portanto, em nome do protesto contra a injustiça que o vitimou.

Ao contrário de *The Lament of Tasso*, o protagonista de *The Prophecy of Dante* não se concentra sobre circunstancialismos pessoais, antes exprime aspirações nacionais para uma Itália que deseja ver unida em nome da paz e da luta pela liberdade. Mas, à semelhança de Tasso no poema anterior, Dante surge aqui no exílio, a lamentar-se de ter caído do mundo da imaginação para o real comum em que tem de confrontar-se com os homens, uma vez que terminou a escrita da *Divina Comédia*. Ou seja, uma visão – a da *Divina Comédia* – dá lugar a outra – a que constitui este poema de Byron, e que é uma visão, não projectada para o transcendente, mas projectada para o futuro da Itália (que é, em última instância, o presente de Byron). O poema fala muito no olhar do poeta. Invocando Beatriz, Dante declara:

Since my tenth sun gave summer to my sight
 Thou wert my life, the essence of my thought,
 Loved ere I knew the name of love, and bright
 Still in these dim old eyes, now overwrought
 With the world's war, and years, and banishment,



And tears for thee, by other woes untaught[.] (Canto I, vv. 28-33)

Noutros passos encontramos expressões como *my mind's eye* (Canto I, v. 38) e *my prophetic eye* (Canto III, v. 5); e também a ideia da visão como experiência que é imposta à revelia da vontade do sujeito: “A spirit forces me to see and speak” (Canto III, v. 32). E o poema preenche-se de imagens de violência, que reflectem a história itálica tal como Dante, qual Cassandra ou profeta de Israel, é capaz de a adivinhar.

A ser tomado por representativo o *corpus* seleccionado, poderá dizer-se que entre a elegia a Sheridan (1816) e os poemas centrados em Tasso (1817) e Dante (1819) há uma evolução no sentido do acentuar da consciência de que a experiência imaginativa é uma experiência violenta – e há, como dado concomitante, um afastamento do vocabulário da crítica literária neoclássica. Em todo o caso, é de notar que não se encontra em Byron uma afirmação inequívoca da natureza transcendental da visão: Tasso escreve a *Gerusalemme Liberata* para preservar a integridade e a lucidez, perante um infortúnio que lhe é imposto pelos homens, e celebra feitos de homens; e o Dante que interessa a Byron, de modo análogo, não é o Dante visionário do Inferno ou da suprema beatitude (de Beatriz) mas um oráculo patriótico e elegíaco, que contempla com apreensão o futuro do seu país.

Entretanto, evidencia-se a seguinte particularidade: enquanto Wordsworth e Coleridge mitificam Chatterton referindo-se-lhe na terceira pessoa e aferindo o seu destino pelas preocupações literárias e existenciais que os movem a eles, Wordsworth e Coleridge, no quadro de uma poesia que se apresenta como autobiográfica (e o mesmo se dirá de Shelley relativamente a Keats em *Adonais*), Byron imagina os seus poetas de eleição a falar na primeira pessoa, tornando-os presentes, por assim o dizermos, de viva voz.⁹ Em vista disto, afigura-se estranha a reserva com que Keats encara Byron, pois talvez tenha sido Byron o poeta que mais perfeitamente realizou a *capacidade negativa* que Keats propugnava, numa carta célebre – e que remetia para um inacabamento da identidade pessoal, ou uma recusa do fechamento da relação com a realidade exterior ao eu, recusa essa que seria



potenciadora de uma capacidade de fingimento e de ponderação dramática de perspectivas ou mundividências discordes.¹⁰

Finalmente, cabe realçar o contraste que as obras abordadas estabelecem, no plano do imaginário, com os caracteres dominantes da poesia inglesa do século XVIII: talvez como expressão do seu ideal de urbanidade, parece claro que na poesia neoclássica a violência ocupa um espaço comparativamente diminuto (têm destaque os vícios que se prendem com os desmandos da razão, como a ignorância, a vaidade, a imprudência e a loucura, mas não a violência física ou psicológica). Notando que tal incidência temática não encontra paralelo na poesia neoclássica, somos levado a suspeitar que o Romantismo, na geral interiorização dos valores que operou, fez absorver o trágico pela lírica, associando a tragicidade ao seu conceito de poeta. Assim, não se tratará apenas de celebrar os poetas infelizes, mas de conceber que certo tipo de infelicidade é próprio da condição de poeta. A tragicidade da condição do vate será a face negativa, o contraponto da demiurgia mais ou menos eufórica que se arrogam certas definições da visão poética originárias do Romantismo.¹¹ À mais alta promessa sobrevém a mais grave fatalidade – esquema narrativo onde não falta, nuns casos, uma noção de martírio e, noutros, uma noção de *hybris*. E talvez essa absorção do trágico pelo lírico ajude a encontrar na capacidade negativa de Keats um sentido redentor que de outro modo pode passar desapercibido – pondo menos a tónica na versatilidade do poeta, que em tudo crê num jogo em que experiencia a própria identidade como um paradoxo, do que na prudência de um não-cometimento e de um não-comprometimento. Com Keats está, decerto, Byron, de entre os românticos ingleses porventura o mais aberto à assimilação de alteridades, desde logo estilísticas, aquele que mais e melhor soube fingir, não como uma maneira de estar mas como uma verdadeira maneira de ser – uma assunção textualizada na viragem para a primeira pessoa verificada no Canto IV de *Childe Harold's Pilgrimage*. Mas, fazendo a capacidade negativa da capacidade negativa, Byron quis afinal assumir na própria vida a figura de aventureiro que sempre dramatizou (ou pelo menos



que assim foi entendida pela sua época), quis encarnar a sua própria hagiografia,¹² e foi morrer a caminho de uma causa heróica, atingido pela fatalidade dos poetas, não sabemos dizer se rompendo ou uma vez mais confirmando o círculo hermenêutico da imaginação romântica.

¹ O passo em causa encontra-se reproduzido em Rutherford 179-181.

² Cf. Russell 774-780. Russell recupera aí o tópico do satanismo lançado por Southey.

Foi Vivian de Sola Pinto quem chamou a nossa atenção para o destaque conferido a Byron naquele estudo, na introdução à edição Everyman da sua poesia (cf. Pinto v).

³ *Letters* 314. Em todo o caso, Keats terá sentido apreço pela obra de Byron, se vale como testemunho o soneto que lhe dedicou («To Byron»).

⁴ Escolhemos Abrams, mas poderíamos de igual modo escolher Northrop Frye ou Harold Bloom, que ao privilegiarem as grandes estruturas mitopoéticas paradigmáticas, com destaque para a simbologia apocalíptica e para o romance de demanda, contribuem também para um entendimento da mundividência romântica que se concentra num imaginário tomado como alfa e ómega de si mesmo, como narrativa auto-suficiente e virtualmente a-histórica.

⁵ A necessidade de empreender revisionismos, sentida pela crítica, terá assentado, em larga medida, na constatação de que – para recorrermos a palavras de Paul Hamilton – “[t]he language of capability, which previously seemed unequivocally to legitimate romantic practice, lost credibility when it was shown to be a discourse impervious to critique, one which just could not fail” (193). Ora, o que o nosso argumento aponta é que a retórica romântica do poder da imaginação, ao contrário do que aquele entendimento pressupõe, não implica um ensimesmamento triunfalista do sujeito, antes comporta uma consciência aguda do risco do fracasso e até do alto preço a pagar pela consumação dos poderes imaginativos. Essa consciência pode, aliás, ser relacionada com o conceito de ironia romântica, avançado por Friedrich Schlegel nas páginas da revista *Athenäum*.

⁶ As transcrições de textos poéticos são identificadas por título e numeração de versos, com dispensa da indicação de páginas, reportando-se todas as citações às edições listadas no final deste artigo.

⁷ Sobre a apropriação romântica da figura de Chatterton, cabe ainda mencionar Keats, que dedica *Endymion* à sua memória e faz dele o tema de um soneto em que lamenta a sua morte prematura, visionando-o agora “[...] Above the ingrate world and human fears” (“To Chatterton”, v. 12).

⁸ Para um estudo exaustivo da tradição aludida, obra que confere especial destaque a ocorrências da Antiguidade Clássica e do período do Classicismo, ver Røstvig.

⁹ Neste aspecto, verifica-se que a poesia de Byron antecipa traços retóricos e imaginativos do monólogo dramático browniano estudado por João Almeida Flor. Sugerida esta aproximação, não deve, contudo, ser postulada uma absoluta identidade dos valores expressos por Byron e Robert Browning mediante estratégias técnico-compositivas afins.

¹⁰ Numa carta de Dezembro de 1817, Keats define *negative capability* como a qualidade que se manifesta “[...] when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason” (*Letters* 43).



Esta qualidade relaciona-se, a nosso ver, com o conceito de poeta-camaleão, exposto pelo mesmo autor numa carta de Outubro de 1818: «As to the poetical Character itself, (I mean [...] that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself – it has no self – it is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated – [...] A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body» (*Letters* 157). Os dois preceitos – o ensejo de ficar aquém de uma completa assunção de si mesmo ou da verdade que se busca, e a capacidade de projecção de identidades-outras sobre si mesmo – deverão considerar-se ligados.

¹¹ Sem prejuízo de, concomitantemente ao desenvolvimento da ideia de genialidade ao longo do século XVIII, se ter desenvolvido um discurso médico-científico, depois, em certo grau, popularizado, que supunha enfermarem de doença nervosa o homem de sensibilidade e de inteligência em geral, e o poeta em particular, como assinala Felluga em estudo que dedica a Byron grande atenção. Em exercício de síntese, Felluga escreve: “[...] the stereotype of the diseased genius grew out of a long tradition of melancholia, a tradition that aligned greatness in various fields with the melancholic disposition. What happened in the nineteenth century was that melancholia was increasingly associated particularly with the poet, along with other artists, and was also, in contradistinction to the previously *venerated* tradition of the melancholic, fully pathologized” (110).

¹² É McGann quem qualifica o mito de Byron como “uma espécie de hagiografia moderna” (cf. *Fierly Dust* 287).

Talvez, afinal, Byron seja *figurativo* e tenha uma *vida de alegoria*, equivocando-se Keats de novo ao considerar, em carta de entre Fevereiro e Maio de 1819: “Lord Byron cuts a figure – but he is not figurative – Shakspeare led a life of Allegory; his works are the comments on it” (*Letters* 218).

Obras Citadas

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1976 [1953].

---. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W. W. Norton, 1973 [1971].

Blake, William. *Complete Writings with Variant Readings*. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1957].

Byron, George Gordon. *Poetical Works*. Ed. Frederick Page. Rev. John Jump. Oxford: Oxford University Press, 1989 [1970].

Coleridge, Samuel Taylor. *Poetical Works*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Oxford University Press, 1986 [1912].



-
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed. Intr. Wlad Godzich. London: Routledge, 1993 [1986].
- . *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Felluga, Dino Franco. *The Perversity of Poetry: Romantic Ideology and the Popular Male Poet of Genius*. Albany: State University of New York Press, 2005.
- Flor, João Ernesto de Almeida. "O Poeta, a Verdade e as Máscaras. Leitura de Robert Browning". Lisboa: ed. autor, 1976 [dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa].
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990 [1947].
- Hamilton, Paul. *Metaromanticism: Aesthetics, Literature, Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Røstvig, Maren-Sofie. *The Happy Man: Studies in the Metamorphoses of a Classical Ideal*. 2nd, rev. ed. [Trondheim]: Norwegian Universities Press, 1962, 2 vols.
- Keats, John. *Letters of John Keats*. Ed. Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1970].
- . *Poetical Works*. Ed. H. W. Garrod. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1956].
- McGann, Jerome J. *Byron and Romanticism*. Ed. James Soderholm. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *Fiery Dust: Byron's Poetic Development*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- . *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago Press, 1985 [1983].
- Mellor, Anne K. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge, 1993.
- Pinto, Vivian de Sola. "Introduction". *Byron's Poems*. Ed. V. de Sola Pinto. London: Dent & Dutton, 1968-69 (3 vols.). I, v-xx.
- Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. London: George Allen and Unwin, 1947 [1946].
- Rutherford, Andrew, ed. *Lord Byron: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995 [1970].



Shelley, Percy Bysshe. *Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. Corr. G. M. Matthews. Oxford: Oxford University Press, 1971 [1970].

Wordsworth, William. *Poetical Works with Introductions and Notes*. Ed. Thomas Hutchinson. Rev. Ernest de Selincourt. Oxford: Oxford University Press, 1990 [1936].