UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

UMA INTERPRETAÇÃO DOS SONETOS DE SHAKESPEARE

TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Daniel Jonas da Silva Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.
Tese apresentada nos termos do artigo 29.º do Regulamento de Estudos de Pós-Graduação da Universidade de Lisboa.

Ano
2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



UMA INTERPRETAÇÃO DOS SONETOS DE SHAKESPEARE

TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Daniel Jonas da Silva Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.
Tese apresentada nos termos do artigo 29.º do Regulamento de Estudos de Pós-Graduação da Universidade de Lisboa.

Júri:
Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
Vogais:

- Doutor Rui Manuel Gomes de Carvalho Homem, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1.º Arguente);
- Doutora Maria Forjaz de Sampaio Sequeira Mendes, Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2.ª Arguente);
- Doutor Manuel José de Freitas Portela, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Vogal);
- Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático Emérito da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);
- Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal).

Ano

2024

Agradecimentos

Agradeço vivamente, desde logo, a todos os interessados em perguntar pelo andamento deste trabalho. Embora escrito com uma pretensão, ele é devedor de uma série de testes prévios e melhoramentos de posições testadas em momentos de natureza vária, como sejam colóquios, comunicações, ou simples conversação, pelo que destacar cada uma de todas as vozes de alguma maneira envolvidas na sua concepção faria deste exercício de memória uma retribuição injusta. Com efeito, esquecê-los contrariaria inapelavelmente o espírito memorialista destes sonetos. Um agradecimento especial e central cabe a alguém que, não podendo constar da capa como orientador, é o orientador-sombra desta tese, a pessoa responsável, na verdade, por inspirar a ideia, animar a sua execução, corrigir a direcção e atirar garrafas de água para hidratar os últimos passos até à meta, alguém cuja valia intelectual só é igualável pela dimensão a que normalmente se chama humana, refiro-me ao Professor Miguel Tamen, a quem devo horas de disponibilidade e clarividência, uma aturada leitura, e, mais e melhor, o reconhecimento do mestre-executante no pleno uso dos seus poderes. A minha admiração por ele é inesgotável. Agradeço também ao professor António M. Feijó, que admiro irrestritamente, o inspirador de sempre, não sei se brilhante humanista se humanista brilhante, alguém que muito inspirou o meu percurso e que verdadeiramente me ensinou a ler; na realidade, o primeiro tutor no caminho para estes sonetos. A todos os colegas do Programa em Teoria da Literatura, *que me deu tantas horas tão felizes*, o meu reconhecimento por todas as trocas intelectuais e pessoais que remontam já a uma vintena de anos. Agradeço ao professor Érico Nogueira pelo proveitoso câmbio e a amizade calorosa; ao meu colega shakespeareano Lawrence Pereira, pela ajuda na indicação do estado da arte das traduções no Brasil. Por fim, à minha família, aos meus amigos, embora lhes retribua um presente envenenado, por mor de sua imperfeição, não obstante a mim me envenene primeiro, seu copeiro, para aviso geral e perímetro cautelar. Não posso esquecer a memória de uma outra shakespeariana e tradutora de sonetos de Shakespeare, a professora Ana Luísa Amaral, que tristemente deixou o convívio dos vivos durante o progresso da presente tese. A ela o meu reconhecimento e homenagem.

Resumo

Escrever poesia ou escrever poesia por meio de tradução é uma espécie de acto desviante – podemos ir a Milton em socorro de uma palavra adequada e chamá-lo um acto satânico. De certa forma, o *fabbro* por trás do poema adapta o poema de escolha aos seus próprios assuntos. Há, deve observar-se, vários tipos de tradução. Decerto gostaria que o presente trabalho obedecesse ao domínio da tradução literária ou poética, em oposição a um exercício de natureza mais técnica ou prosaica. Podemos chamar a isso uma versão, ou, melhor ainda, interpretação (*interpretação lírica*). Aqui me ocuparei de interpretar e comentar em e para português os sonetos ingleses de William Shakespeare, à luz de um entendimento da tradução enquanto modo de *interpretação literária*.

Palavras-chave

William Shakespeare — *Sonetos* — Interpretação — Tradução — Versão — Comentário — Literatura inglesa — Poesia isabelina e jacobita

Abstract

Writing poetry, indeed writing poetry via translation, is a kind of deviant act — one might go to Milton in search of an apt word and call it altogether a satanic act. In a way, the *fabbro* behind the text adapts the poem of his choice to his own subjects. There are, it should be noted, several types of translation. I would certainly like this work to fall into the domain of literary or poetic translation, as opposed to an exercise of a more and mere technical or prosaic nature. We can call this a version, or, better yet, interpretation (*lyrical interpretation*). Here I will focus on interpreting and commenting on William Shakespeare's English *Sonnets* in and into Portuguese, in the light of an understanding of translation as a mode of *literary interpretation*.

Keywords

William Shakespeare — *Sonnets* — Interpretation — Translation — Version — Commentary — English Literature — Elizabethan and Jacobean poetry

Índice

INTRODUÇÃO **9**

MODO DE LER OS SONETOS DE SHAKESPEARE **31**

MODO DE TRADUZIR OS SONETOS DE SHAKESPEARE **74**

UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS SONETOS DE SHAKESPEARE **100**

APPENDIX I **612**

APPENDIX II **622**

APPENDIX III **662**

OBRAS CITADAS E SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS **665**

INTRODUÇÃO

Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of things:—
We murder to dissect.

"The Tables Turned", William Wordsworth

… Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine –
Unweave a rainbow, as it erewhile made
The tender-person'd Lamia melt into a shade.

"Lamia", John Keats

[11] E eu convosco estabeleço a minha aliança, que não será mais destruída toda a carne pelas águas do dilúvio, e que não haverá mais dilúvio, para destruir a terra.
[12] E disse Deus: Este é o sinal da aliança que ponho entre mim e vós, e entre toda a alma vivente, que está convosco, por gerações eternas.
[13] O meu arco tenho posto nas nuvens; este será por sinal da aliança entre mim e a terra.
[14] E acontecerá que, quando eu trouxer nuvens sobre a terra, aparecerá o arco nas nuvens.
[15] Então me lembrarei da minha aliança, que está entre mim e vós, e entre toda a alma vivente de toda a carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio para destruir toda a carne.

Génesis 9:11-15

Uma tese pressupõe o anúncio de uma nova ideia. A sua natureza presume uma tradição em relação à qual se posiciona, e dirige-se a um grupo de indivíduos com que deseja *conversar* e, se mais dogmática, *converter*.

O que se pode então esperar desta tese? Que novidades do Rialto? Duas coisas: a novidade de uma nova tradução de um famoso grupo de sonetos

vertidos para português (um idioma que, apesar de tudo, e surpreendentemente, conta com poucas versões deste conjunto, se descartarmos os sonetos do costume); e um comentário à tradução, oferecendo a cada soneto uma exegese individual onde se parafraseie o texto e se defenda as *razões da interpretação*. As ambições deste trabalho podem ser resumidas de acordo com a seguinte lista de verificações:

a) Uma nova versão dos sonetos de Shakespeare;
b) Uma crítica a uma velha versão dos sonetos de Shakespeare de onde se extrai uma crítica ao seu autor;
c) A ideia de que uma tradução literária não é uma tradução literal, mas sim uma versão, ou, melhor ainda, uma interpretação (se não mesmo uma interpretação lírica);
d) A ideia de que essa versão, enquanto comentário, pertence ao espaço da crítica literária;
e) A ideia de que a tradução deve aspirar ser lida e é *declamável*.

A alínea b) suscita uma nota imediata. O pensamento que inicialmente animou este trabalho foi alimentado pela convicção de que, à semelhança de Milton no seu *Paradise Lost*, valia a pena justificar a minha tradução dos *Sonetos* de William Shakespeare.[1]

[1] A tradução a que me refiro é de 2022, entretanto publicada sob o nome de 'The Collection' Shakespeare, William, *Sonetos* (Porto: Lello, 2022).

Com efeito, à medida que ia *escrevendo* a tradução,[2] achei útil explicar-me. Achava eu que o interesse de tal explicação estaria em poder defender as minhas escolhas, achando eu que as minhas escolhas tinham razão de ser, correspondendo essa razão de ser a decisões da interpretação, as quais poderiam ser desdobradas em actos, *i.e.*, comentários, talvez receando pela opacidade das decisões, o que tornaria as suas razões não *claras,* mas *sombrias*. Pretendia eu assim clarificar os meus argumentos.

Essa posição, à luz da alínea d), segundo a qual a tradução, pertencendo ao espaço da crítica literária, pode constituir-se como um tipo de comentário, sugere uma perífrase do original. Mas a tradução não é propriamente uma perífrase, antes uma paráfrase, ainda que uma maneira adicional de se

[2] O termo tradução sugere uma escrita desprovida de cunho artístico, a transposição entre idiomas. Não querendo opor-me ao termo tradução, é possível que sempre que me refira a tradução enquanto *tradução literária* aponte a uma *versão*, na sua acepção de trabalho de transposição técnico e artístico. Mas no que a tradução perde em espírito, a versão parece carecer em técnica, podendo insinuar uma relativa anexação criativa, razão pela qual usarei os dois termos sem prejuízo da sua significação real, acrescentando-lhes, e nela sempre que necessário me refugiando, uma solução de compromisso no termo mais lato *interpretação* ou, seu compósito, *variação*. O ponto de referência é a Obra I (o original). A *tradução* é um trabalho baseado na correspondência natural ou relativa das palavras. A *versão*, procurando proteger o todo no seu conjunto harmónico, deve poder ser capaz de o transportar para outro idioma, conservando as suas qualidades artísticas (*Cf.* Rosenthal, Erwin Theodor, *Tradução: Ofício e Arte* (São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976, p.88). Não deixa de ser curioso, entretanto, verificar que não consigo sequer *traduzir* o que estou a fazer. Entretanto, propõe-se uma fuga airosa sob a nomenclatura suficientemente lata e precisa para o que estou a fazer: interpretar. É claro que o problema se manteria ao ser confrontado com uma extensão da pergunta: *Mas que tipo de interpretação? Musical, literária, literal?*

expressar presuma e decorra de um complemento a uma maneira inicial de expressar-se, não obstante a diferença idiomática entre os dois.[3]

Não querendo abrogar a alínea e), e mantendo que é possível à tradução corresponder-se de igual para igual com o texto de onde partiu, pareceu-me proveitoso suplementar a tradução de explicações, tal como se explica os textos que ela traduz. Nesse sentido, a tradução é um acto de crítica sem prejuízo de poder ser desenrolada numa perífrase.

Assim, clarificando, a tradução é um tipo de paráfrase do qual decorrerá uma perífrase.[4]

Em todo o caso, o que acabou por acontecer foi que esta tese acabou a partir de facto de uma objecção e não de uma defesa. A defesa esperada do meu argumento — o meu argumento é uma tradução e de como deve essa tradução ser a mais desejável das traduções — tornou-se, na realidade, uma auto-objecção.

Ao longo do meu trabalho, esperando eu defender as minhas opções, me vi a assumir, aqui e ali, uma posição crítica ao meu texto, com base numa leitura que usei como suplemento para o seu comentário e se lançou como pedra-de-toque para aferir da sua competência. Essa (in)competência vem expressa na mancha gráfica em apêndice a este trabalho, a qual tem por objectivo comparar a tradução inicial com a tradução que aqui dou por final, separando-as em duas: *ur*-texto 'Lello' e texto 'Tese'. O texto *Tese* é, espera-

[3] Presume-se que um leitor habilitado a compreender um texto A (original) pode interessar-se pela leitura de um texto B (tradução). Nesse sentido, esse tipo de leitores cumprimenta a tradução com a mesma análise que lhe mereceu o texto original, lendo-a, porém, à luz de uma dupla camada analítica, ancorada nas seguintes perguntas: o que lhe diz aquele texto que tem diante de si? (por oposição, quiçá, ao que quer dizer); o que parece dizer esse texto que tem diante de si ao texto original que entendeu querer clarificar?

[4] Uma tradução é, de facto, uma paráfrase 'internacional'. Digamos que é minha intenção traduzir o termo grego antigo παράφρασις. Traduzi-lo-ia pela sua *paráfrase* «paráfrase». A *perífrase* disso seria, por exemplo, dizer: 'Uma paráfrase é uma nova afirmação do sentido de um texto ou passo com recurso a outras palavras'.

se, a definitiva e (muito) melhorada versão do texto *Lello*, aqui colocada em contraponto gráfico com o texto *Tese* para melhor apreciação das alterações entretanto feitas, razão pela qual se oferece em *Appendix* II, em espelho, as duas versões, no que se acaba por estilhaçar o espelho com as alterações que são imediatamente reconhecíveis, *alterações*, aliás, uma ideia cara aos *Sonetos*.

Esta posição torna-me, problematicamente, arguente de mim: se a versão anterior foi repudiada, o que nos garante que esta versão não sofra as mesmas decepções, e — *pessimus pessimus* — vindas de fogo amigo, tão amigo quanto o fogo próprio?

Este argumento intensifica a ideia de que a tradução pertence ao plano da crítica. E tal como a ninguém atordoará a revisão de um comentário feita pela mão do próprio autor, também não se estranhará uma tradução que rivalize com a anterior, ainda que o seu autor seja uma e a mesma pessoa.

Propõe-se, deste modo, procurar entender especificamente em que medida uma tradução de uma obra literária pode ser a melhor leitura e a chave para o seu entendimento — neste caso os *Sonetos* de William Shakespeare. Embora estejamos provavelmente diante da obra mais interpretada de todos os tempos, e, por isso, a sua abordagem tenda necessariamente a uma barragem crítica que devore qualquer novo ângulo de análise, tenho a ideia de que a sua versão para português sirva de guia para tratar de certos problemas hermenêuticos, oferecendo, pelo caminho um modo propedêutico de tratar os sonetos, *i.e.*, tradução e glosa.

Uma colecção de poemas parece ser um apanhado de poemas escritos dentro de um espaço de tempo mais ou menos circunscrito e a sua estrutura e coesão mais devedores de uma conjuntura e menos de uma concepção ou de um arranjo que alinhe de modo relativamente organizado um conjunto de temas ou assuntos sob a égide de uma formalidade mais ou menos aparentada.

Não são frequentes os exemplos de obras arranjadas de um modo cerebral, em que as suas partes conjuguem de forma harmoniosa umas com as outras e

comuniquem uma ideia de pertença a uma unidade, a um todo. Aliás, de entre os géneros, os sonetos são especialmente atreitos a serem reunidos sob a lógica de uma presença mais ou menos acidental e arbitrária nos volumes de que façam parte. Algo de diferente se passa com estes sonetos. Eles sugerem, de algum modo, uma unidade, parecem falar por um programa, ainda que sejam partes fraccionadas de dois ou três argumentos maiores.

Ao invés, as traduções são tão pletóricas quanto as leituras que se fazem de poemas, afastando-se em círculos concêntricos do núcleo energético da sua existência. São como anéis na órbita de um planeta. A minha preocupação passará por dar conta de certos protestos e problemas e o que demoveu ou confirmou certas escolhas ou a resposta interpretativa específica que motivou uma em detrimento de outra escolha. Por outras palavras, o que faz este anel estar mais perto do centro de magnetismo do seu planeta. Este formato parece acolher tal ideia.

Em suma, entendeu-se organizar o argumento seguindo um movimento ascendente e gradativo, ao que se seguirá uma 'degradação', um tipo de escorial depositado em apêndice a este trabalho. A uma introdução geral seguir-se-ão três capítulos: um capítulo sobre os *Sonetos*; um segundo capítulo tratando de uma perspectiva geral sobre a tradução e os mecanismos adoptados por esta tradução em particular: um terceiro capítulo com a tradução propriamente dita dos sonetos, seguida do respectivo comentário, ainda que em perspectiva integrante, a cada soneto, segundo uma lógica de tradução-glosa, que terá uma natureza dual.

Num trabalho potencialmente — e efectivamente — muito extenso, determinava-se uma limitação espacial aos comentários, não fosse o texto final impor-se aos limites do razoável. Assim, a cada soneto corresponderá um comentário normalmente estimado para duas páginas, uma regra que conta com poucas excepções. No final do trabalho virá, em *Appendix*, em primeiro lugar, uma breve exposição dos sonetos parafraseados, e, em

segundo lugar, como referido acima, uma mancha contrastiva entre o texto de partida (*Lello*) e o texto de chegada (*Tese*), de maneira a mais bem se ilustrar as deformações resultantes deste trabalho, o qual, note-se, procurou partir de uma premissa de tradução acabada.

Tal como não tenho motivos para acreditar que uma nova revisão ao texto 'Tese' não o transformará em texto de tipo 'Lello', também não tenho motivos para supor que esta não será a definitiva tradução dos Sonetos, tal como eu a entendo.

Porquê apresentar este trabalho no âmbito tendencialmente generalista da teoria literária? A razão tem que ver com o que se entende ser a natureza compósita de uma tradução que não se limita a sê-lo, já que o primeiro passo da tradução parte de uma certa ambivalência, definindo-se como tradução literária — aliás um termo escasso para designar este encontro entre tradução e autoria — e comentário crítico. Insisto, a tradução de cada soneto é então o seu primeiro comentário, complementado, entretanto, por um comentário mais abrangente às suas razões. Este movimento insere-se num modo particular de entender a tradução e o comentário como elementos da mesma prática. O comentário possibilitou a tradução e a tradução é um comentário com intenção artística, afecto à alínea *e)*. Nesse sentido, prescinde a tradução de paratexto. Ela é, na verdade, o seu próprio paratexto, esperando não precisar de explicações, embora explicações sejam a razão de ser do presente trabalho. Justamente as razões pelas quais a tradução, achada sozinha, não precisaria de mais razões. Eis porque não se insere este argumento na teoria da tradução, ainda que tangencialmente a visite; eis porque não se esgota a tese num mero interesse em literatura inglesa, uma vez que ela visa, entre outras coisas, *aportuguesar* Shakespeare. Ela visita, de facto, a noção de *interpretação literária* e é *interdepartamental*.

A presente tese propõe, com efeito, traduzir e comentar (*i.e.*, interpretar) os *Sonetos* de William Shakespeare.

As leituras têm sobre si um princípio de espada de Dâmocles: ou desagradam a pessoas que não gostam de *leituras* ou inquietam pessoas que fazem outras leituras. Qualquer interpretação parece dissentir de um prazer, que naturalmente tende a acabar quando começamos a explicá-lo. O princípio subjacente a este trabalho é duplo: jogar e explicar depois algumas regras do jogo, sabendo que as regras de jogo se fazem de diferentes tribos — as dos intelectuais e cientistas surpreendidos pela equipa Wordsworth/Keats e as dos exegetas altamente simbolistas do Génesis.

A minha posição principia por não querer estragar a beleza de um arco-íris com explicações técnicas ou descargas simbólicas, admitindo, no entanto, que há explicações que tornam mais belo o eventual belo, mesmo que à custa de dissecar o arco-íris para o explicar à luz de cores prismáticas. Dissecar o arco-íris costuma querer dizer ser newtoniano em relação à poesia. A minha convicção é que a boa poesia é *provável* por uma exegese.

O problema aqui, pelo contrário, está em perceber como se desconstrói a poesia mais do que como se constrói. Assim, e por um lado, temos a queixa de Wordsworth/Keats sobre a *newtonização* de arcos-íris, e, por outro, a extrema poetização em forma de potências simbólicas que explica a poesia consigo mesma, vendo na poesia do arco-íris uma poesia de valor acrescido em forma de arco da aliança. É um pouco como se explicar um poema com outro poema ou pedir a uma criança que nos explique o que é brincar à cabra-cega e ela, em resposta, explicar-se com recurso a brincar às escondidas.

Às alterações entretanto vindas a lume pela mão do próprio propõe-se a seguinte defesa: se há casos autorais em que o autor vivo condena a sua obra a uma validade duvidosa, sendo frequentes os casos em que o autor altera a sua própria obra, também a tradução feita a dado momento não proíbe

liminarmente versões posteriores que a alterem,[5] como o comentário a um texto não neutraliza todos os comentários seguintes do cunho do seu autor que com o primeiro (*i.e.*, com ele próprio) possam rivalizar.

Quatro edições dos Sonetos foram seguidas com atenção: Katherine Duncan-Jones para a colecção Arden Shakespeare (London: 2005, 1st 1997); John Kerrigan para a New Penguin Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint* (Harmondsworth: Penguin, 1995, 1st 1986); Stephen Booth (New Haven: Yale University Press, 2000) e Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Belknap Press, 1999).

A tese acompanhará especialmente a estrutura proposta na organização da obra crítica de Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, uma vez que se entendeu vantajoso apresentar para cada par soneto§tradução um comentário que derivará de um modo de ler o poema, e que procurará dar conta de algumas escolhas. Para esse efeito, digitaliza-se o texto original constante da edição do Quarto de 1609, sem prejuízo de poder a tradução seguir o texto limpo das edições acima mencionadas, ao que se seguirá um comentário ao poema com algumas sugestões de leitura e observações aos modos da tradução e os eventuais desvios entretanto tomados à tradução inicial (T_1), integralmente conservada na secção final do presente trabalho, especificamente no *Appendix* II.

A cada soneto corresponderá o seu comentário, devendo este iluminar certas opções do tradutor na sua actividade de exegese. Esta abordagem visa, como antes observado, reduzir o alcance da discussão em torno de uma obra extraordinariamente vindimada do ponto de vista interpretativo, provavelmente uma das mais estudadas da produção humana, pelo que se

[5] Pense-se, desde logo, no caso de traduções perdidas que obrigaram os seus tradutores ao recomeço dos seus esforços.

impôs reduzir o escopo da aplicação. Assim, a tradução responde a várias leituras: às problematizadas por edições como as já mencionadas, bem como à leitura crítica que o *autor resolveu fazer ao autor* enquanto autor de uma interpretação. Esta forma de reagir (texto-~~tradução~~-retradução-comentário) tem aplicabilidade prática e teórica.

A cada soneto fac-similado da edição inglesa constante do Quarto de 1609 corresponderá, pois, a nova tradução (T_2) resultante de um olhar que afia o primeiro.

Compreende-se a perpetuidade potencial deste processo, inclusivamente admite-se a possibilidade de existirem retrocessos em relação a escolhas anteriores, tomando-se a probabilidade de uma nova leitura vir a destronar uma leitura anterior, restabelecendo a ordem antes alterada. Este é, convenhamos, um processo compreensivelmente inesgotável, uma vez que a tradução e o comentário interpretativo são rapsodos de um texto original, não gozando, ao contrário deste, da estabilidade imperturbável da inexistência física do seu autor.

Como já referido, o princípio de aplicação decorre da seguinte forma: *poema – tradução – comentário*. Pode acontecer que a alteração seja tão significativa que implique a transcrição da *primeira forma de vida* de uma tradução. A vantagem desse diário de bordo, eventualmente sinalizando a transcrição da primeira versão, procura servir o argumento de que uma tradução literária é um modo de entender essa prática à luz da crítica literária.

Procurei operar segundo a tríade *som-metro-senso*. Essa ordem crescente de importância parece ser, ainda assim, a que rege a poesia: um autor de sonetos está particularmente interessado em 'soar' (*son*eto) primeiro; para tal, segue um ritmo (metro); ao qual junta um *ou mais* sentido(s). Cabe ao tradutor, não obstante a divergência babélica dos materiais, tentar imitar aquilo que o seu autor sugere estar a fazer. O esforço de traduzir equivale à detonação de uma mina, cujos projécteis desenham uma imensurabilidade excêntrica em relação

à sua fonte, mas também que cada um deles pode fazer uma defesa do seu percurso, argumentando, na verdade, para o único caminho possível da sua trajectória.

O que se procura comprovar a seguir é, apesar de tudo, um empobrecimento deste argumento. De facto, pretende-se observar que determinadas leituras (inclusivamente esta) influenciaram um estado de coisas e contribuíram para a necessidade de corrigir escolhas anteriores. Ao fazer-se isto, estará, é certo, a conduzir-se o argumento contra as suas alegações iniciais, na medida da assunção de falibilidade — ao corrigi-la — de uma leitura.

O alcance do exercício levaria ao infinito da sua impraticabilidade. A pretensão de tal argumento sugere que só após se ler toda a produção crítica em torno de uma obra — inclusivamente traduções anteriormente feitas — pode o seu tradutor presumir descansar nas suas escolhas. Tal esforço é impossível e inglório. Impossível porque não é, como se entende, humanamente viável dar-se conta de todos os comentários alguma vez aparecidos a seguir a pelo menos 1609 sobre o assunto, e inglório porque, caso fosse possível dar-se por fechado o perímetro, novos espasmos de comentário teriam, entretanto, visto a luz do dia, já para não referir todos os ângulos por verificar de um polígono absolutamente demencial e inesgotável. Porquê então a veleidade de mais um passo neste terreno tão cultivado? A razão está no problema: se a obra suscitou uma tão grande bateria de tiros interpretativos, é possível que haja mais cartuchos a disparar.

Nenhum autor com obra original pode dizer que falhou na sua visão. Não havendo um espelho ideal concreto e materializado da sua intenção torna a sua produção *mera* questão de qualidade. Não se pode criticar um autor por ter eventualmente falhado no seu poema a vibração metafísica que se passeava nas cordas sensíveis da sua imaginação pela simples razão de que nunca poderemos conhecer que vibração metafísica seria essa que se poderia passear

nas cordas sensíveis da sua imaginação. O seu poema, bom ou mau, é a única possível forma de existência desse modo que se quis constituir artístico, a qual contrasta apenas e, quando muito, com a sua anterior inexistência.

Sempre que fazemos poemas em uma língua baseados em poemas de outra língua estamos, contrariamente, a assumir e a reconhecer um termo de comparação, logo uma validade.

Presume-se que uma tradução, entre outros, seja um exercício de simplificação de códigos, dando a ler sentidos antes opacos ao forasteiro. Não é, entretanto, raro encontrarmos leitores aflitos recorrendo ao original em busca de clareza para a compreensão da sua própria língua, uma das razões por detrás da pitoresca política que faz de edições bilingues um requisito frequente. Isto quer dizer uma de duas coisas: ou foi o tradutor além da sua intenção (além ou aquém); ou quis competir com o autor e a tradução procurou um tipo de pugilato literário.

O fundamento que subjaz a esta escolha parece ser a de que os leitores são pessoas capacitadas com os mesmos conhecimentos turísticos do tradutor, mas, como o turista, acometidas por um declarado ócio de veraneio que condescende com a actividade intermediadora do tradutor cuja função é prover a uma estada razoavelmente sossegada. Porém o sono do leitor é algumas vezes perturbado por escolhas tropológicas turbulentas e exóticas que interferem na diafanidade com que ouve os sons que lhe foram decantados. O leitor aprende assim novos termos da sua língua-mãe e recorre ao bárbaro idioma em socorro do seu nativo. Com efeito, não faltarão exemplos de traduções extravagantes, cheias de arcaísmo ou doctiloquia excessiva, sintoma de tradutores em apuros.

Esta é a razão pela qual se prova a vocação autoral de certos tradutores, ainda que, como todos os autores, tais movimentos possam ser mal-sucedidos e, de facto, produções de um tradutor menor, tal como existem autores menores.

*

Ao entender conduzir a tese de acordo com a estrutura da obra de Vendler, faço-o por uma razão prática. Pareceu-me útil e escolar opor a um soneto a sua tradução e explicar essa tradução sob forma de um comentário argumentativo. Por outro lado, há naquela estruturação um crivo que me interessou aplicar, e esse crivo foi aplicado após a tradução — ou a sua primeira vida. Com efeito, na abertura da sua obra aos sonetos de Shakespeare, Vendler observa uma recorrência formal de palavras-chave nos sonetos.[6] Sugere tal princípio que os sonetos, obedecendo a uma estrutura de tipo tripla quadra (Q_1), (Q_2), (Q_3) e Dístico final (D), ambicionam uma recorrência formal verificável na repetição de certas palavras-chave ou raízes dessas palavras, unificando o soneto numa harmonia verificável no uso reiterado de certas palavras ou raízes ou derivações dessa palavra, desenhando na sua recorrência um mosaico que procura fazer ligações entre o corpo do soneto e o seu dístico final. Tais palavras, operando significativamente no texto, procurariam tematizar o poema através da sua incursão repetida nas quatro partes que o constituem.

Este modo de operar passaria por impor um conceito composicional e procurar no conjunto um efeito de unidade. Se não será tão incomum

[6] Apesar de persuasiva, a razão de Vendler é, evidentemente, disputável. Não obstante, percebi, *por isso*, que uma tradução deveria poder, idealmente, dar conta de todas as leituras extraídas dos poemas, dos seus acertos e dos seus erros, razão pela qual entendi prover o texto, tanto quanto possível, do que lhe fosse achado *em falta*. De facto, não deveria a tradução recusar-se a manter intactos todos os modos de ler o poema, conservando os seus focos de problematização. Por um lado, e como defenderei adiante, depara a tradução com uma dupla natureza: a de conservar o texto original no seu estado mais puro e de ser um comentário crítico, respondendo acaso a problemas e eliminando controvérsias espúrias. Esta é, a meu ver, a dupla e controversa natureza, pura e espúria, da tradução. Ela deve, em simultâneo, manter ambiguidades e eliminar controvérsias que o leitor da tradução imputasse ao tradutor.

verificar-se esse tipo de recorrência de palavras-chave nas duas primeiras quadras de um dado soneto, fazê-lo em três quadras implicaria, certamente, um grande controlo do sentido, controlo esse que, alastrado a um dístico final limitado a dois versos, exigiria do sonetista um labor relativamente invulgar, o que milita na defesa de que tal acto pudesse ser intencional.

Contudo, em certos momentos, porém, Shakespeare parece abandonar ou esquecer-se dessa potencial regra e desmentir a sua autora, tão desmentida, na realidade, quanto confirmada. Por exemplo, no soneto 55, a palavra-chave, apesar de parecer operar com *vitalidade* ao longo do poema, a raiz-chave "live" (*outlive* na Q_1, *living* na Q_2 e *live* no D) parece estar ausente da Q_3:

> *'Gainst death and all oblivious enmity*
> *Shall you pace forth; your praise shall still find room*
> *Even in the eyes of all posterity*
> *That wear this world out to the ending doom.*

Para resolver a charada e chamar a sua teoria a si, Vendler lobriga, apesar de tudo, em *oblivious* uma espécie de uso módico da 'palavra-chave' através de um tipo de existência sonora à paisana da raiz *liv*, a qual por sua vez parece ser acolhida por intrusão numa palavra que parece funcionar como sinónimo de si, por via, curiosamente, de uma aparente antonímia, se for permitido o paradoxo. Remetendo para a ideia de 'esquecimento', e consubstanciando na sua natureza o contrário de *vida*, *oblivious* acabaria por funcionar insidiosamente enquanto portador gráfico da raiz-chave de *vida*, não só por intermédio da sua capacidade sonora e fonética, como da sua valência antitética, em que o sinónimo é reconhecido no seu oposto.

A importância de tal cartografia está em sugerir formas de avaliação dos méritos de uma tradução, bem como as decisões racionais que se tomaram, tanto do ponto de vista do sentido como da formalidade de que se reveste esse sentido.

Se a poesia é um tipo de criação, um émulo do acto divino, a tradução é, na esteira da leitura mística de Walter Benjamin, uma criação alternativa e babélica que cumpre uma premissa marcadamente herética, já que os seus fundamentos dependem de um desvio linguístico radical.[7] O émulo do acto divino presente na tradução é radicalmente *satânico* na medida em que o principal predicado desta actividade passa por uma tentação de recriação, de um desvio a uma estase tendencialmente harmoniosa. Esta variação literária do Pentecostes é satânica não só porque o desvio linguístico tem uma interpretação, é uma interpretação, e quer ser a interpretação. De facto, falamos aqui de um tipo específico de tradução: literária e criadora. O poeta-tradutor (evitarei a desagradável aglutinação *poetradutor* ou mesmo *tradautor*) é uma espécie de concorrente a um incumbente.

Se o acto de traduzir parece afim da paráfrase, o novo texto é menos um exercício de explicar o texto de que parte e mais uma nova maneira de dizer coisas, ou uma alteração de um estado anterior de uma sequência de palavras. Essa estase, não sendo necessariamente alterada na fonte pela eventual dispersão informativa resultante de um produto linguístico novo, é rapsodiada pela realidade do novo texto em iteração paralela com o texto que o motivou, quando não em rivalidade com ele. O problema com a tradução poética é que, ao contrário da tradução de prosa, a pretensão lírica do texto original deve ser, de um modo geral, a primeira ambição do tradutor, afim do postulado na alínea *e)* acima.

Como observa Vendler na sua introdução, os poemas colocam um problema que tem que ver com a sua irredutibilidade. Por alguma razão, e essa razão não será alheia ao facto de estarmos perante uma colecção de poemas em relação à qual a tradição identifica uma ordem e um todo, um

[7] Cf. Benjamin, Walter, *Selected writings vol. 1 1913-1926* ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 2002, 1st 1996)

corpus e, por conseguinte, um organismo pensado para funcionar harmoniosa e constantemente da mesma forma, devedora de uma problematização conceptual e, portanto, narrativa, a abordagem aos sonetos tem-se feito através da óptica da sua narratividade, parente afinal da lógica detectivesca que consiste em procurar desvendar mistérios, aqui tipicamente discernir a identidade do "fair youth" e da "dark lady". Seria, assim, uma obra que se presume sequencial e temática e que nos apresenta uma tentação narrativa, posição contrária, por exemplo, à assumida, entre outros, por John Kerrigan.

Em muitos momentos da poesia sonetista de Shakespeare, o *summa summarum* do seu ditado reside em paráfrases extraordinariamente sintéticas e *pouco* poéticas. Alguns sonetos podem ser, de resto, reduzidos ao seu sentido (e sentimento) essencial. "Tu és belo. A vida é curta. Faz filhos." Este resumo prosaico de poemas implica que os poemas possam ser liofilizados até um estado prosaico de conservação. Por exemplo, um poema de Yeats à sua filha seria parafraseável por 'Espero que a vida corra bem a esta minha filha'. Este é um tipo inverso de comentário. Tipos inversos de comentários são apresentados no *Appendix* I.

O apelo lírico dos poemas e, crê-se, o objecto da tradução deve ser encontrado alhures que não nesta operação *detox* de separar palha até se esculpir o trigo do que vale a pena ser preservado em vez do poema, como se o poema fosse um bloco de mármore e a leitura consistisse num esforço de lapidação até se chegar à seccionação justa que põe finalmente em evidência, na sua mais redutível forma, uma *pietà* que antes estivesse oculta, informada na ganga discursiva do poema.

O argumento que aqui subjaz é de que a tradução não seja, nestes casos, um mero apetrecho de sentido, mas um necessário esforço de competição com o primado lírico da sua contraparte. Nessa medida, defende-se que a tradução seja menos afiliada com o comentário crítico e mais aparentada com o objecto artístico, uma vez que ela só pode dar conta do texto original se funcionar

como ele. A sua função seria, assim, menos rapsodista e mais artística, gozando de uma prerrogativa que a colocasse menos na esfera do texto crítico e mais no âmbito de um texto literário de méritos próprios.

A arte dos sonetos de Shakespeare reside na sua técnica, não na história que conta ou no argumento que defende, embora certos argumentos sejam interessantes e inusitados em si, como por exemplo o que justifica a série 1-17.

Não falamos, em todo o caso, de uma teoria da tradução, antes daquilo que a tradução deve ser, em resposta a um texto de que brota. E, forçosamente, deveria ser capaz de colocar todas os obstáculos interpretativos aos quais pertencem as ambiguidades gerais. Idealmente, deveria o texto alienígena dar conta de todas as possibilidades interpretativas presentes entre o manancial discursivo resultante de crítica à obra que traduz, incluindo todas as explorações mais recentes colocadas pela crítica. Aqui, sim, teríamos uma teoria, quando da tradução se possa esperar tudo aquilo que do texto original se possa igualmente esperar.

É, contudo, conveniente esperar-se da tradução uma debilidade metafísica, uma melancolia característica de um texto em queda, derivando pecaminosamente de um original. Nesse sentido, a tradução é um Lúcifer miltoniano caindo do lugar de delícias do Pai, o texto original. A tradução seria, assim, esse texto em queda, lapsariano, evidenciando as marcas da sua imperfeição, mostrando falhas de dissemelhança e ilusões de simetria.

Quando, por exemplo, Vendler lobriga "aching" escondido em "a king" (S87), seria de esperar que todas as traduções mundiais pudessem dar discreta conta dessa possibilidade de leitura. Tal como, no soneto 68, do "bouquet of five invisible roses" incrustado por via de um anagrama de *rose* nas palavras *shorne, flowers, bowers, others, store*. Não que todas as leituras privadas se tornem forçosamente autoritárias, impondo-se ao texto. Porém deveria idealmente uma tradução abrigar panopticamente todos os modos de ver,

neste caso, Shakespeare, preservando todas as suas aliterações, aglutinações, trocadilhos e anagramas. Dito de outro modo, os críticos não deveriam poder ver no texto original nada que não estivesse absolutamente preservado na tradução.

O extremo desta posição levar-nos-ia a uma absoluta necessidade de simetria, que a uma palavra correspondesse sempre uma palavra igual, que por hipótese não houvesse menos *roses* em inglês que *rosas* no português. Mas converter "roses" em "rosas" expõe uma diferença imediata, e não só oral, mas visual, um pormenor que elevado a uma potência — linguística — transformará sempre textos ingleses em textos portugueses, e isso é, afinal, o que se espera de uma tradução.

A diferença é, apesar de tudo, plural. Um texto (inglês neste caso) não é convertível num único texto (português neste caso), mas em textos, tal como se observa a partir da pletora de sonetos de Shakespeare dados à costa portuguesa ou brasileira, por exemplo. E essa dispersão especulativa é uma contrafacção, uma cópia alterada de um objecto, um decalque autoral do seu tradutor satânico. Satã é aqui o tradutor que tenta um número de *tradautor*, imitando o Criador no seu acto de rebelião, na medida em que o imita, a coberto de uma certa metempsicose linguística.

A tradução *verdadeira* deveria ser um texto que desse fulgurante conta do seu criador, não se permitindo a lapsos que dão conta de uma heresia. A heresia aqui é falhar, passando por semelhante, adulando o criador ao invés de o louvar, e nisso simplificá-lo.

Os críticos literários seriam, sem excepção, capazes de ver nos seus anjos, à imagem e semelhança do Pai, as suas feições, embora pentecostalmente — e não *babelicamente* — retocadas. A deriva pentecostal das línguas seria apanágio de uma tradução prodigiosa que desse a ler de um modo *cabal* tudo aquilo que mal ou bem se verificou e se verificará no conjunto de toda a produção crítica ao longo dos tempos, um tipo de teologia.

Tal como o comentário teológico, a exegese produzida a partir de um Pai deveria ser igualmente verificável no Filho. O Filho é uma versão linguisticamente modificada do Pai. A dispersão de falsos *Filhos,* uma heresia merecedora de admoestação em Mateus 7: 15-20, produziria textos afins a falsos profetas. Curiosamente, os sonetos acabam, pois, por gerar uma vasta prole, não necessariamente fiéis e semelhantes ao Pai. Não só porque nenhum pode conservar escrupulosamente o acervo das especificidades do texto que tenta emular, desde logo as suas muitas *rosas invisíveis,* como qualquer desvio a um modo de dizer é, em si mesmo, um desvio ao que foi dito. O conjunto de temas e assuntos disponíveis ao espírito poético não é tão liberal que permita um sem-número de poemas sobre um sem-número de coisas diferentes. Se o carácter narrativo dos sonetos é escasso, isso resulta do seu grau de irredutibilidade, relativamente grande e inversamente proporcional à matéria tratada. Ou seja, não há muito mais coisas a tratar em poemas que saiam de certo tipo de preocupações, do género 'Faz filhos' ou 'Espero que a vida corra bem a esta minha filha'.

A matéria tratada, limitada no seu leque, condena poemas em geral ao tratamento de temas parecidos. Se poucos serão os poemas sobre gansos e menos sobre gravatas, não parece haver falta do que dizer acerca do amor ou da morte, muitas vezes associada ao primeiro. Se a quantidade de poemas sobre gansos é compreensivelmente menor do que a que se regista sobre o amor, isso advirá do facto de mais poetas se proclamarem entendidos em amor e menos poetas em gansos, ou acreditarem que vale mais a pena falar-se sobre amor do que sobre gansos, desde logo porque poemas sobre gansos serão comercialmente menos viáveis do que poemas amorosos.

Paráfrases sintéticas deste tipo, apesar de comuns a bons e maus poemas, contribuem, por seu turno, para uma ilusão estilística que está no centro da dificuldade em se retirar um juízo estético de obras de arte. De um modo geral, a poesia é lida à luz da falácia da paráfrase e o primado da prosódia

claudicou diante de uma péssima fama, normalmente associada a marginais que dizem umas coisas de duvidoso sentido e menor traduzibilidade, sofrendo normalmente de um complexo de Paganini. A estes quis a moda substituir por poetas do *soundbyte* que hoje são inseparáveis de fórmulas 'orelhudas'. As fórmulas 'orelhudas' aliás a mais não aspiram do que a uma emulação, dado os poetas fortes serem necessariamente permeáveis a alguns débitos memoráveis, que traz festiva e frequentemente à boca das festividades.

Há paráfrases de primeiro e de segundo grau. A paráfrase de primeiro grau é qualquer poema. Cada soneto de Shakespeare é, por isso, uma paráfrase de um urro. O poeta compõe um poema a partir de um estímulo primordial e o seu texto é sempre uma paráfrase dessa sua ideia primacial e nunca a ideia em si. No limite, falamos de uma primeira tradução do pensamento que é sempre um segundo pensamento, o pensamento que foi verbalizado, no limite estenografado, portanto passível de ser transmudado e ouvido e lido, ou seja, tudo o que ficou de físico da sua efemeridade imaterial.

Se o poema é já a espuma de um primeiro conceito, uma primeira verbalização não necessariamente pura de uma primeira emanação do espírito, a sua transmutação linguística é necessariamente uma perda cultural, uma forma de mitigação. Assumindo este princípio, chegamos à presunção de uma impossibilidade da literatura, ou pelo menos notamos um inevitável processo de diluição do que é dito em franca decadência desde a sua fonte órfica, distanciando-se das primeiras emanações ideais que presidiram e serviram de base ao princípio da comunicabilidade e à necessidade de transpor esses sons divinos em tons humanos.

O poema será, neste sentido, o mosaico que advém da musa (*musaico*), uma forma irregularmente tosca de conjugar figuras, *originando* numa série de cópias que vão degradando o original, uma vez que parte da natureza das

traduções será repetir incessantemente as mesmas coisas.[8] Por outro lado, a tradução deveria poder preservar as ambiguidades do texto original, as suas *irregularidades*, ainda que arrisque o tradutor o libelo de obscuro. Decerto que o problema da tradução passa por um problema de identidade.

Prosseguirei estas reflexões no capítulo 2, dedicado especialmente à tradução dos sonetos. Antes, à laia de verdadeira introdução, tratará o capítulo 1 do conjunto dos sonetos propriamente ditos, versando aspectos gerais como data, história, contexto, alusão e leitura interpretativa, e o capítulo 3 dos sonetos propriamente ditos, apresentando-se a sua 'vida' tal como no Quarto de 1609, seguidos da sua tradução, seguida, por sua vez, de comentário a ambos.

O trabalho fechará com três anexos: uma *brevis expositio* onde se oferece uma proposta de resumo da matéria tratada em cada um dos sonetos (I); as diferenças entre T1 e T2 (II); o exemplo de algumas traduções portuguesas do S116, a fim de ilustrar uma certa concorrência e a potencial latitude das versões, o que em si contradirá, de certo modo, a pretensa repetição que é apanágio da má tradução para Benjamin (III).

[8] Benjamin questiona-se se a natureza repetitiva da tradução não nascerá da necessidade de servir leitores que não compreendem o original. Mas é precisamente a estas traduções, as que apenas comunicam, que ele reconhece a marca da má tradução. Cf. Benjamin, *ibidem.*

1

YOU HAD A FATHER

MODO DE LER OS *SONETOS DE SHAKESPEARE*

We'll build in sonnets pretty rooms;
As well a well-wrought urn becomes
The greatest ashes, as half-acre tombs,
And by these hymns, all shall approve
Us canonized for Love.

John Donne, The Canonization

It must be so - Plato, thou reasonest well - Else whence this pleasing hope, this fond desire,
This longing after immortality?
Or whence this secret dread, and inward horror
Of falling into naught? Why shrinks the soul Back on herself, and startles at destruction?
'Tis the divinity that stirs within us:
'Tis Heaven itself that points out an hereafter,
And intimates eternity to man.

Joseph Addison, Cato (1713), V.i.1-9

Lemon tree, very pretty, and the lemon flower is sweet
But the fruit of the poor lemon is impossible to eat.

William Willy Holt

Em 1609, seis anos após a ascensão ao trono inglês do monarca escocês Jaime VI, chegava às livrarias londrinas de William Aspley e John Wright um volume *in-quarto* publicado pelo editor Thomas Thorpe[9] intitulado

[9] Um editor de qualidade que havia iniciado a sua carreira com a publicação da tradução de Marlowe de Lucano (1600).

"SHAKE-SPEARES SONNETS", composto por 154 sonetos e um poema longo em rima chauceriana, chamada real, *A Lover's Complaint*.[10] O seu conjunto forma uma colecção heterogénea, habitualmente dividida em três grupos de sonetos: 1-126; 127-152; 153-154.

Desde a inscrição de tipo romano que serve de frontispício aos poemas, somos convencidos de uma aura lapidar. A dedicação ou dedicatória de Thomas Thorpe apoia o desejo do poeta de escrever na pedra. Se descontarmos o facto de *sonnets* ser, de certo modo, elegível para *portmanteau* e anagrama de *stones*, é provável que cada uma destas pedras pretenda escrever uma eternidade, se daqui resistirmos a um tipo de salacidade em que 'stone'

[10] Apesar de participar do Quarto de 1609, e acompanhar as muitas edições dos *Sonetos*, a natureza genológica e o espaço disponível aconselharam a prescindir da companhia *A Lover's Complaint*. Mas não que a sua participação de um conjunto de sonetos fosse estranhada por um leitor seiscentista como desertando uma lógica grupal. Uma recente tradição habituara o leitor a antologias com sonetos culminando num poema longo habitualmente abrigado sob o pretexto de *uma queixa*. Na verdade, em parte substancial de uma tradição da contemporaneidade isabelino-jacobita encontramos exemplos de sonetos organizados segundo uma sequência em dois diferentes grupos rematados por um poslúdio, habitualmente um poema longo, desde logo a exemplo da ode a Delia do poeta contemporâneo de Shakespeare, Samuel Daniel, que ali propõe um suplemento em rima real (*The Complaint of Rosamond*), um documento que terá influenciado, cerca de uma década mais tarde, a *Complaint* shakespeariana. E porque não teria ido Shakespeare beber a inspiração a Thomas Lodge, a cuja Rosalinda fôra já por *As You Like It*? Com efeito, Lodge publicara, em 1593, uma série de poemas intitulada *Phillis,* onde a sequência de sonetos é justamente dividida, à semelhança do que acontece em Shakespeare, entre poemas a um jovem e a uma mulher sombria, precedendo uma ode trocaica e a *Trágica Queixa de Elstred*. A tradição é relativamente numerosa, somando-se a Daniel e a Lodge outras penas, a de Spenser, por exemplo, todos precedentes desta organização temática e formal que não chocaria o leitor coevo. Contudo, a um leitor moderno penso não suscitar reservas de maior isolar os sonetos da queixa em rima real. Acresce que o poema, a partir do século XIX, foi alvo de um certo debate autoral, suscitado, desde logo, pela mão daquele que é talvez o maior dos críticos shakespearianos, William Hazlitt, vendo razões para dúvidas em função de uma dicção anómala ao bardo, contendo arcaísmos e latinismos não descortináveis em outros lugares da obra. Decerto a sua inclusão agravaria um trabalho potencialmente inesgotável e que tem nos *Sonetos* a sua preocupação essencial.

é como em Touchstone, por exemplo, uma bolsa onde se contém a progénie pretendida.

A inscrição é tão lapidar quanto ambígua.[11] A dupla leitura de "ONLY. BEGETTER." acolhe uma de duas possibilidades: ou os sonetos foram gerados (inspirados) por uma única pessoa ou a única coisa que o seu gerador gerou até à data fora sonetos.

Thomas Thorpe, editor reputado, firmando os seus créditos na publicação, entre outros, de *Volpone* de Ben Jonson, em 1607, parece ter lido a lição dos sonetos, pelo menos a que está compreendida no conjunto 1-17. É um editor informado o que faz uma dedicatória lapidar no modo como resume a matéria que apresenta e que visa assegurar ao seu gerador que foi ele o gerador destes poemas, poemas esses que prometem uma eternidade que tem, ao contrário de outras eternidades, um começo: precisamente esta publicação (SETTING.FORTH.). 20 de maio de 1609 é a data da entrada do Quarto no Stationer's Register, a entidade responsável pelo registo da propriedade dos títulos das obras em Inglaterra, agregando editores e livreiros. A capitalização do nome do seu autor indicia fama e procura capitalizá-la para o sucesso comercial que se esperaria de um conjunto de poemas assinados por um dramaturgo no auge do seu sucesso. A datação dos *Sonetos* ajuda a dividir a crítica em duas famílias cujo posicionamento acaba por corresponder a um endosso misterioso que está na base das iniciais W.H., o Mr.[12] a quem se dedica o conjunto.

A procura pela identidade do gerador destes poemas é menos forense do que sintoma de duas sensibilidades separadas por dez anos. Se para uma

[11] Cf. a dedicatória que acompanha a abertura do capítulo 3, fac-símile do Quarto de 1609 (Bodleian Malone, Universidade de Oxford).

[12] "Besides, it was absurd to imagine that any publisher of the time — and the preface is from the publisher's hand — would have dreamt of addressing William Herbert, Earl of Pembroke, as *Mr* W.H." (Wilde, *op. cit.* p10.)

prática eduardina ou vitoriana, os Sonetos correspondem a uma data de composição estimada em 1593-4, e, portanto, correspondente à fase narrativa da poesia do seu autor, de que é exemplo *Venus and Adonis*, entregue ao editor de Stratford-Upon-Avon e colega de escola de Shakespeare, Richard Field, e registado a 18 de Abril de 1593, o registo do conjunto de sonetos em 1609 presume, pelo menos, uma autoria bastante mais dilatada no tempo. 1603 é o ano da patente real que renomeia os homens de Lord Chamberlain em King's Men. É desta altura, um ano após a abertura da biblioteca Bodleian em Oxford, a prisão de Sir Walter Raleigh e a morte da Rainha Isabel, tal como é o ano da grande peste de Londres que vitima mais de 30.000 pessoas, o que obriga ao encerramento dos teatros até Abril de 1604. Chega a Londres Jaime I num ano em que as grandes tragédias estão escritas. *Hamlet* está já escrito e *Othello* é deste ano e muitas parecem ser as marcas de Iago embebidas nos sonetos. É, portanto, considerável a hipótese de a colecção ter sido conjuntural e um trabalho à distância fruto do confinamento. Muitos poemas falam, de resto, uma linguagem que é visitada pelas grandes tragédias, o que desqualificaria a composição afecta ao mecenato de Henry Wriothesley, Earl of Southampton.

A 'tradição Pembroke', defensora por inerência da chave William Herbert, olha para esta colectânea como a apanha madura de um conjunto de poemas assinados por um espírito na plena posse dos seus poderes literários. Ela é fruto de uma forte convicção baseada em conjunturas e conjecturas. Esta evidência aproveita a conjuntura epidemiológica que, por duas vezes (1603-4 e 1608-9), obriga ao encerramento dos palcos e, concretamente, esta última, ao confinamento do mestre Shakespeare, supondo-se que teria aproveitado para rever os seus sonetos, privado que estaria da sua fonte de receitas habitual, o teatro. Estes dois violentos surtos de peste, juntamente com os poemas 'datados' (S107 e 125), lançam a forte possibilidade, embora sempre, repita-se, conjectural, de uma datação.

Real é, pelo menos, a alusão anterior a uns 'sonetos açucarados' em *Palladis Tamia*, uma obra de Francis Meres, publicada a 7 de Setembro de 1598.[13] Tudo o que se problematiza a esta menção é conjectura. Esta conjectura é lida com base em interpretações que, a serem validadas, poderão denunciar um contexto epocal. Se tomarmos como boas as informações lamuriosas que nos chegam de alguns sonetos (vide 85, 86, 91, 102, 121, 124 e 125), em que acusa o poeta um certo ressentimento social análogo ao ressentimento com que Iago abre o *Otelo* de 1603, é possível que isso reflicta uma amargura pessoal lida à luz de um poeta com 40 anos. O estado de ânimo, mais do que um levantamento de ocorrência de neologismos, e a confiança na informação obtida dos sonetos ditos datados (S104 e S107), levam os estudiosos a situar os poemas em momentos diversos da actividade literária do seu autor. Estes dois sonetos declaram uma história pessoal, parecendo situar-se no S104 um tempo em que o poeta conheceu o seu amigo, ficando a certeza da datação, e não é pouco, de saber-se quando conheceu o poeta o seu amigo para podermos com mais segurança reconhecer uma data de composição ao poema. O S104 aparenta descrever um encontro ocorrido três anos mais tarde. Essa afirmação pode, é claro, enfermar de ambiguidade e utilizar uma cronologia liberal, em que, por hipótese, os três anos mencionados correspondam a uma tendência semelhante ao que vemos em uso numerológico e simbolista nos contos tradicionais. De resto, muitos outros sonetistas imaginaram um esquema ficcional baseado em grupos de três anos, desde logo Samuel Daniel, o principal modelo para os sonetos de Shakespeare.

[13] A sua divisa *Vivitur ingenio, caeteris mortis erunt* (uma pessoa vive pelo espírito, o resto pertence à morte) atribuída a Virgílio lamenta a morte do seu patrono Maecenas, embora o protegido tenha de facto morrido antes do seu mecenas. Essa frase adorna uma imagem especialmente apta a resumir os sonetos (*Sobre o Tecido do Corpo Humano**) de Andreas Vesalius, morto justamente no ano do nascimento de Shakespeare (1564).

O outro soneto (S107) relata-nos aparentemente um tempo que sucede a um período conturbado da história social e política inglesa, que antecede um período de paz, normalmente relacionado com a ascensão ao trono inglês do monarca escocês Jaime VI em Março de 1603, que terá culminado no desfile na City em Março de 1604, desfile esse que é retomado em 1604, em virtude do surto epidemiológico do ano anterior. É à peste, especialmente acerba entre 1603-4 e 1608-9, que se atribui o confinamento doméstico de Shakespeare, a que se atribui o período final de escrita e edição destes sonetos, ainda que isso não invalide em absoluto a hipótese de muitos destes textos se encontrarem já formatados. Não se sabe, na verdade, de quantas vidas terão gozado e como terá progredido o seu processo metamórfico, e quais as incidências que terão ajudado eventualmente a transformar um soneto sobre um tema noutro (o mesmo) soneto sobre outro tema.

O primeiro grupo, endereçado a um misterioso jovem, conhecido por *Fair Youth*, sobretudo concentrado em enaltecer os predicados físicos de um rapaz na flor da idade, aflora temas relativamente diversos: propagação da espécie; nobreza de carácter e comportamento; traição sexual; poesia; pintura; cosmética; tempo e seus nefastos efeitos. O seu tom geral, erotizado, é fomentado por um nobre que responde às iniciais W.H., objecto habitual de mistério e merecedor de uma vasta literatura especulativa, académica e ficcional.[14]

O jovem adulto galante é, segundo a dedicatória, o *único gerador destes sonetos*, alguém que terá inspirado os poemas ao seu autor. É decerto o grande protagonista dos sonetos e, apesar de a ele ser dedicado o grupo 1, talvez não

[14] Alguns são os palpites e larga a literatura, académica e ficcional (Oscar Wilde assina um dos exemplos de ficção especulativa em *The Portrait of Mr. W. H.*), sobre o portador de tais iniciais, sendo Henry Wriothesley (H.W. do avesso), 3.º Conde de Southampton e William Herbert, 3.º Conde de Pembroke, habituais presumidos. Como nem um nem outro tinham filhos até 1604, são ambos elegíveis e ajudam a situar a obra no tempo.

saia o único gerador de cena a partir do soneto 126. Por sua vez, o segundo grupo (127-152), instilado por uma *Dama Sombria* (Dark Lady), que, naturalmente, com o jovem pálido contrasta, acolhe, muito cedo, a entrada de um rapaz que pode ou não ser o mesmo W.H., uma admissão que provoca, inevitavelmente, a sensação de unidade de conjunto que separa duas práticas académicas: uma que olha para a colecção como holisticamente narrativa, presumindo uma sequencialidade e que, de alguma maneira, convida o leitor a aceder a um mistério; a outra que defende a colecção enquanto colecção, e, nesse sentido, se não forçosamente desligada entre si, pelo menos não intencionalmente relacionada, obedecendo a um critério de progressão, à qual se excepciona, em todo o caso, o díptico final, um exercício anacreôntico sobre um epigrama grego dedicado a Cupido, lançando o acrescento já mencionado, tipologicamente demarcado, a sequência em rima real, *A Lover's Complaint*.

Ainda que apliquemos uma experiência não cumulativa de ler os poemas e deles retiremos o vapor académico de um mistério que sobre eles pairaria, não é possível recusarmos à colecção uma aura de coerência, uma sensação de continuidade, ainda que certos poemas sugiram uma composição não concentrada no tempo. Mais do que uma continuidade temática, mais do que serem *sobre*, muitos poemas são, de facto, *sobre* os anteriores. Assuntos como insónia (27-28); os quatro elementos (44-45); andar a cavalo (50-51); dependência emocional (57-58) relacionam-se com poemas ligados por elos conjuncionais, articulando por uma série de ardilosas dobradiças de coordenação a vocação integral do volume, sequencial na sua dinâmica. Acerca de continuidade e inconsistência, Stephen Booth diz: "The continuity of the 1609 sequence is obvious and insistent, but sporadic and inconsistent in the factors by which relationship is perceived."

A ordem do Quarto de 1609 não reflecte a cronologia da sua escrita. Sabe-se que os poemas obedecem a uma razoável variabilidade temporal e a sua

composição aponta para versões que remontam ao ano de 1582 (*e.g.*, S145), acreditando-se que uma série de sonetos andaria à solta, por exemplo, já em 1598, confirmado pelo testemunho de Francis Meres dando conta da circulação de uns 'sonetos açucarados entre os seus amigos próximos'. Como observa Jorge de Sena, dizer que os sonetos sejam açucarados não é necessariamente pejorativo, antes uma qualificação de cariz encomiástica.

Apesar disso, é inegável que a experiência de ler os *Sonetos* é análoga à leitura de um romance dramático. O carácter lírico que impregna a carnalidade prosódica dos poemas parece funcionar a par de uma intrusão *moral* interessada em construir uma ficção de tipo biográfico, por via de um subtexto homilético que visa admoestar o errático interlocutor anunciado dos poemas. Mais tarde, a aventura de um homem e os seus dois amores torna, com efeito, o material reunido em torno do nome *Sonetos* caracteristicamente dinâmico e evolutivo, sugerindo uma progressão e, por isso, uma *solução*, ainda que o seu hipotético desfecho se assemelhasse aos particulares formais da prosa policial. Como observa Eve Sedgwick, onde "one most wishes the *Sonnets* were a novel, the readers have most treated it as a novel".[15] O interesse em transformar uma eventual passagem de género na obra de Shakespeare é menos reflexo de uma assunção dos seus surpreendentes méritos literários e mais uma reivindicação do seu departamento de pertença e, de certo modo, de crença. O potencial valor facial canónico da obra é, assim, postergado em função de uma série de investigações de género não literário, mas psicossocial de índole forense.

Com a chegada da série de sonetos à misteriosa morena (*Dark Lady*), ao contrário da sequência de sonetos ao belo jovem (*Fair Youth*), pouco dramáticos na sua progressão, o potencial policial transforma-se num esboço

[15] Sedgwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

de drama aparentado na sua natureza com um conjunto de critérios da tragédia shakespeariana, fundamentados, por exemplo, na ambiguidade, no conflito, na traição e no ciúme, em tudo semelhantes ao investimento que anima as tragédias domésticas do seu autor.[16] Mas essa vitamina dramática é inteiramente conferida por esta estranha personagem que vem animar com a sua chegada o primeiro conjunto, de outra maneira pantanoso no seu investimento pouco movediço. Com efeito, a história dos sonetos seria menos dinâmica se limitada aos poemas ao jovem. São os poemas à *Dark Lady* que vêm transformar a sequência de sonetos numa charada narrativa de tipo, como dissemos, romanesco, com um tipo de desfecho que se estabelece como intriga.

É como se o *dístico final* da colecção — os poemas à entidade feminina — modalizasse o argumento proposto antes pela série de poemas ao *Jovem*, animando-os de uma vitalidade inesperada, como se um retrato de um senhor enquanto belo jovem fosse de repente ameaçado por uma cena de caça. De que maneira é a totalidade, talvez com excepção dos dois poemas finais que servem de coda ornamental a um assunto, uma reprodução relativamente exacta da estrutura individual dos seus componentes?

Por outro lado, a "história" obscura que continua a motivar o afã inquisitivo dos seus leitores mais curiosos será sempre uma fonte inesgotável de entusiasmo, extrínseca, na realidade, à fruição inerente aos méritos formais de cada soneto em particular, inserido numa totalidade surpreendente que vem animar cada parte de um funcionamento sinérgico novo e inesperado. Essa vitalidade intrínseca à totalidade dos sonetos transforma-os num objecto geral, e neste sentido investe os sonetos lidos na sua totalidade de uma modalidade dramática que é, afinal, a marca de água do seu autor.

[16] Nas palavras de Vendler, a sequência de poemas à *Dark Lady* constitui "a proto-sketch for a drama rather like *Othello*" (Vendler: p. 3).

Como observa Vendler, as personagens neste drama são as palavras, não as «pessoas do drama».[17] As entradas de novas soluções linguísticas são dinâmicas e estilisticamente interruptivas como as entradas em cena de novas personagens numa peça. Assim, o seu modo orgânico baseia-se em mudanças internas e rearranjos estilísticos que procuram mimetizar os devaneios de uma mudança de pensamento, como se de uma entrada em cena de uma personagem se tratasse. Este dinamismo que deve animar o conjunto dos sonetos é, ainda assim, visível na estrutura que organiza a dicção de cada soneto em particular, articulado em torno de uma coerência estrutural, de uma sequência lógica e de uma unidade de movimento. Cada poema deve ser, deste modo, animado de uma unidade de linguagem, capaz de desenvolvimento, sem saltos verbais significativos ou bruscas passagens de tema, embora destro em mostrar mudanças de pensamento e de sentimento.

Uma colecção de poemas parece ser um apanhado de poemas escritos dentro de um espaço de tempo relativamente circunscrito e a sua estrutura e coesão mais devedores de uma conjuntura e menos de uma concepção ou de um arranjo que alinhe de modo relativamente organizado um conjunto de temas ou assuntos sob a égide de uma formalidade mais ou menos aparentada. Não são frequentes os exemplos de obras conceptuais, em que as suas partes conjugam de forma harmoniosa e comunicam uma ideia de pertença a uma unidade, a um todo. Aliás, de entre os géneros, os sonetos são especialmente atreitos a uma reunião que obedeça a uma lógica de uma presença mais ou menos acidental e arbitrária nos volumes de que façam parte. Caso bem diferente é o destes sonetos. Na verdade, estes 154 poemas derramados ao longo de 2155 versos parecem obedecer a um programa, dada a coesão invulgar tópica a que respeitam, sendo em grande medida partes fraccionadas de dois ou três argumentos maiores.

[17] *Ibidem*.

A primeira pergunta que nos ocorre fazer a estes poemas em particular, e, claro está, a toda a compulsão à poesia em geral, é o que leva o poeta a querer quebrar o seu silêncio e a querer falar. Em algum momento da sua experiência, terá entendido o seu autor dizer coisas sobre um dado assunto, e dizê-las idealmente a alguém, estendendo a muitos esse desiderato na medida em que as publica. O seu fito pode ser comunicar ou fazer-se notar.

De facto, quando um poeta dedica o seu livro a *um único gerador dos sonetos* parece entender ser preferível mostrar esses sonetos e não os calar. E, nesse gesto, o autor dos poemas mostra-os não apenas ao único gerador senão também a todos quantos os leiam e aceitem tomar parte desta premissa de que os poemas não foram gerados por outra pessoa que não aquela por quem foram gerados, embora não necessariamente gerados para os seus olhos unicamente. Parece resultar daqui que há alguém que, apesar de protagonizar a história destes sonetos, não é o recipiente dos sonetos finais. De facto, a *Mulher Sombria*, deixada que é de fora deste envio, deve aceitar a condição de os sonetos que lhe dizem respeito participarem de um conjunto que obedece a um único gerador do que quer que contenham. Ela é, assim, uma conclusão num livro notavelmente concentrado e harmonioso, dividido em poemas que funcionam como meteoros movendo-se em órbitas elípticas à volta do seu astro. Nesse sentido, ler um poema é ler os restantes, ou pelo menos grande parte deles, dado que a colecção destes poemas forma realmente um corpo coeso e estruturalmente harmonioso. O poeta parece ter precisado de repetir intensamente certas coisas.

Se os 152 sonetos, retirados os dois últimos sonetos conclusivos, fossem lidos em proporção aos versos de um soneto, isso corresponderia ao diagrama Q_1+Q_2+Q_3=*Fair Youth*; D=*Dark Lady*. isto quer dizer que os sonetos foram casual ou intencionalmente arrumados de modo a conduzir a uma aparente satisfação simbólica do seu argumento: a de que o gerador de sonetos, resistente que é a gerar mais do que sonetos, e portador de uma 'excrescência'

que impossibilita ao seu admirador consumar o amor que lhe deseja, passa aparentemente esse amor a alguém genitalmente equipado não só a ser totalmente amado como a gerar aquilo que seria conveniente que o gerador de sonetos pudesse, em suma, gerar, *i.e.*, filhos, netos, e não meramente sonetos, um modo particularmente espúrio (embora, alegue o seu autor, eterno) de garantir continuidade material.

A *Dark Lady* recebe uma tranche relativamente modesta destes sonetos dedicados ao único gerador. A fatia que lhe cabe do bolo total é proporcional ao dístico que culmina os argumentos dos sonetos shakespearianos e que é notado por uma arrumação gráfica e espacial à direita, cuja indentação serve visualmente a ideia ou a mensagem que é derivada da *constructio* intelectual que serviu de caminho a essa moral axiomática. A sequência de sonetos a que respeita a morena é compreendida pelo conjunto que vai do soneto 127 ao soneto 152, totalizando, portanto, 26 sonetos.

O autor dos sonetos começa por um pedido especial ao gerador dos sonetos (pedido esse que dura 17 sonetos): que deixe de gerar sonetos e concentre-se antes em gerar um filho. Esse pedido prima pela insistência e a insistência por um volume assinalável que nos faz interrogar se nesta reprodução de sonetos sobre eugenia e procriação não haverá um eco daquilo que o poeta admoesta o gerador a fazer. Ao multiplicar os poemas sobre a necessidade de o gerador W.H. gerar outras coisas que não apenas poemas, e estes por interposta pessoa — que assume *de jure* o papel de *ghost writer* —, o autor W. S. parece interessado em exemplificar nessa sua reprodução artística aquilo que o seu destinatário deveria *de facto* estar a fazer: reproduzir-se.

O número de poemas geminados e afectos a um assunto ecoa na sua obsessão monotemática precisamente o que procura incutir no seu interlocutor: a necessidade de se multiplicar. Esta facúndia iterativa transforma os sonetos em efígies supersticiosas que orçam a um tipo de conjura, como se o seu autor se dedicasse por princípio a uma retórica

proclamatória que supusesse nessa mole e reiterada proposição a forma de furar a pertinácia do seu ouvinte ou leitor. O que se quer com isto é duplo: uma interessante e inaugural reunião de poemas obsessivos e afins a um *corpus* formal e tematicamente muito coeso, afim àquilo a que chamaríamos poema contínuo, e também um modo de vudu, replicando no número de poemas justamente o objecto de peroração desses mesmos poemas, ou seja, que o seu gerador procrie.

Intriga o aparente altruísmo destes poemas. Trata-se de canções de amor cujo desprendimento é provado naquilo que deseja a quem deseja e não porque meramente deseja quem deseja. É no mínimo incomum que o apaixonado expresse ao objecto da sua paixão o ter filhos com outra pessoa. Eu, que já me vi, por exemplo, em certas irritações de trânsito, a desejar que certas pessoas não tivessem filhos, inspirado por um imaginário consolo que certos comportamentos não sejam geracionalmente decalcados, e não ignorando que uma forma particular de macumba em desamores passe por desejar ao outro uma vida não reprodutiva, admiro que tenha havido alguém suficientemente enamorado a ponto de pedir à exaustão que o seu amado tenha filhos com outrem, não com a pessoa que lhe fala e que o ama. O autor dos poemas argumenta assim em prol da prole do gerador dos poemas, o que constitui, em si, um interessante mecanismo adicional de persuasão. Se, a acreditar no autor dos poemas, *o gerador dos seus poemas gerou os seus poemas*, então os poemas escritos pelo gerador dizem que o gerador deve gerar, e, nesse sentido, é o gerador que se diz a si próprio que gere, no sentido em que seja ele mesmo quem o afirma. Essa afirmação de vontade vem expressa na multiplicação de variações sobre um mesmo tema, não distante, aliás, de certos obstinados baixos de chaconas ou de variações barrocas.[18]

[18] Curiosamente, outra instância de replicação análoga à admoestação dos sonetos é a própria produção ensaística que os sonetos, já de si variações sobre si, foram capazes de gerar.

Em certo poema lírico de Milton, o pai de Sansão parece reproduzir a posição de Shakespeare. A esterilidade no casamento é, para Manoa, o pai de Sansão, uma maldição:

> *I prayed for children, and thought barrenness*
> *In wedlock a reproach; I gained a son,*
> *And such a son as all men hailed me happy;*
> *Who would be now a father in my stead?*[19]

Todavia a preocupação em Shakespeare não é apenas garantir uma presumível continuidade da espécie, antes uma continuidade, de certo modo, estética. O Sansão que Shakespeare reclama ao belo jovem é, antes de mais, necessário no sentido de não deixar morrer a flor da bela juventude.

Boa parte destes sonetos se apresenta como fugas ou variações de um tema, o tema que é intimado pela memória. Se os sonetos fossem um álbum fotográfico, cada soneto seria uma fotografia distinta em tempo físico e espaço geográfico, distribuído por grupos de proximidade. Poderemos falar de fotografias sobre um tema ou afectas a um determinado teor e somos capazes de reconhecer a cada fotografia a natureza de um instantâneo, um exercício individual sobre uma proposição geral. A razão pela qual fotografias sobre pores-do-sol granjeiam tanta fama é porque há um convencimento alastrado e tácito de que não há um pôr-do-sol como outro, por mais pores-do-sol repetidamente disponíveis e tendencialmente enfadonhos que surpreendamos ameaçando os nossos horizontes. O tema parece não querer esgotar-se na abertura pantagruélica de diafragmas à volta do globo às horas crepusculares e os olhos ávidos pelo arrebol à uma românticos e nostálgicos parecem achar consolação no facto de esse sacrifício diário significar a fortuna fotográfica de vários colares de máquinas nervosamente preparadas e à espreita nos nossos antípodas.

[19] Milton, *Samson Agonistes* (ll.352-355).

Não há nada que nos diga que uma série de sonetos sobre pores-do-sol não sejam, desta feita, tão diferentes e singulares quanto fotografias do mesmo teor. Assim, não é o teor de uma determinada fotografia o nosso afã, não é o pôr-do-sol o objecto do nosso amor, porém aquela fotografia em particular por contraste eventual com qualquer outra, por mais decalcada que seja da primeira.

A verdade é que o consolo que obtemos em certos poemas não resultam de um contraste com outros poemas tidos menos eloquentes do ponto de vista dos seus méritos estéticos. Pelo contrário, para podermos admirar integralmente um dado poema seria necessário manejarmos um eventual negativo seu, coincidente em tema, mas decepcionante em modo. A decepção do modo pode encontrar-se nas razões que levam o fotógrafo a escolher uma só fotografia entre tantas de um só momento. Digamos que esta analogia terá uma relação mais estreita com a reescrita de poemas, e não meramente com poemas de teor idêntico e dicção distinta.

Quando se argumenta em favor da contenção temático-formal destes poemas, algo de resto notável na proliferação do género entre a produção isabelina, primeiro, e jacobita, depois, verifica-se que os sonetistas tendem a ceder àquilo a que se pode chamar de critério do baralho de cartas.

Com frequência, a disposição de sonetos é (não me refiro à selecção de entre trezentas versões de determinado pôr-do-sol) condicionada por um carácter tão arbitrário quanto caprichoso, e o índice uma operação de tal humor de tal dia de tal pôr-do-sol. A quantidade de ciclos de sonetos reciclados é um número tão vasto quanto as disposições de Ronsard, Greville, Watson, Drayton, e a sua autenticação produto de um acaso ou uma inclinação momentânea que decidiu uma nova disposição para aquele determinado portfólio.

Já receber estes "ensuing sonnets", pela forma com que nos aparecem a partir do arranjo do Quarto de 1609, presume a ideia de que há uma série de

pores-do-sol organizados. A vontade de eternidade prometida ao notabilíssimo Mr. W.H não configura uma vaga aleatoriedade. Este critério de baralho de cartas parece existir a um nível mais intramuscular do que meramente tecido na ordem de distribuição dos textos. Que os sonetos sejam cartas baralhadas e finalmente distribuídas de acordo com um processo de sedimentação vagamente ditada tanto pela concordância crítica como pela pachorra dos tempos, intui-se que cada soneto seja, a seu modo, um possível produto de uma revisão e de um castigo autógrafo, mais ou menos prolongado. E, no entanto, no soneto 76, o seu autor afasta-se dos seus colegas de letras e acusa uma certa penúria pessoal:

> *Why is my verse so barren of new pride,*
> *So far from variation or quick change?*

Aparenta o sonetista o reconhecimento de uma baixa versatilidade, verificada no modo como os seus versos são estéreis em novidade e privados de novas vaidades, muito distantes de alteração "viva" (*quick*).

Esta ansiedade poética derivada do lugar clássico da *captatio benevolentiae* arrimada numa imaginação infértil encontra um notável contraponto no teor de grande parte dos poemas: a necessidade de o *gerador* destes sonetos *gerar* um filho. Neste princípio, é preciso que os versos do seu autor (W.S.) sejam estéreis por contraponto preciso com a fertilidade de atributos que é localizada no gerador (W.H.), e esta, por sua vez, contrastada com o seu censurado planeamento familiar.

O centro da pergunta (Shakespeare é famoso por fazer muitas perguntas) denota uma melancolia de tipo hamletiano. O que o poeta parece querer dizer é que reconhece em si uma tendência pela fala compulsiva, descortinando na sua produção verbal menos os méritos do estético e mais as excrescências do tagarela. Esse *rigor mortis* do verbal identificada pela verborreia repetitiva de materiais relativamente redundantes é um sintoma nietzschiano que decorre

da frustração de se achar palavras para dar nome àquilo que já está morto nos nossos corações, daí que o acto de falar sempre seja desprezível.[20]

Através de Hamlet, Shakespeare fizera-nos cépticos nas nossas relações, uma vez que aprendêramos a duvidar da possibilidade de articulação no domínio da afeição. Parece, pois, apontar para uma implausibilidade de reciprocidade, onde a produção enunciativa provém da voz que fala a verdade unilateral da sua confissão. O que leva à natureza prolixa dos sonetos, à sua estéril reprodução, é, por outro lado, a tristeza espinosista do crente que ama a Deus sem esperar que Deus o ame de volta. Essa esterilidade declarativa é análoga à do confessionário ou do divã, e a sua repetição um produto do eco do ego. O poeta verifica que o seu verso é rapsodista de si e pouco ousado nas suas explorações. São versos mortos, adormecidos em húmus, e o calor gerado por esta hulha é racionado na medida da sua modesta inovação. O teor do fogo que é descrito é relativamente amansado pela dicção pouco oxigenada da sua invariabilidade, resultado de uma memória que se esbate em se replicar, complacente e mortiça.

Os sonetos tendem a ser lidos segundo uma perspectiva integral de natureza holística. Ler-se sequencialmente os sonetos de Shakespeare e interpretá-los dentro de uma lógica de grande interpretação põe o problema da arrumação editorial que leva o Quarto de 1609 e a sequência dos sonetos um problema de algum melindre, partindo do princípio de que se o sistema falhar falharão as leituras eventuais que dali derivem.

Esta lógica grupal é compreensível. A leitura de um soneto costuma pressupor a ideia de que o seu autor foi quem escreveu todos os 14 versos de dado soneto e os quis agrupar do modo como agrupou. Ler-se um soneto

[20] Bloom, Harold, *Shakespeare, the invention of the human* (New York, Riverhead: 1998), p 715.

pressupõe, assim, a ideia de que o que se lê pertence integralmente ao seu autor e pode ser *lido* e não especulado.

Se o destinatário é tão importante, numa sociedade em que as diferenças de poder entre nobres e plebeus eram fortemente expostas e reforçadas, como é que o orador ousa criticá-lo? Como ele pode acusá-lo, mesmo com um trocadilho indireto, de ser "contraído" (ou seja, comprometido, mas também encolhido, em oposição a aumentado) aos seus "próprios olhos brilhantes" (v. 1.5)? No inglês isabelino, as diferenças de poder são fortemente marcadas no uso de pronomes: "you" é o pronome que se usa para interpelar um superior social e "thou" tende a denotar alguém de menor poder ou em um relacionamento íntimo que é recíproco. Porque usa o locutor o "tu" (thou) para se dirigir ao gerador ao longo dos primeiros quinze sonetos? A resposta está na relação social historicamente específica sinalizada pelos detalhes da linguagem: a do poeta-educador humanista para o jovem patrono nobre.

O grupo de procriação ecoa fortemente temas e metáforas de uma famosa carta escrita em latim pelo educador humanista Erasmo e distribuída em tradução inglesa pela mão de Thomas Wilson que escreveu na sua Arte da Retórica de 1560 uma "Epístola a persuadir o jovem cavalheiro a casar-se". A *Arte* de Wilson foi o tratado isabelino mais popular em inglês, dedicado a John Dudley, Conde de Warwick, filho mais velho do homónimo Lord Protector, primeiro Duque de Northumberland. A vocação do orador de Shakespeare, semelhante a um educador de um nobre, não é, obviamente, a de tutor, mas de poeta que, entretanto, aproveita a pedagogia de tipo erasmiano para se dirigir e instruir o seu jovem formando. Os poetas da Renascença recorreram ao programa educacional do humanismo para fornecer uma base ética às relações poeta-mecenas das quais dependiam para obter dinheiro e outros tipos de apoio.

No entanto, os termos desta relação cedo se vão alterar. A dependência poeta-mecenas é lentamente moldada por discretas intrusões de um sujeito

opinativo e demasiado interessado em *participar*. A instrução aproveita-se desta mistura de interesses, à semelhança da injunção 'Faz-te outro, por amor de mim' (S10.v13) e não *faz-te outro, por amor a ti*. A preservação no soneto traduzido da preposição *de* e não *a* tem que ver com o reforço desta intrusão gradual do sujeito, aproveitando uma expressão coloquial *por amor de Deus* para secretamente se colocar a si na relação. O envolvimento pessoal vai sendo cada vez mais notório até que a menagem lírica se degrada numa relação *à l'outrance*.

Não sabemos como seria ler estes sonetos um a um ou fora da lógica desta série de sonetos, declinada à luz da arrumação do Quarto de 1609. É este derrame que concorre para a tentação e para a eventual *falácia narrativa* dos sonetos. Se o grupo inicial (1-17) nos parece extraordinariamente estável e internalizado, o que decorre dali parece presumir uma lenta acomodação a uma interrupção na conversa e um mudar de termos da relação para uma conversação cada vez mais complexa e *cheia de vida*. Contas a ajustar passa-nos pela cabeça ou pelo menos contas a desabafar, como se houvesse um exame de consciência que no fluxo literário fosse contado com uma notável variabilidade de coesão interna.

É provável que a escrita dos Sonetos tivesse sido despertada por um entretém conjuntural. Essa necessidade resultou de um período pestífero especialmente intenso que obrigou a repetidos confinamentos. Após a peste que atingira Londres obrigar ao encerramento dos teatros londrinos entre 1592 e 1594 e entre Abril de 1603 e Abril de 1604, a peste era regressada em Julho de 1606. Não se sabe até que ponto estará aqui a explicação para que o dramaturgo viesse a concentrar-se na poesia lírica, *Vénus e Adónis* e *O Estupro de Lucrécia* sendo dois exemplos da alternativa à dramaturgia.

Dois sonetos, 104 e 107, desbravam uma potencial data de composição, um aludindo a uma história pessoal, o outro a um acontecimento público. Se o primeiro parece querer ser literal ao documentar uma passagem de três anos,

o segundo oferece mais promissores evidências, na medida em que se refere, muito provavelmente, à passagem da coroa de Isabel para Jaime em 1603, sendo o 'brando tempo' do S107 uma provável referência ao período de paz iniciado pelo novo monarca na sua aclamação e posterior coroação em 1604. O 'brando tempo' ou *balmy time* aponta para um crisma, linguagem já tentada em Ricardo II (3.2.54-5):

> *Not all the water in the rough rude sea*
> *Can wash the balm off from an anointed King.*

Estes dois versos parecem ecoar com exactidão o pensamento do poeta do S107, que dá conta de um período de turbulência (aqui vertido em *rough rude sea*) a que se segue um período balsâmico de um rei recém-ungido. O mar turbulento de antes não consegue competir com um simples bálsamo de concórdia talvez porque desde logo o passado nunca conseguirá competir com o tempo presente. O mar turbulento de antes pode referir-se à Invencível Armada com que, em 1588, Filipe II de Espanha queria derrotar a Inglaterra. O bálsamo regenerador da ascensão de Jaime VI equivale metaforicamente ao caldo que cresce na apreensão do Salarino de *Merchant of Venice* quando, para tentar definir a natureza da ansiedade do seu amigo António, mercador com muitos barcos arriscados no mar, compara o sopro na sopa com o grande estrago que o vento pode fazer no mar.

Os dois grandes *envois* ou grupos de sonetos shakespearianos (I. Fair Youth e II. Dark Lady) imitariam, deste modo, uma proporcionalidade presente na arquitectura dos sonetos tipicamente ingleses ou shakespearianos, por oposição à sedimentação continental do soneto de tendência petrarquista de doze versos mais dois. Se tomarmos todos os sonetos correspondentes ao movimento temático *Fair Youth* (FY), notamos uma equivalência, neste pressuposto, a um potencial corpo do soneto, legando aos sonetos relativos à *Dark Lady* (DL) uma equivalência proporcional ao dístico final. Ou seja, FY=

corpo (vv.1-12); DL= dístico (vv.13-14). Assim, e retirados os dois últimos sonetos (S153 e S154), que são marcas finais e extrapolam o conteúdo temático geral, servindo de coda, se o conjunto dos *Sonnets* equivalesse em teoria proporcionalmente a um único soneto, os sonetos FY (1-126) corresponderiam a 11,61 versos (83%), logo às três quadras (Q_1, Q_2 e Q_3) correspondendoo o segundo grupo de sonetos, DL(127-152), a 2,39 versos (17%), logo ao dístico (D), daí se extraindo a proporção de 12 versos FY e 2 versos finais DL. Arredondando, o primeiro grupo de sonetos serviria uma proporção de 12 versos de um soneto, ao passo que o segundo grupo de poemas corresponderia a dois versos, ou ao dístico final de um soneto inglês ou shakespeariano.

Os poemas DL parecem assim assumir com exactidão essa função de coda, o lugar de dístico final. Esse é o peso específico dos 26 poemas finais, os quais, funcionando como dístico final da obra, parecem encerrar o conjunto e funcionar como uma espécie de conclusão atípica ao conjunto de que participam. Esta proporção física sugere uma leitura interpretativa, se não metafísica. Os sonetos DL funcionam como o dístico argumentativo e conclusivo dos sonetos FY. O excurso FY serviria assim um destino: DL. DL parece, contudo, uma oposição ao trajecto FY. Um argumento a favor de DL ser o remate lógico do grupo de sonetos FY encontra-se nas preocupações concepcionais dos primeiros dezassete sonetos, os chamados sonetos da procriação. Estes são sonetos que resultam de uma inquietação do poeta, o qual, cantando um belo jovem, o incentiva a replicar a sua beleza num filho, advogando a necessidade de se casar e ter descendência, no sentido de passar a sua singular beleza a gerações futuras. Parece o autor dos sonetos aqui fazer valer um paralelo alegórico que vê nos sonetos os filhos graciosos do poeta que exemplificam a vitalidade desejável e incentivada no seu destinatário. O poeta parece querer dizer que os seus sonetos e sua multiplicação tópica — pelo menos ao longo de 17 poemas — são a evidência dos filhos que um poeta

é capaz de gerar sobre determinada matéria, e nisso exemplificar os vários frutos genéticos que podem vir do jovem que é cantado. 17 seriam assim os modos de dizer ou parecer o mesmo, tal como 17 podem ser os filhos com marcas identitárias e traços fisionómicos comuns, derivando todos do mesmo pai autoral, tal como os sonetos não escapam às marcas autorais do seu procriador. O que o autor dos sonetos parece estar a dizer é: «tu poderias ter 17 filhos como eu tenho 17 sonetos sobre esta matéria (e esses relativamente parecidos com coisas que eu possa escrever sobre tal assunto)».[21]

Se um poeta sem obra é um poeta inexistente, resulta banalidade dizer-se que Shakespeare não seria Shakespeare sem as coisas que Shakespeare faz e

[21] Se imaginarmos que os 152 sonetos (retiraremos os dois últimos que servem de facto de coda ao conjunto) correspondessem aos 14 versos constitutivos de um soneto, os sonetos à *Dark Lady* representariam uma proporção de 2,39 versos desse todo (cerca de 17%), o que significa que os ditos poemas à enigmática figura feminina seriam proporcionalmente correspondentes ao dístico final de um soneto shakespeariano, o qual se dividiria da seguinte forma: 12 versos destinados ao *Fair Youth*; dois versos à *Dark Lady*. Temos, por conseguinte, uma interessante quantificação que parece reduzir a importância da *Dark Lady* no todo, tomado o conjunto de sonetos como o conjunto de 14 versos de um único soneto, equivalendo-a à proporção de dois versos de um soneto, aos quais chamemos-lhes dístico final por motivos de segmentação da própria sequência. Poder-se-ia, de resto, transformar tal ponderação na seguinte mancha ilustrativa:

Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Fair Youth Fair Youth Fair Youth Fair Youth
Dark Lady Dark Lady Dark Lady Dark
Lady Dark Lady Dark Lady Dark Lady

que fazem Shakespeare ser Shakespeare. Deste modo, a beleza potencial de Shakespeare está adstrita à sua obra e à sua criação, no sentido em que resolveu não calar aquilo que tinha para dizer e, nessa medida, fazer réplicas de si através da fertilidade dos seus versos. Aliás, a primeira pergunta que devemos colocar em face de um texto em relação ao qual declarámos o prazer de abordar é exactamente por que terá o poeta entendido razoável falar e não calar. Por outro lado, e antagonicamente à crítica literária, a tradução parece não precisar de justificar o seu interesse por tal ou tal texto, ao contrário da interpretação literária que vê como prudente aconselhar os motivos dos seus trabalhos.

Os poemas tratam de um amor adolescente na óptica de alguém que sabe articular. O problema com o alcance do amor adolescente é um pouco parecido com a falta de meios de progresso em alturas pitorescas da humanidade: uma fotorreportagem do Juramento da Quadra do Jogo da Péla, por exemplo, a falta de suporte de registo sonoro que obrigam grandes tenores prévios a Caruso a um silencioso anonimato, a falta de uma equipa de reportagem no momento em que Moisés desce o Sinai com as tábuas da Lei. Certos acontecimentos parecem óptimos, mas só poderemos supor a extensão da sua importância. No presente caso, temos o registo extraordinário de alguém que com a idade do *mezzo camin* procede a uma admirável viagem à cabeça de um adolescente enamorado e complementa o basbaque hormonal com palavras extraordinárias e vibrantes.

Em 1640, o editor John Benson publicou uns certos *Poems* do cavalheiro Will Shake-Speare, recriando com relativa liberdade a organização aconselhada pelo *First Folio*. As alterações, significativas e construtivas, visavam, entre outros, melhorar um problema pronominal. O livro passava a ser dedicado "To The Reader" e pronomes masculinos viram-se erraticamente convertidos ao feminino pela fina peneira deste conservador da propriedade literária. O seu estilete atacou sobretudo a série 1-126 passando

ao feminino o que houvesse de masculino e a "love" o *boy* do S108 (v.5). A reprovação isabelina da ideia de homossexualidade passava, por exemplo, por condenar tal prática a uma inexistência verbal (a verdade, a palavra não existia), punindo-se pela não existência linguística o que era tido por pecado de Sodoma e execrado até pelo próprio diabo que o não pratica, considerado obsceno e depravado, ocupação de lobisomens, trazendo naturalmente a carestia e a morte e merecendo, claro está, a vingança divina. É natural que o jacobita Benson, vivendo numa época menos permissiva, procurasse extirpar da obra do *Mestre Shakes-peare* a ganga linguística que viesse trazer vitupério sobre um sonetismo de base pederasta, em que o William-autor corresponderia a Zeus e o William-Jovem a Ganimedes, o platónico desejo do *Fedro*. Se o *Fair Youth* é o catamita (justamente derivando o latim *catamitus* do etrusco *catmite*, por sua vez evoluindo do grego Ganímedes, nome do jovem troiano seduzido por Zeus para seu copeiro no Olimpo), seria argumento wildeano plausível para vislumbrar no actor que fez de Rosalinda em *AYLI* uma possível travestização do belo jovem que fez de Rosalinda que fez de Ganimedes.

A obra em Shakespeare não equivale à vida nem necessariamente obedece ao princípio a minha vida por um verso. O autor William Shakespeare é autor de uma obra que não se confunde necessariamente com a sua vida, a qual suspeitamos extraordinariamente rica e diversa, de onde os versos são apenas, ainda que inalienável, parte. Se autores há que vivem na sua obra e fazem da sua obra um sucedâneo da vida que não têm, já destes sonetos se infere uma obra que é complementar a uma vida e são dela não mais do que suplemento.

Se toda a arte é, em certo grau, um modo de representar, isso quer dizer que a vida não pode ser entendida à luz da arte e, nesse sentido, as investigações especulativas de Wilde não produzem resultados outros que os de contrariar o seu próprio postulado. O Mr W.H. pode, assim sendo, não ser ninguém. Se as falsificações a la Chatterton são, para Wilde,

compreensíveis e até desejáveis, uma vez que o artista deseja alcançar a sua personalidade a partir de um recurso a um plano imaginário através do qual chegar à representação perfeita, já as falsificações da crítica literária, pertencendo esta, pela sua natureza, ao plano ético, não pode defender um recurso ao plano estético da falsificação com o intuito de comprovar uma teoria à qual lhe faltem fundamentos.

O *dictum* de Coleridge "Uma grande mente deve ser andrógina" não define tanto a estética por detrás dos sonetos como uma relação de menagem evocando antigas dívidas hierárquicas exploradas na literatura de amizade. Nisso é a ocultação do nome do destinatário próprio de uma ética da grande tradição de camaradagem, que fazia com que, por exemplo, desde a convenção galaico-portuguesa de influências provençais à grande epopeia georgiana medieval, como a de Shota Rustaveli (*O Cavaleiro em Pele de Pantera*), a senhora fosse revertida em *senhor* e a Rainha em *Rei*. Os sonetos procedem de uma extensa tradição de cantares que exaltam a honra, o apreço e a amizade idealizada, como se a sua natureza fosse sobrenatural ou pertencesse à região demarcada dos demiurgos. A sua é uma história em que a amizade é tipicamente desinteressada e desmaterializada, personificando a sinceridade, o amor cortês e a generosidade, unindo corações de cavaleiros ardidos numa demanda amorosa pela obtenção do favor da sua *senhor*.

A cautela de John Ruskin, na sua advertência de que o leitor deveria assegurar-se de ir "to the author to get at his meaning, not to find yours", é a grande estrela-guia — e também a grande ansiedade — dos diligentes e industriosos hermeneutas quando tomam poemas de assalto.

O poeta insiste que os méritos do seu modelo, imitando o ideal, pouco carecem do artifício dos poetas, cuja arte é escassa em acrescentar atributos a quem deles não necessita. O símile a que recorre para chegar a uma tal equivalência entre arte e artifício é o dos cosméticos, usados para disfarçar uma realidade e embelezar uma verdade pouco lisonjeira. Ainda assim,

reconhece-se que o tempo provoca danos e é preciso atenuar o tempo que confunde o passado em que não *achava o belo abastardado/E a fronte não tocava nem pintava* (S68; vv.3-4). Este modelo não precisa de retoques, por isso *Pinturas não achei que precisasses* (S83; v.1). A modéstia do poeta reflecte-se num conservadorismo calculado que o leva a ficar *aquém no teu relato* (S83; v5). Isso acontece porque ele não quer ser admitido à corte hiperbólica e artificial de quem produz um efeito amplificado nos seus escritos que foge ao modelo que o inspirou, obtendo, assim um duplo efeito, de dupla benevolência: argumenta que o seu trabalho não vive de filtros estilísticos que são afins aos da cosmética, ao serviço de um embelezamento espúrio que combate as agressões do tempo ou a falta natural de beleza, de onde se presume um contraste com a maioria de poetas ao serviço de uma comissão, que tem na profusão adjectival e metafórica uma euforia adulatória, a qual concorre para uma distorção flagrante dos motivos do seu elogio; por outro lado, essa reclamada modéstia protesta que a sua obra não é um retrato muito melhorado de um modelo, antes assumidamente um retrato que não reflecte o seu modelo em toda a sua gloriosa inteireza (evidentemente, modéstia essa desmentida em outros passos dos sonetos quando estes reivindicam ser os únicos portadores da eternidade pretendida).

Os poemas vivem no seu conjunto de um princípio tautológico que consiste em replicar um modelo. Eles são variações de si, ilustrando os muitos modos de se dizer o mesmo, pelo que a repetição se torna o método para chegar a um argumento que, em si, imita o que os poemas, de um modo geral, são capazes de fazer: repetir assuntos através de metáforas de si próprios. Cada poema, esgotado o lote de assuntos disponíveis, transforma-se numa metamorfose por via metafórica em que um poema diz de outra maneira o mesmo de um outro, tornados cópias singulares do seu modelo, modelo esse que, entretanto, se terá perdido.

Como todos os poetas, também este escreve sobre o mesmo ("I always write of you (...) dressing old words new"). O objectivo da poesia é, justamente, escolher a melhor metáfora possível para substituir a identidade. Nesse sentido, a observação de Wallace Stevens que, "na natureza e na metáfora, a identidade é o ponto de fuga da parecença", presume um ponto a partir do qual a parecença deixa de existir torna-se a identidade. Mas essa é a noção de uma identidade apreendida segundo uma perspectiva linear. Ora acontece que o limite linear da nossa apreensão é ainda outra parecença, tida à distância por identidade. É como se a metáfora funcionasse para quem tem dificuldades em ler a tabela de Snellen. Vendo mal ao longe, tomamos um ponto de parecença como identitário, e a metáfora não faz mais do que passar por cópia da concepção original, reproduzindo o verbo *ser* no pseudo-verbo *pareser*. Se alguma coisa é ou existe por outra coisa é porque a nossa visão se afastou do lugar onde se situa o objecto inaugural, o da concepção primordial, e como se a metáfora fosse uma prótese prosódica capaz de nos fazer aproximar do objecto por uma relação de extrema proximidade.

Em Shakespeare, o lugar da cópia não é menorizado. A cópia não é um valor depreciável no mundo isabelino. A cópia é a primeira vida de alguma coisa, um selo a partir do qual se imprimem todas as suas derivações ("Thou shouldst print more, not let that copy die"). O ideal deste poeta passa pela transcrição, não pela diversão ou variação. A repetição é aprendizagem e a virtude alcança-se por via desta tautologia que é exortatória e apela à imitação de um modelo, um tipo de *Imitatio Christi*.

Nesse sentido, o melhor texto seria o que prescindisse em absoluto da metáfora e o *ser* não fosse procurado pelo *ser que não é*. A metamorfose da parecença, único produto da presunção metafórica que assume que algo é o que não, presume uma distorção, uma recriação através de uma ruptura, e não uma continuidade, mas uma solução de continuidade que é obtida sempre

que se dá lugar à metáfora e seus vassalos: metamorfose, parecença, imitação e transposição.

De alguma maneira, o argumento metafórico de Shakespeare depende de uma existência de um modelo anterior à sua essência pura, apesar de todas as instâncias e cópias que o antecederam. O belo amigo do poeta é o objecto que, contrariamente a depender de outros para a sua descrição, ajuda a descrever outros, não estes o veículo que o descreve, e, nesse sentido, e como diz o S106, "os seus louvores já previam/O nosso tempo" (vv.9/10). É como se todos os admiráveis exemplos de beleza que o passado cantou, todas as Helenas, Lauras e Adónis, não passassem de pré-figurações desta materialização que esteve em suspenso na sua passagem de ideia a realização. É como se os grandes modelos com que é de convenção comparar-se sejam não apenas um ideal a procurar, mas sejam o que de mais perto existe do que se quer comparar. Sol, esferas celestes, luas, etc, são, afinal, numa operação de metáfora reversa, os comparáveis, os lisonjeados pela aproximação ao 'Rei', normalmente o amado ou a amada. Não se compare então o belo Jovem a essas figuras, mas compare-se as figuras ao Jovem, sendo essas figuras entretanto admiráveis apenas porque é ou foram comparações proféticas, gozando de uma exaltação *a crédito*. Shakespeare não compara o seu jovem a outros, antes compara outros com o seu jovem por intermédio de um sistema ardiloso de reversão metafórica. Se ele é um Adónis, isso é porque um Adónis é ele. Daí que o não possa comparar a um dia de Verão, não tanto pela inadequação de tal comparação, mas porque, no limite, é o dia de Verão que possa ser a ele comparado. Toda a eventual despromoção do Jovem neste sistema tem que ver com um baixio de humor decorrente de um ressentimento que tem como consequência a nevralgia da metáfora.

Quando o poeta, em pura maladia amorosa, reduz a Primavera a uma tibieza de melancolia, ele mostra, por contraste, como se sente o resto do mundo não apaixonado e insensível a arroubos lírico-eróticos perante as

convulsões exaltadas da paixão no coração irracional que pula na pena do poeta em contraste com a indiferença mundial ao sentimento passional. É deste investimento emocional que trata, por exemplo, o S22 quando, no v.6 alude ao novo *railment* (roupagem) que reveste e estimula o coração arrebatado do poeta. Ele não trata apenas do resultado garrido de uma dopamina amorosa que, entre outros, leva o febril enamorado a ir resgatar o seu velho guarda-fatos de jovem em busca dos casacos de couro que torna a vestir com nostálgica vaidade, mas codifica uma metáfora que é accionada apenas em manifesto exagero para dar resposta a um estímulo sensorial e afectivo. Só que esta metáfora é, em Shakespeare, frequentemente reversa, e é o mundo todo sensorial que deve traduzir a experiência intensa e poética que o determina.

Se o resto do mundo considera incompreensível esse primado da metáfora, é porque reage com um franzir de sobrecenho ao motivo da paixão, que assim justifica o arrebatamento encomiástico, olhando para as Lauras do mundo com o enjoo desidratado de uma metáfora sem ocitocina. Esse desprezo desemboca, mais extensamente, numa foz de despeito que leva, por exemplo, a uma certa aversão pela poesia mesmo entre 'amantes' da literatura e a apodar de alucinados os praticantes desta intensa metáfora. Aliás, a razão por que se tende socialmente a corresponder poetas a alucinados em detrimento de romancistas é relativamente surpreendente, sendo estes afinal notoriamente mais esquizofrénicos de um ponto de vista ficcional, muito mais visitados por vozes, a ponto de forrarem o mundo de criações suas e lhes imaginarem vários universos e personagens possíveis. As mónadas dos romancistas, mais extravagantes, comparativamente mais populosos em presenças mentais do que os reservados e concentrados poetas, absolvem-nos desse labéu social por manifestamente não acusarem esta doença da metáfora, que é o que está por trás da debilidade mental assacada a poetas, habitantes presumidos de uma certa turbidez nervosa.

A metáfora é aquilo a que Spenser poderia, em outro momento, chamar de 'canto de mutabilidade'. A metáfora é, como a tradução, sujeita a uma validade temporal duvidosa, o que explica a necessidade constante de recriação que leva o poeta a retratar-se do estilo anterior e a retrabalhar o mesmo poema.

O S76 dá disto conta, e do cansaço do canto ("why is my verse so barren of new pride"), uma ansiedade que advém de ter de vestir (novamente o *railment* em *dressing*) *o mesmo de outra cor* (v.11), resultando de uma necessidade de disfarçar o mesmo tópico numa roupagem que lhe dê aparência de fresco. Mas no que faz o seu autor queixa também obtém refrigério, uma vez que o seu assunto é fonte inesgotável de prazer, apenas sujeito a um tema que Shakespeare parece retirar do seu jardim de delícias. De facto, o problema com o Éden tem que ver com a intrusão do tempo e a sua foice no paraíso, entrada nefasta que é preocupação dos *Sonetos* impedir. Nada pode o tempo contra a sua Rosa, somos convidados a ler, ainda que essa Rosa possua lúbricos espinhos, os quais, mais do que símbolos do poder cortante da gadanha do tempo, são pequenas facadinhas na harmonia afectiva de ambos.

Há nesta metáfora cansada, que é objecto de ansiedade no S76, a possibilidade de um programa. Se a concepção inicial do poeta estiver certa, e os poemas forem um monumento mais firme do que as tumbas terrenas e concederem uma urna inabalável de promoção contínua ao Belo Jovem, então o tempo cronológico, nada podendo contra tão extraordinária forma de vida, não pode determinar qualquer tipo de progressão, e onde não há a progressão decadente do tempo uma estase beatífica se adivinha, uma República imóvel, onde o ser acontece sem deixar de ser. Nesse sentido, nada pode haver de novidade no panegírico do poeta, pois se este poema se destina a cantar um ser ideal deve também com ele participar do seu estado inalterável. Por isso, a única saída lógica é a inexpressividade e o tédio do canto. A razão pela qual

não pode o poeta 'seguir o tempo' (S76: v.3) é que o estilo agraciado pela moda supõe um estado lapsário e degradante. Ora se o modelo é invejavelmente eterno e eternamente belo, a única solução é um canto entediante que reproduza as eternas hosanas angelicais provindas das hostes célicas nas laterais do páramo de onde entoam os coros celestiais. A progressão musical é, por isso, escrava do tempo e o tempo inimigo do estado imperturbável das almas eternais.

Porquê escrever o mesmo, sem diferença, pergunta-se o poeta no S76, como se doído por um mal de funcionário, é porque o seu amor não o altera o tempo (cf. S116), nem se verga perante as alterações que fazem associar a mudança dos tempos com a das vontades. Por outro lado, sendo o amor um bebé, sem noção do tempo, naturalmente inabalado e imperturbável, apenas vulnerável aos dardos de Cupido, parece estar a salvo dos danos cronológicos. Ainda assim, o bebé cresce e o poeta acusa as dores desse crescimento através de um tipo de disjuntor que começa a disparar e a pôr em causa, por via de uma inquietude mental, aquilo que os olhos trazem acriticamente. Interroga-se então, por vezes, o poeta se aquilo que observa é aquilo que lhe corresponde na realidade, e o tempo cronológico, tornado dialéctico, fá-lo perguntar-se se a sua mente não mentirá (S114): *Ou esta mente* (produzindo um lapso interpretativo que confunde o substantivo 'mente' com a forma verbal homónima) *ou não* lhe *mente a vista*. A tomada da consciência acusa a decepção amorosa, o estado em que o lactente apaixonado, sofrendo um dissabor, começa a acordar no seu jardim de delícias e prova o sabor amargo da dúvida e do tempo. Daí que poesia e que o que é descrito se fundam e confundam por esta nevrose comparativa, levando a excessos como no caso justamente de Pigmalião, altura em que o artista, recorrendo a uma prótese

do seu amor, confunde cousa amada com cousa parecida com a cousa amada e opta por ver na cousa amada a amada que deveras (supostamente) ama.[22]

É curioso que a propósito de um autor tão impositivo e maior como é o caso de Shakespeare não nos ocorra tão lestamente adjectivá-lo de "shakespeariano". Tal passo é "shakespeariano", tal verso "shakespeariano", etc. E, no entanto, trata-se de um autor maior e dono de um fôlego pelo menos tão grande quanto, por exemplo, Dante. Mas, ao contrário de Dante, que de alguma maneira resiste com mais veemência à circunspecção geral dos seus admiradores e nunca deixa cair a sua transversa áurea em matérias literárias — Dante é um autor *sério* —, Shakespeare, apesar de provavelmente ser a maior estrela do firmamento literário de todas as épocas em que dedos humanos entretiveram uma pena (e mesmo nas que não entretiveram), enferma do mesmo problema que a alguns autores custa, inclusivamente, o cânone: a sua mordacidade.

Pela mesma razão que a notável envergadura literária de um Bocage será sempre obnubilada pelo conflito de interesses que é imputado pela crítica a aspirantes concomitantes a parnaso, a brejeirice em literatura costuma custar a posteridade em adjectivo ao seu autor. Esse filtro assenta na razão de preferirmos de alguma maneira autores ditos sérios, tal como, por exemplo, preferimos médicos graves a chocarreiros, por partirmos do princípio de que o nosso caso é demasiado importante para ser aligeirado por um fisiologista de tipo *falstaffiano*. Tal como não estamos preparados para a *levitas* quando o caso é grave, o nosso afecto literário é análogo a este módico, desde logo porque se supõe que a grande literatura pede grandes apreciadores.

[22] Exemplos deste tipo de homenagem são os monumentos fúnebres que procuram deixar em lugar do malogrado amado um ícone que faça jus aos seus grandes merecimentos. Esse ícone é frequentemente pretendido pelo poeta dos *Sonetos*, quando declara, por exemplo, que o seu verso se impõe à *tumba de áurea arte* (S101).

A menos que estejamos no iluminismo, é difícil actualmente concebermos a frase 'Não gosto de Dante'. A razão para isso é que mesmo o mais pobre de espírito que a soubesse proferir seria sempre demasiado pobre de espírito para a poder proferir e o mais refinado de espírito demasiado refinado para o fazer. Já o mesmo não se poderá dizer de Shakespeare. Há qualquer coisa em Shakespeare que se afigura como sendo mais popular e democraticamente conversível em arrufos de apreciação. Por outras palavras, Shakespeare tem detestadores, entre os quais Tolstoi seja talvez o mais popular. Já Dante passa como uma instituição. Tanta é a gravidade, tão dantesco o seu autor, que, na sua obra *Trattatello in laude di Dante* de 1357, Boccaccio resmunga ser a obra de Dante merecedora de um título mais adequado (a sua *Comédia* passada gravemente a *Divina*). Isto é dizer que o seu autor é brilhante, mas tem pouco jeito para títulos. Melhorar o título de Dante Alighieri é certamente um momento muito cómico na história universal da literatura, mais ainda proposto *anti-comicamente* para elevar um título cómico na obra pouco cómica de um autor nada cómico.

Justamente, o início da *Divina Comédia* de Dante é de algum modo análogo ao ponto inicial dos sonetos de Shakespeare. Em Dante, o poeta encontra-se, como sabemos, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, uma alusão à meia-idade do seu cantor. Dante teria 35 anos. Aliás, a acção, muito apropriadamente, e de modo a afeiçoar a cronologia do ano com o seu narrador, refere-se cronologicamente ao equinócio da primavera. Todavia, em Dante, este *mezzo camin*, mais do que uma vontade de localização cronológica, dá conta de um estado autobiográfico. O poeta diz achar-se

numa *selva oscura, ché la diritta via era smarrita*.[23] Com efeito, alguma coisa na abertura de Dante aponta para alguém que está deprimido, o qual, encontrando-se no meio do caminho da sua vida, se acha perdido numa selva obscura. A certa altura do último auto de Gil Vicente, *Floresta de Enganos*, pergunta em castelhano o deus Apolo ao deus de amor, Cupido, que é quem comicamente sofre do mal de amor:

> *Pues qué haces por aqui*
> *por esta floresta d'engaños?*

Ao que lhe retribui Cupido:

> *Ando esperando por ti.*

Há qualquer coisa de sintomático no modo como tanto o deus do amor, que é deus-criança, e a personificação da justiça são retratados como cegos. Se a justiça se quer vendada para garantir a igualdade de todos perante a lei, já um requisito do amor parece ser a cegueira de quem não só não sabe por que ama como não sabe por que ama quem ama. Cupido parece responder ao deus dizendo que só anda perdido por aquela floresta de enganos enquanto o deus Apolo, o da razão e da clarividência, o não visite para o libertar da sua cegueira emocional.

A cegueira emocional de Cupido parece ser e produzir a floresta de enganos, tópico da sua deriva e descida às baixezas, figuradas na escuridão da privação da visão, tal como acontece ao peregrino solitário Dante, *mal-humorado* na sua selva obscura. Se Dante está deprimido, tal como o mercador António de *O Mercador de Veneza*, as idades dos protagonistas são mais ou

[23] Uma rápida visita a *treccani.it* dá como origem de "smarrire" a francofonia antiga *esmarrir*, isto é, "afligir, perturbar", mais concretamente por via de "marrjan", ao qual se atribui o significado de "irritado, estar de mau humor". É interessante que o italiano se refira a mal-humorado como "cativo de humores"

menos as mesmas e mais ou menos as mesmas as motivações. Em Vicente parece propor-se a ideia de que o deus de amor estará a morrer de amor e, nessa medida, há-de levar o amor com ele ao Hades ("oh ingrata pecador [...] que mataste al Dios d'amor"). A dor do deus parece ser que *a pecador* terá na sua ausência deixado o seu amor vivo. Curiosamente, a resposta de Cupido a Apolo à pergunta com que o cumprimenta, "Señor, eres namorado?", é "Antes traigo mi sentido/bien fuera desse cuidado." Nisso Cupido antecipa a reacção de António, o mercador de Veneza, à injunção do seu amigo, Salério, quando este, após descartar-se os motivos da tristeza de António em preocupações comerciais, lhe aponta um motivo: "Ora, então estás apaixonado." António responde-lhe: "Ora essa!".

Apesar de tratarem ambos de paixões, o carácter generalista dos *Sonetos* diverge claramente da unidade traumática da *Comédia*. Os *Sonetos* constituem-se como um tipo de entretenimento vicentino, uma evasão a uma mentalidade. Se os sonetos forem uma escrita determinada conjunturalmente pela peste (tal como em Boccaccio ou em Chaucer já o havia sido), o seu objecto é caprichoso.[24]

Em Dante, o objectivo é moral, mas é essencialmente superador e sublimador. O poeta procura esquecer o sofrimento amoroso pela razão irracional do seu amor platónico, Beatriz, e convencer-se de um amor ulterior e mais válido, o que liga o humano ao divino. Em estado de intensa vulnerabilidade com a morte de Beatriz, o poeta desce aos infernos, tal como Orfeu faz em relação a Eurídice. A depressão ocupa assim o primeiro terço da Comédia. É uma depressão que desde cedo separa Dante tanto de Homero como do seu admirado guia Virgílio, que colocam a visita ao submundo no centro das suas obras para daí extraírem as verdades essenciais da vida. Dante,

[24] Por caprichoso refiro-me à sua acepção derivada de *capriccio*, uma peça musical viva, tipicamente desprendida de forma e representando uma fantasia.

ao invés, começa a sua peregrinação pelo submundo, uma vez que a sua intenção não é clássica, mas espiritual. O seu objectivo é o objectivo que veio a ser o de Milton: explicar o caminho de Deus aos homens, e também Milton começa com uma descrição das profundezas, quando descreve Lúcifer caído num vale de perplexidades juntamente com os seus colegas de infortúnio. O peregrino de Milton é Lúcifer, de quem se vale para, paradoxalmente, tentar explicar os caminhos de Deus aos homens.

Se a acção de Chaucer começa numa taberna, a floresta de Dante parece mais sugestiva e impressiva. A viagem de Dante é introspectiva, embora Beatriz seja a grande beatitude de Dante,[25] um tipo de Cristo.

Quando, a propósito de Dante, Jorge Luis Borges observa muito sabiamente que o "enamoramento é criar uma religião a um deus falível", ele está a dizer que a admiração idólatra por Beatriz, a qual não terá poupado o amoroso Dante a um par de humilhações terrenas, não é diferente do crente tantas vezes perplexo debaixo da acção incompreensível do seu Deus. Apesar de convencido da verdade absoluta da sua fé, o crente é exposto a um comportamento variável e insólito do objecto da sua adoração, tal como o apaixonado é exposto à variabilidade e tantas vezes rejeição da sua amada. Que Dante tenha jurado amor eterno a Beatriz, jurando-lhe a vassalagem do amor cortês e elevado, parece reflectir um estado de alienação menos nobre e elevado e mais análogo a certas desordens psíquicas. Beatriz é o conhecimento solitário de Dante, a sua revelação e epifania, a sua religião secreta. Porém, qualquer religião privada e singular sugere uma iluminação gnóstica particular e desviada de um certo controlo social, que encerra em si uma certa verificação racional.

[25] **Beatriz** tem origem no latim *beatus*, palavra que significa "feliz" e, também, no latim **Beatrice**, a partir de *beare*, que significa "a que traz felicidade" ou "aquela que faz os outros felizes". **Beatrix**, por sua vez, surge a partir da palavra viatrix, que significa "viajante, peregrino".

Dante é um navegador solitário que enceta, à maneira de Ulisses, uma viagem bravia pelo submundo, apontado pelos seus contemporâneos como aquele que havia regressado dos infernos.[26] O submundo é a sua cabeça, e as suas visões a sua realidade. Se Beatriz deu a Dante o seu poema, e se Dante garantiu a Beatriz um resgate do esquecimento, apesar de esta pouco ou nada conhecer a esse respeito, não deixa de ser irónico que a ausente Beatriz fosse convertida na sua religião e suprema alegoria da *Comédia*.

A gnose de Dante e a sua religião herética chama-se justamente Beatriz, mas resulta da sua poesia o atributo 'dantesco' a partir da sua visita gráfica ao Inferno. Dante ficou enquanto adjectivo *cativo* no inferno. Tudo o que Beatriz pode fazer por ele é libertá-lo da sua qualidade, justamente de dantesco. O amor ao negro aludido no adjectivo pertence a uma ordem de descida, e não subida, e nesse sentido seria eventualmente elegível para

[26] O poeta inglês oitocentista John Clare parece ter padecido deste problema *dantesco*. Um tipo de Dante, conhecera a sua paixão menino e moço, mas a sua posição social foi um obstáculo à concretização da sua intenção amorosa com Mary Joyce, o objecto dos seus continuados amores, vetados todavia pelo pai da amada, que considerou Clare um pretendente aquém do pretendido. A 20 de julho de 1841, John Clare escapou de um asilo psiquiátrico em Epping Forest e, com a ajuda de um grupo de ciganos, caminhou durante cerca de quatro dias até às suas raízes no Northamptonshire rural. Viajou virtualmente descalço, alimentando-se de uma crosta de pão e de erva, em busca desesperada não apenas da sua infância perdida mas, mais importante, do seu primeiro amor, a mesma Mary Joyce, a musa poética dos seus últimos atormentados anos, cuja memória inspirou Clare a produzir um corpo substancial de poesia lírica, a despeito do seu estado mental cada vez mais deteriorado. Certos fragmentos de Clare descrevem uma noite de insónia nesse mesmo 20 de Julho. Ali, Mary Joyce é referida como sendo a "primeira mulher" de Clare, que imaginara ter casado com ela. A sua mulher real, Patty, viria encontrar o seu marido no fim desta jornada, a 23 de julho, muito maltratado e quase impedido de falar, levando-o de carroça de regresso ao casebre do casal em Northborough. Ali não encontrou Clare qualquer vestígio da sua Mary Joyce, desconhecendo que ela havia morrido solteira num incêndio a 14 de Julho de 1838. Na verdade, e até ao fim dos seus dias, consumido num manicómio, Clare continuou a sua vasta produção poética para a sua musa Mary, um tipo de Beatriz.

receber a qualidade de *dantesco*. Infere-se, assim, deste endosso a Dante que amores dantescos só poderão ser infernais e nunca líricos e paradisíacos, e que a fama de Dante é a fama da sua depressão, enquanto *cativo in mezzo del camin*. Inversamente, o *mezzo del camin* shakespeariano parece ser descomplexado, quando não mesmo sadio, embora gradualmente substituído por uma disposição saturniana. Acusando a perda da sua Beatriz, o amante descreve um lugar de traição e degredo, onde a depressão se alia a uma idade grave e séria, embotando ali o amor antes vital e viçoso.

É reconhecido que o poema épico de Camões se enfraquece a partir da axial estrofe 145 do Canto X. A pergunta impõe-se: por que se 'menospoetiza' o texto? O poema chega ao seu fim, e com ele a vida do poeta, que assume o protagonismo discursivo a partir da estrofe 145: a sua voz está "enrouquecida", a viagem acabada e o retorno garantido. É revelador: a ida da viagem ocupa centenas de estâncias; a volta, pouco mais de uma – a 143, pela profecia, e a 144; nesta última, sabendo-se do regresso em apenas dois versos ("*assi* foram cortando o mar sereno,/Com vento sempre manso e nunca irado"), faz-se a velhice do canto, sem razões para continuar. Se aceitarmos uma progressão de tipo épico a estes sonetos, poderemos reconhecer uma deflação no canto, passado de lírico a elegíaco, como se a paixão capitosa a partir do soneto 17 viesse desembocar na terra desencantada do amante desiludido.

Ao contrário de Camões, Shakespeare vê sempre razões para falar, tomando cada soneto como um capítulo relativamente condensado e atómico na epopeia pessoal do seu sentimento. A sua descida vai-se fazendo de poema a poema, instalando-se em lugar da vitamina passional um mal-estar de ordem conjugal em que a rotina passou a ser uma condição de censuras, inclusivamente censuras relacionadas com o seu estatuto social e o seu sentimento *à la Iago* de noção de méritos não reconhecidos pelo poder público. Isto é consistente com o facto de não se conhecer a participação de

Shakespeare em certos momentos em que a ocasião sugere solenidade e a intimação dos seus artistas. A ascensão de Jaime ao trono inglês, por exemplo, há-de usar a arte de outros dramaturgos, hoje quase inteiramente ignorados,[27] para verbalizar as festividades públicas.

Shakespeare não gozou dos méritos de Jonson. O soneto 125 acusa as moléstias pessoais do mérito não reconhecido, em contraste com a protecção dada aos seus rivais. Os sonetos passam, assim, de uma rivalidade amorosa a uma transferência sensível de rivalidade pública e o tema do amor é metafórico para descrever um autor preocupado com a precariedade e a decadência (S125.v4), com os *servos das feições e dos favores* (v.5), *uns fura-vidas, pobres deslumbrados* (v.8). Nesse sentido, o amor passa subitamente a redentor, consolo e compensação para um estado interior de ressentimento social. Tal intrusão é gradual. A um leitor que tenha estado em Londres em 1603/4, o soneto 125 lembra o cortejo da ascensão de Jaime ao trono pela cidade de Londres a 15 de Março de 1603, quando, seguindo a constipação que levaria à morte de Isabel I, então com 69 anos, o monarca escocês viajou de Edimburgo, atravessando a fronteira anglo-escocesa para se sentar no trono duplo. O filho da antiga rival de Isabel, Maria dos Escoceses, viria para unir escoceses e ingleses através da sua jornada pela Great North Road. Shakespeare parece indicar um estado à margem nos preparativos desta marcha. São vários os sonetos onde o seu autor dá mostras de um ressentimento. O 'modo Iago' habita uma considerável parte deste trabalho lírico, afastando progressivamente o seu autor das boas perspectivas dos primeiros tempos e talvez aproximando-o de Stratford, que é aqui a aposentação do poeta.

[27] Se Ben Jonson (1572-1632) não será propriamente o caso do dramaturgo obnubilado, já o seu exacto contemporâneo Thomas Dekker (1572-1632) e Henry Chettle (1564-1606), este nascido no ano de Shakespeare, são exemplo de autores que *levam o pálio à majestade*, para usar os termos do S125.

Por fim, uma palavra, ainda que algo mística e numerológica, acerca da coesão formal geral dos 154 sonetos. Alguns críticos alegam ser o número 154 na verdade 153, formando o último poema uma unidade orgânica, um soneto-díptico com que se encerra o conjunto. Eu diria, na verdade, que o melhor candidato a figura demérita do programa é o S145, o qual, apesar de vir no fim do conjunto, denuncia uma escrita pueril sem especial qualidade, o que por sua vez questiona a intervenção autoritária de Shakespeare no Quarto de 1609, ao contrário do que o conceito de palavra-chave em Vendler acaba a sustentar. Knox Pooler, na sua edição dos sonetos para a Arden em 1927, duvida inclusivamente da sua autoria.

A este propósito, e concedido o número, vê Alastair Fowler uma representação alegórica dos sonetos, ao qual atribui um tipo de construção piramidal. Nesta pirâmide mística vê Fowler uma evocação de um passo narrativo: o do Evangelho de João (capítulo 21:1-14) em que ficamos a saber da apanha milagrosa de 153 peixes, onde alguma teologia a possa associar com a terceira aparição de Jesus após a ressurreição. A precisão do número é peculiar. Jerónimo notou que a obra "Haiêutica" do poeta Opiano de Apameia (séc. III d.C.) versa o mundo piscatório e enumera 153 espécies de peixe. A representação alegórica, que leva a que Alastair Fowler veja nos sonetos uma pirâmide mística coincidente com a grande pescaria do evangelho, aproxima este número de um tipo de lente, a *Vesica Piscis*, dois círculos que se intersectam de tal modo que o centro de cada disco fica no perímetro do outro, onde é possível formar um triângulo euclidiano no seu centro. Deste triângulo, simbólico do homem racional, mas também da vulva, nos dá, por exemplo, conta James Joyce em *Finnegans Wake*. Ora *Vesica Piscis*, significando "bexiga de peixe", reflectindo a forma conjunta e dual da bexiga da maioria dos peixes, parece estabelecer alguma correspondência com a ictiologia subjacente à extracção mística do número. Ora precisamente, 153 é

um número de particular importância na construção geométrica da *Vesica Piscis.*

Misticismos numerológicos à parte, ainda que excêntrico em muitos momentos, Shakespeare usou um critério relativamente tradicional. Ele é assente na lição dos seus predecessores, um em especial, Samuel Daniel, mormente o seu ciclo de sonetos "Delia". Na verdade, o crítico C. S. Lewis, chamou a Daniel "the most interesting man of letters". A influência de Daniel em Shakespeare é, de resto, evidente, e em "Delia" (um anagrama possível de *Daniel*) se vê a estrutura a que nos habituámos chamar "shakespeariana" (três quadras e um dístico), além de a organização externa mostrar um ciclo de sonetos e uma "queixa" ("The Complaint of Rosamond") em tudo semelhante ao modelo adoptado por Shakespeare, de onde se descartou, como já se observou antes, tanto por uma cautelar limitação espacial como por permanecerem dúvidas quanto à sua valia literária, *A Lover's Complaint*, um grupo em género diverso dos sonetos mas habitualmente anexo ao grupo dos *Sonnets*.

A história dos sonetos votou-os a uma considerável obliteração pública posterior à sua publicação no Quarto de 1609. Mas o *faux pas* censurado ao seu autor pelo carácter escandaloso da sua sequência homoerótica não é necessariamente novo. O poeta Richard Barnfield, na sua obra de 1595, *Cynthia*, introduz uma mini-sequência de sonetos a Ganimedes. Um deles, particularmente interessante, não oferece dúvidas quando ao género que o poeta entende favorecer. Refiro-me ao poema "Sighing, and sadly sitting by my love" em que o poeta abertamente reconhece que o seu amor é um "he" e não uma "she". Um par de poemas de Barnfield fora aliás incluído na colectânea de Francis Meres em que este revelava ao mundo a existência dos tais 'sonetos açucarados' de William Shakespeare. De facto, apenas com Barnfield forma Shakespeare uma parelha extraordinariamente anómala na mundividência literária isabelina, normalmente avessa a cantar Ganimedes,

em detrimento de uma Laura ou de uma Stella, e alçando a musa feminina sempre a uma condição sideral ou mística ('L'aura', Stella), sublimando por essa via o poeta à materialidade terrena. Nesse sentido, a preservação do anonimato terreno do seu destinatário é, neste ponto, uma interessante marca de prosaísmo, uma chamada gravítica imposta à tradição lírica por via de um tipo de criação iconoclasta. De facto, o Mr. W.H., quem quer que ele seja, é fundacional num objecto de criação fortemente singular e excêntrico em relação à tradição, quebrando com os valores de uma poesia lírica pré W.H., negando, afinal, ao seu inspirador, na obscuridade de uma demérita dedicatória, a fama eterna que o autoconfiante poeta viera prometer ao Belo Jovem, destinado – *hélas* – a uma anónima eternidade.

2

LET YOUR SON SAY SO

MODO DE TRADUZIR OS *SONETOS DE SHAKESPEARE*

Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.

Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, "The Mock Turtle's Story"

SÓCRATES
Confesso, Íon, que muitas vezes senti, pela vossa arte, inveja de vocês, os rapsodos. (...) Ao mesmo tempo, têm necessidade de estar bem familiarizados com muitos e bons poetas (...) e de aprofundar o seu pensamento e não apenas as palavras. É invejável. Na verdade, não se poderia ser rapsodo se não se compreendesse o que é dito pelo poeta.

Platão, *Íon*[28]

Escrevendo sobre Ibsen, Harold Bloom observa, a certo momento, que, mais que *Peer Gynt*, é *Brand*, uma peça feroz e propensa a ser representada na mente mais do que em palco, a primeira peça a merecer entrada no cânone ibseniano e, por extensão, teatral. A respeito disto, acrescenta:

> It now has a peculiar glory in English, because the version by the poet Geoffrey Hill (1978) is much the finest Ibsen available to us as poetry. Hill, a master of savage eloquence, is a martyrologist, and his temperament, as

[28] PLATÃO, *Íon* (Lisboa: Clássicos Inquérito, 1988, 2.ª ed.), introdução, tradução e notas de Victor Jabouille.

manifested in his own poems, is peculiarly Brandian. He declines to call his Brand a translation, but it surpasses any purported translation we have.[29]

Tragédia em verso de 1865, *Brand* trata de um sacerdote que aceita a consequência das suas escolhas, comprometido com fazer *o que está certo*. Ele rege-se pelo princípio do livre-arbítrio do Homem, e pelo lema «tudo ou nada». As crenças de Brand, alguém para quem é difícil fazer concessões, isolam-no do mundo e tornam-no solitário, na medida em que não acha quem lhe queira seguir o exemplo. Trata-se, por isso, de um jovem idealista cujo propósito principal é salvar o mundo, adoptando um código de julgamento estrito em relação à sociedade que o rodeia.

Mutatis mutandis, a arte da tradução é um tipo de acto «brandiano». Desde logo, um tradutor deve ser alguém que aceita a consequência das suas escolhas (e, por isso, aceita as consequências do seu erro), ainda que se dedique firmemente a fazer «a escolha correcta». Ele é alguém que vive, como o sacerdote, sob o credo «tudo ou nada». Fazer cedências é, por isso, para ele difícil. As suas crenças tornam-no solitário porque, de alguma maneira, os que o rodeiam não seguem o seu exemplo. Ele é, de facto, o jovem idealista que quer, antes de mais, salvar o texto de outras versões de si. Ou seja, é alguém que, crendo fazer *o que está certo*, e obedecendo ao lema 'tudo ou nada', está convencido de que ninguém o fará melhor (algo a que poderíamos chamar o princípio Carly Simon).

Certos leitores leram tão bem certas obras que entretiveram opiniões acerca delas. Essas opiniões afluem por vezes sob a forma de leituras especializadas e podem interferir no texto que comentam. Se eu tiver razão e a tradução for

[29] [*Atingiu uma glória particular em inglês porque a versão do poeta Geoffrey Hill (1978) traz-nos o mais poético Ibsen de que dispomos. Hill, mestre de uma eloquência primitiva, é um martirologista, e o seu temperamento, tal como manifestado nos seus poemas, peculiarmente brandiano. Opõe-se a chamar tradução ao seu* Brand*, mas a verdade é que ela supera qualquer tradução disponível.*] Bloom, Harold, *The Western Canon – The books and School of the Ages* (Harcourt Brace & Company, 1994, p. 355).

um comentário, uma paráfrase que através de uma outra língua não só conversa com o seu modelo como conversa em nome do seu modelo, um pouco como pronomes fazem, ela estabelece relações tanto com a obra de arte como com a crítica literária, ficando como equatorial em relação a dois polos. Por um lado, sofre da imprevisibilidade das sensibilidades literárias e, por outro, da impossibilidade de alcançar a verdade objectiva dos signos, a sua correspondência interlinguística precisa, fundamentada, aliás, pela potencial existência de várias versões do mesmo texto, que não são mais do que opiniões que substituem um *texto verdadeiro*. Esta falta de objectividade científica partilha a tradução com a crítica literária, com a filosofia e com a história. A tradução, mantendo laços filiais com o original, não pode ser traduzida ou *mais traduzida*.

De Man, nas suas observações a respeito de Walter Benjamin, notava que «uma das razões por que ele pega no tradutor em vez de pegar no poeta é que o tradutor, por definição, falha.»[30] Este falhanço reside na própria tipicidade da tradução que depende geneticamente de um original e lhe é inferior. No entanto, o falhanço da tradução provoca um efeito perverso no texto original, ao contestar a sua canonicidade, o seu imobilismo, o seu carácter definitivo. Faz no fundo aquilo que os exames críticos também fazem. Sempre que há lugar à tradução prova-se o carácter potencialmente provisório do original.

No programa benjaminiano, e na expressão cabalística de "A Tarefa do Tradutor",[31] a tradução consiste num movimento de retorno a uma linguagem pura (*Reine Sprache*) e, no seu desvio, propõe um movimento correctivo do original.

A tradução visa, por um lado, o leitor não familiarizado com a língua original, e, por outro, o leitor que, embora bilingue, tem interesse em ser

[30] De Man, *op. cit.*

[31] Cf. De Man, Paul, *A resistência à teoria* (Lisboa: Edições 70, 1989)

também leitor de uma leitura, da interpretação do original como texto de si mesmo. A tradução é, assim, um compósito. É obra literária e obra de interpretação literária. Este carácter compósito é necessário, já que é do seu interesse aproximar-se de igual maneira do campo magnético da crítica literária, constituindo-se como chave hermenêutica ou parente privilegiado do original usado em função da crítica de forma a não desaparecer precocemente.

A certo passo de uma recensão num suplemento de um hebdomadário sobre a minha tradução de poemas do poeta romântico inglês William Wordsworth, deu o articulista exemplo de um incómodo. Referia-se ao modo aparentemente liberal com que eu tratara a literalidade de certos passos em prejuízo do que o autor *quis* dizer. Chamou a atenção o artigo para o modo como, a dado soneto, "Surprised" tinha sido vertido em *Traído*. O soneto a que me refiro é "Surprised by joy, impatient as the Wind". A sua surpresa residiria no facto de o tradutor, de um modo um tanto devasso, ter optado por trair a palavra de abertura. Diga-se, em defesa deste tradutor, que a sua primeira inclinação fora, justamente, fazer daquele *Surprised* «Surpreso», intuição que talvez devesse ter prudentemente perseguido. Mas a escolha não era inteiramente dissoluta e regia-se por uma razão relativamente sã e promissora no sentido de vir a esclarecer coisas sobre os sonetos que são aqui tratados.

O soneto de Wordsworth que abre com *Surprised by joy — impatient as the Wind* é um poema de mortificação, em que o tentador — *alegria* —, atacando de surpresa, apresenta ao penitente (o poeta William Wordsworth) um agravo ao seu luto idealmente contínuo a observar desde a perda da sua filha Catherine, desaparecida com três anos. O que motivou o soneto parece ter sido o resultado de um esquecimento, de uma distracção, de um desvio não intencionado. O poema dá conta de um lapso e esse lapso causa amargura e decepção na alma do poeta. O soneto parece funcionar de duas maneiras: é o

resultado de um lapso e modo de corrigir o lapso. Nele, revela o poeta a grande missão da sua vida: prosseguir num estado de luto, velar num tipo de vigília permanente, afastando tentações de alegria. Admitindo um falhanço — a incapacidade de o poeta controlar o seu impulso pró-vida (pró-*alegria*) —, torna-se o poema gerador de nova crise de angústia, esclarecendo o poeta do seu esquecimento. Assim, o poema é sobre uma omissão, e mais do que a lembrança amarga do seu luto, ele é a verificação de um estado original de perda e dano, pois é no momento exacto em que profere o poema que o poeta se dá conta da sua maior perda, a sua lamentada incapacidade, não de chorar a sua perda, e chorá-la à altura da sua falta, mas de a ter esquecido, de haver desguarnecido o seu racional diário:

> *Through what power,*
> *Even for the least division of an hour,*
> *Have I been so beguiled as to be blind*
> *To my most grievous loss? —*

A sua lamentação, a agonia delirante da sua solidão leva-o, inclusivamente, a fazer outra extraordinária confissão:

> *I turned to share the transport — oh with whom*
> *But Thee, deep buried in the silent tomb*[32]

[32] Não há muito tempo (refiro-me à conferência *"The Dyer's Hand": Literature and Translation,* 2022, University of Oxford), tendo apresentado esta leitura do soneto de Wordsworth, observou o professor e poeta Peter McDonald da possibilidade de "transport" significar, muito literalmente, um meio de transporte, o qual serviria de demonstração de coisas que o poeta deixa de fazer acompanhado da sua filha. Embora não convencido de tal posição (não sabendo sequer muito sobre a rede de transportes em meados do século XIX), entendi que tal observação se perdia na minha tradução, o que me levou a reflectir na importância de tudo preservar, até ao mais ínfimo pormenor, como se a tradução literária fosse uma espécie de Museu de História Natural de um poema. Com efeito, acolhendo-se ou não a leitura do professor McDonald, seria recomendável que o poema traduzido soubesse preservar toda a sorte de ambiguidades interpretativas, deixando idealmente intocadas as possíveis leituras que resultem do poema, por mais surpreendentes que sejam.

Os materiais psíquicos do seu isolamento continuado levam à construção daquilo que poderíamos chamar amigo imaginário. O amigo imaginário do poeta é o próprio 'amigo' (a filha) cuja ausência é chorada, que ele, ainda que por momentos, esqueceu. Ora, é esse, justamente, o amigo eleito pelo poeta para partilhar o seu momento de alegria, o *transporte* que o levou ao poema. Aprendemos também que um é *cego* (*Have I been so beguiled as to be blind*) e o outro mudo (*Thee, deep buried in the silent tomb*). Porque um não responde o outro fica cego (nem que seja por uma parcela de hora) perante a perda da sua vida, simplesmente porque a vida cruel aponta um caminho de progresso e superação e trai as suas forças, as que empregara tenazmente ao serviço de uma recordação, o seu sustento espiritual.

O poema nasce de um lapso, é um movimento positivo, um modo através do qual a natureza força um caminho, apesar da desolação e da ruína. Até ao lapso que vem a tornar-se a faísca que motiva o poema, este parecia uma prática impossível e o silêncio a única opção. O lapso é, pois, a chama de esperança que se faz clarão reacendendo a oficina letárgica. Este clarão é atingido pela via da lúgubre elegia, um canto correctivo opositor a essa onda de luz nociva e contrária aos efeitos do poeta em negação. O poeta mostrou-se, ele próprio, surpreendido no seu próprio poema, e essa súbita *joy* veio possibilitar a chama que o poeta julgara perdida no limbo órfico. Paradoxalmente, o poeta precisa de partilhar esse arroubo maníaco de exaltação a alguém, e é nesse momento que se corrige, como um modo de se penitenciar pela inesperada alegria. É aqui, neste aparente paradoxo, que este poema penitencial confirma que, ainda que a coberto de uma penitência correctiva, ele resulta de um alegre lapso. *Atraído pela alegria*, o poeta construiu um poema triste sobre a interrupção abrupta da sua dieta espiritual. O humor, a alegria, era um sentimento que falhava em traduzir o seu

sentimento. A tradução, ao *trair* aparentemente o original, faz-se espelho e também comentário crítico do primeiro.[33]

Num célebre artigo,[34] Cleanth Brooks articula a sua posição contrária à tentação da paráfrase, dizendo que não é possível substituir um mecanismo tropológico por outro na leitura de poemas. Ao tentar chegar ao seu sentido, o leitor assume que a poesia é mensagem modificada por uma linguagem floral. Para Brooks, a linguagem é crucial para determinar a mensagem, a forma é conteúdo. Assim sendo, tentar abstrair o sentido do poema da linguagem na qual o sentido está enraizado, na linguagem paradoxal da metáfora, é não olhar para a estrutura interna do poema que lhe dá o seu sentido. Poderíamos chamar a esta tentação a tentação da prosa, por via da qual se procedia a um afastamento da sua origem poética através de um veículo prosaico diferindo da poesia, do seu metro e da sua rima.

A posição de Brooks é devedora de se ver a poesia como música, como ballet, como peça, enquanto padrão de equilíbrios e harmonias desenvolvido ao longo de um esquema temporal, um pano onde se digladiam forças de tensões várias estabelecidas por proposições, metáforas e símbolos. A sua resolução não passaria necessariamente por uma resolução no sentido lógico,

---

[33] Aqui se dá a tradução integral do soneto:

Traído pla alegria — quis ansioso
Como o vento levá-la — Mas a quem
Senão a ti, há muito já no além,
Na estase de um sepulcro silencioso?
O amor, amor fiel, veio lembrar —
Como ousei eu esquecer-te! — Mas que pulso,
Ou, por mais fugaz que fosse, impulso
Me iludiu tanto a ponto de ignorar
A perda da minha vida? — Lembrá-la
Foi o gume mais pungente da dor,
Salvo o do meu vazio ao chorá-la,
Quando o meu tesouro o vi sem fulgor;
E o presente e o futuro nessa vala
Levando-me pra sempre o meu amor.

[34] Brooks, Cleanth, *The Well-Wrought Urn*: Studies in the Structure of Poetry (Harcourt, Brace, 1947) O capítulo intitula-se *A heresia da paráfrase.*

mas por uma resolução de certas tensões, uma unificação de atitudes diferentes ou disposições visando a experiência. Cada proposição vista num poema deve assim ser conjugada em relação com outras proposições nele expressas, normalmente por via da linguagem altamente volátil da metáfora. O poema não procura atingir um valor de verdade, antes justapor e conjugar ideias de natureza diversas para chegar a uma espécie de resolução.

A resolução é a experiência de ler o poema e a modificação que se adivinha no leitor após essa experiência, sendo o poema um construtor de experiências e de personalidade, desactivando a personalidade ou campo pessoal verificados imediatamente antes da sua leitura em função de um novo estado epistemológico que se dá no leitor. O poeta procura unificar a experiência ao fazer da poesia não um enunciado ou uma asserção acerca da experiência, mas uma experiência em si mesmo com todos os elementos contraditórios contidos numa mesma expressão cultural, *i. e.*, o poema.

Parece, pois, razoável inferir da posição de Brooks uma aversão à tradução, um meio translinguístico de excelência de substituição tropológica, e, por isso, eminentemente parafrástico. Do ponto de vista de Brooks, resulta assim que uma tradução não pode nunca aspirar a ser poema, pois opera a mesma fuga prosaica de tutela paterna do poema-pai. À luz de tal posição, a tradução 'trai' duplamente o seu original, tanto no esforço inglório de o rapsodiar como no atrevimento de apropriação interpretativa, um sintoma de tresler.

Em outro lugar, no prefácio à sua antologia *Golden Treasury Selection*, Matthew Arnold insinuou que a natureza parecia ter retirado a caneta das mãos de Wordsworth e escrito com o seu próprio poder penetrante, em seu lugar. Ao afirmar que a natureza se apossou da caneta de Wordsworth, ele não está assim tão longe das pretensões de Coleridge quanto à existência de um filósofo em Wordsworth. De facto, quando no seu "Essay on Poesy and Art", Coleridge presume que o mistério do génio na arte é "To make the external internal, the internal external, to make Nature thought and thought

Nature" não faz mais, afinal, do que confrontar Arnold com a sua própria afirmação de que fora a Natureza a escrever os poemas de Wordsworth. E se a natureza escreveu a poesia de Wordsworth, porque escreve a natureza em inglês? Afirmações deste tipo são eficazmente 'iónicas', no sentido em que Sócrates o fez, ou seja, atribuindo uma paternidade divina à obra de arte. E se o poema é uma tradução de uma fala divina, a tradução, transpondo uma fala divina e humana, sugere a intensificação de uma mestiçagem. A razão pela qual a tradução não tem a patente do texto original é porque aquela traduz duas coisas: a fala divina e a fala humana e é aqui que ela falha e denota a sua humanidade.

Acima se perguntou do seu autor por que teria entendido ela ou ele falar? Semelhantemente do tradutor se poderia perguntar: por que entendeu ela ou ele traduzir? Não se tratando de um acto misericordioso, de um benemérito que à imagem da arte pictórica, e ardendo num piedoso afã, instruísse a analfabetas almas verdades intemporais da liturgia, restam como possíveis as explicações: convite, desocupação, vaidade, interesse caprichoso, ardor de verter. Não obstante achar duvidosa e improvável qualquer teoria geral da tradução, espanta a quantidade de texto que tenho dedicado ao assunto. Na verdade, uma e uma apenas é, para mim, a receita de uma boa tradução: inteligência. Soma-se a ela, satisfeito algum pré-requisito técnico, a ansiedade por tudo cobrir. Tudo cobrir quer dizer tudo ter *interpretado*: sentido, trocadilhos, posição, sonoridade, lapsos, etc. Perante a tentação de se restaurar uma rima falhada, por exemplo, pergunta-se o tradutor se não deverá deixar tal e qual, fazendo jus à imperícia original. Este é o momento do silvo de Satã. É o momento de se provar a vaidade, de saber se resistirá ela à renúncia da curadoria.

O acto de traduzir é então, para estes efeitos, idêntico ao do rapsodo, um intérprete que, à semelhança do poeta no símile de Sócrates no *Íon*, atraído como um anel de ferro por uma pedra magnética, a tradução é uma resposta

magnética ao anel inaugural, intérprete ou rapsodista da emanação original divina, da ideia pura. O tradutor, como o crítico literário, bebe do leite e do mel das bacantes, mas não os toma directamente dos rios – esta é a função do poeta. O tradutor é um anel não delirante, digamos assim, ao contrário do poeta para Sócrates, e apenas o explica e o lê. Há, deste modo, uma cadeia que começa em Dionísios (musa), se estende para as bacantes (poeta) e, do grau máximo de mediação para o mínimo, culmina no tradutor, no intérprete, no crítico e no leitor. A tradução é, pois, rapsodista, recitando através de um processo de inspiração em segunda mão, condicionada pelo primeiro estímulo sensível à emanação divina, que é o do original. A sua função é comentar o primeiro, imitar uma imitação, escrever-se enquanto forma apreensível a partir de uma sombra da forma ideal. A degradação da tradução, verificada no seu afastamento em relação ao estado puro, estabelecendo uma relação de fenómeno para um númeno, põe em causa, por via de um cansaço da cópia, o primado do original, questionando-lhe o grau de verdade e apuro ideal. Por via deste anúncio público de logro, a tradução envergonha o original e aproveita para o prosaicizar, sujeitando-o como seu *escravo prosaico*, na interessante expressão de Hegel.

Ao papel do tradutor compete respeitar, tanto quanto possível, a harmonia entre sentido e signo no original, ou entre sentido e som, no dizer da Duquesa do livro de Alice. Mas o tradutor de Shakespeare não pode limitar-se ao idealizado tradutor da Duquesa.

Suponhamos que pretendo traduzir o seguinte terceto:

A tartaruga
ruga
em tartã.

O facto de estarmos perante uma inversão de um *portmanteau*, no sentido em que a palavra, declinada em duas metades, forma outras duas palavras

independentes, é forte indicador da sua intraduzibilidade. Não só se espera, por um lado, que não haja língua que não admita a possibilidade de admitir a partição da palavra *tartaruga* em dois termos independentes, como se presume que esses dois vocábulos sejam cooptados por um sentido relacionável com a palavra-mãe, que a ela revertam e respondam, preservando o sentido geral do poema. O que se fez aqui foi unir-se um predicado de um representante dos quelónios, a lenta marcha, localizada na sinédoque *ruga*, unindo-a à moral em Esopo, relacionada com o tempo e o tempo de execução. O poema assenta numa ausência, a da lebre, e numa pretensa aglutinação que consiste em convocar dois calembures: tartã e ruga. Tartã não é apenas o tecido escocês inscrito na carapaça da tartaruga, mas também a pista de atletismo, capaz de explorar por essa via a fábula em memória de Esopo. Além de tartã, inscrita na palavra portuguesa, achamos, igualmente, "ruga", remetendo para uma antiga e proverbial qualidade reconhecível nas tartarugas em geral. Ora, ainda que sem qualquer recurso ao método científico, este encapsulamento sugere, *à partida*, a intraduzibilidade dos versos.

Este escrutínio linguístico opera-se por uma tradução que se equipara ao projecto crítico.[35] A *vexata quaestio* da tradução expõe as limitações do original, através de uma impossibilidade de réplica ou de continuidade. O fim do comentário é o fim da arte. A tradução, deste modo, cola-se à filosofia porque é critica em relação ao seu objecto, da mesma forma como a filosofia é crítica em relação à imitação.

A tradução, como a teoria da literatura, e o falhanço da tradução em particular, põe a obra em movimento e descanoniza-a, através de uma operação de redução que lhe questiona as pretensões à autoridade canónica. O original deve então ser compreendido da perspectiva e em função da

[35] O romantismo alemão e Schlegel, em particular, legitimam precisamente a aproximação da tradução à crítica e à teoria literária.

tradução, como se esta fosse uma ferramenta indispensável para o seu manuseamento analítico. Também aqui se parece a tradução com a história, no entender de Benjamin. Para Benjamin, a história não deveria ser compreendida por analogia com qualquer espécie de processo natural de amadurecimento. Deve-se compreender as transformações naturais da perspectiva da noção de História, e não esta a partir daquelas. Tanto a história, como a filosofia, como a crítica, derivam de actividades originais. A história de actos ocorridos, a filosofia das percepções, como exame crítico das suas pretensões à veracidade, e a crítica da poesia que a precede. Porque derivam são inconclusivas e falhas, mas o seu movimento posterior posiciona-as como uma espécie de espectro teórico que habilita à compreensão dos actos, das percepções e dos poemas.

No caso da tradução, ela revela regressivamente o malogro e a desarticulação prévia do original. À luz de uma leitura que preserve latente a ideia de uma língua pura, liberta da ilusão de sentido, o original sofre por sobreexposição uma nudez que ilumina a sua dispersão e alienação linguísticas. O seu *pathos* é estritamente linguístico. Este *pathos* não é elegíaco em relação a um passado linguístico distante (certos arcaísmos, por exemplo), mas a uma memória de uma língua única que se perdeu na génese dos tempos. A tradução, ela mesma, está condicionada a um modo de dizer, porém esse modo de dizer é lúgubre, porque releva dessa dispersão imemorial. Mas não é apenas o canto elegíaco sobre a saudade dessa língua. A tradução revela mais coisas. Se o sentido do texto original permanece no limite indiscutido, a tradução trata de pôr a descoberto o modo de sentido, aquilo que de propriedades linguísticas é prévio e serve como expediente para o que se quer dizer. E se o sentido é intencional, já o modo desse sentido é, *contra* Husserl, não intencional.

Um trabalho desta natureza presume a ideia de que as propostas anteriores não são satisfatórias, sejam quais forem as razões da presumível insuficiência.

Poderá o seu autor alegar não ter visitado as restantes versões, em prejuízo do que incorreria num certo atavismo de conhecimento, desculpando-se por um princípio de imunização contra uma influência. Seria compreensível que o conhecimento da oferta disponível pudesse fazer disparar uma inconsciente apropriação do melhor que na concorrência se pratique, abrigando-se assim este autor da tentação da influência, protegendo deste modo a sua obra de alheias propriedades reclamadas ingenuamente por uma lei da atração natural.

Salvaguardando-se assim o autor de apropriações não consentidas, vê-se paradoxalmente empobrecido de razões. Porque não ficou calado? Porque resolveu falar? Porque resolveu falhar? A resposta está em que, convencido antes da possibilidade de estar certo, julgou improvável que uma leitura verdadeira tocasse duas vezes a portas diferentes. Crer-se-á ele, afinal, dono da melhor leitura? Sim e não. Sim porquanto rompeu a prudência de silêncio, não porque não raro admira ádvenas leituras, pelo simples facto de admirar idiomas que não sejam seus, passando por via de regra a tomar como boas todas as leituras que não sejam suas meramente pelo exotismo sonoro da sua dicção. Por isso, sim, outra vez; não se reputando o seu autor juiz de cousa própria, admite não ter a independência da crítica, parte interessada que é em objectar à partida ciências que desconhece. Porquê, outra vez, falar? Porque não se importa de falhar, mas importa-se que outros falhem. De uma coisa está assim certo: a sua falha é preferível e dela poderá prestar melhores e mais avalizadas contas. No limite, foi, como outros, iludido pela tentação da interpretação. Se o poeta falou, porque não o critico e porque não o tradutor enquanto crítico? Tal como não se presume a leitura compreensiva e abrangente de todos os ensaios críticos precedendo o novo ensaio, também não se vê como necessariamente fulcral o conhecimento compreensivo de toda a gama de traduções disponíveis de um dado texto. Dar a sua

interpretação é apenas mais um passo numa vindima interpretativa, a qual é aceitável desde que haja *uvas*.

Em resposta à epígrafe, Íon mostra-se convencido de ter dito muitas coisas belas acerca de Homero («o melhor e mais divino de todos»[36]), superando os críticos literários Metrodoro de Lâmpsaco, Estesímbroto de Taso, Gláucon ou qualquer outro dos que existiram até à data. Está, assim, Íon convencido de ser o melhor especialista de Homero. Ele é o *médico literário* de Homero, o que melhor explica Homero. Ele é um médico literário especialista em Homero, do qual fala entusiasticamente, vivamente, como um médico nefrologista é capaz de falar animadamente sobre rins e menos animadamente sobre o músculo iliopsoas. A razão pela qual outros poetas lhe dão sono e de a Homero ir retirar uma vitalidade que o anima parece relacionar-se com a intuição de Sócrates de que Íon goza de uma inspiração divina que lhe traz muitos conhecimentos sobre Homero. Íon, especialista em Homero, não tem uma teoria geral da literatura, apenas sabe muito do seu assunto e pouco de outros assuntos, chamados, por exemplo, Hesíodo e Arquíloco. Isso acontece porque sendo os poetas intérpretes dos deuses, e, por isso, por estes inspirados, tornam-se privilegiados intérpretes dos intérpretes dos deuses, alimentando uma cadeia centrífuga devedora de um magnetismo, a pedra de Heracleia, que tem a propriedade de atrair outros anéis de uma cadeia de resposta a um estímulo, estímulo esse que dá resposta à pergunta: por que entendeu o poeta falar? A actividade de Íon baseia-se certamente numa resposta que se pretendeu dar a esta pergunta.

*

[36] PLATÃO, *op. cit.*

Como deve então traduzir-se os *Sonetos* de Shakespeare? O coração do verso shakespeariano obedece a um motor formal cuja combustão se chama pentâmetro jâmbico. O modo português, funcionando segundo uma partição gago-silábica, costuma convidar émulos de Camões a um certo fado alexandrino que consiste em acomodar numa mais espacialmente generosa estrutura dodecassílaba os 'bárbaros' e dissilábicos pés ingleses, de onde se tem depreendido que a única maneira de traduzir sonetos ingleses é transformá-los em coisas que Petrarca poderia ter escrito. O respeito pelas cesuras, que leva tradutores a movimentarem-se com cautela gastrópode como se um soneto fosse um terreno minado e cada final de verso um potencial abismo, corresponde a uma tendência por se fazer de poemas uma cartilha maternal que mostra mais as marteladas do rapsodo e menos os modos do poema, cinzelado em estilo e mastigado em mestiço, emergindo como um produto resgatado ao rescaldo de uma fissão linguística. Parece haver três famílias de tradutores: os que pertencem à família dos críticos literários; os que reivindicam parte da família artística da criação; os da família inepta. Podendo os conjuntos familiares intersectar-se, sugere-se entre eles um ascendente comum: qualquer tradução parece ser uma leitura e uma defesa dessa leitura, o resultado de uma interpretação pessoal. Idealmente, nenhuma tradução deveria ser mais do que a sua existência, impassível nos modos, embora concorrente com outras leituras e divergente no seu texto, tal como uma árvore compreende um tronco e múltiplos ramos. Se eu tiver uma política, ela deve ser depreendida dos seus resultados e não de uma petição de princípio. Quer-se com isto dizer que não deveria haver tradução para a tradução. Quer-se com isto dizer que não deveria haver teoria para a tradução.

A tradução portuguesa dos Sonetos seguiu, de certa maneira, uma vocação de *imitatio*. Ela assume ser seguidora de um modelo que quer reproduzir a partir de estranhos signos. Acto idiossincrático e idiolectal, a tradução parte de uma competência técnica com o fito de passar um objecto

literário a um novo objecto idealmente não *desliterário*, por muito que este se apresente com uma certa alma de viajante. Nas palavras de uma certa Rosalinda, a dinâmica personagem de uma peça do autor dos Sonetos, o tradutor parece assemelhar-se a um seu interlocutor, o melancólico Jaques, a quem Rosalinda, a dado passo das acerbas trocas de ideias entre ambos, diz:

> *A traveller! By my faith,* **you** *have great reason to be sad. I fear* **you** *have sold your own lands to see other men's; (AYLI: 5.1)*[37]

A imagem da tradução enquanto postal parece abrir para duas possibilidades. Por um lado — o lado pessimista —, condena o tradutor em viagem a não trazer senão belos *souvenirs* dos lugares que visitou; por outro — optimista —, sugere ser possível melhorar o lugar que se visitou. Em todo o caso, e subordinando estes dois planos, temos que a tradução, para usar outra imagem presente em *As You Like It*, sendo uma nêspera que só parece comestível quando parece podre, sempre apodrece demasiado cedo.

Se a tradução é casuística e a prazo, ela aponta, no melhor dos casos, para uma forma precária de literatura. Nesse sentido, já que a tradução parece partilhar de uma dupla natureza, a de comentário e a de objecto literário, diremos que se posiciona hibridamente em relação a dois pólos. Ela não parece ter nem a estabilidade do objecto que emula nem o prosaísmo do ensaio literário. Persegue um tipo de estado compósito que não aliena nem a obra de arte nem a crítica. Para isso, é desejável que não seja preciso explicar o que a tradução quis dizer, tal como não deve ser preciso a um poeta explicar o poema que escreveu, devendo tal tarefa caber ao rapsodo que deslaça o texto com a proposta de uma paráfrase. Pertence ao crítico a paleta paratextual, pois que toda a gama de comentários à urna trabalhada supõe uma natureza

[37] [*Um viajante! Digo-te, tens bons motivos para estar triste. Receio que hajas vendido as tuas terras para visitares as dos outros.*]

satélite em órbita desta. No entanto, não são infrequentes as vezes em que a tradução pede tradução e se vê um certo tipo de leitores num lodo internacional: passar de não compreender os signos do texto original a não compreender o sentido da tradução.

Reservando-se assim à nova versão esta dupla e híbrida natureza, presume-se que a tradução se institui, ao mesmo tempo, como urna e como descrição interpretativa dessa urna. Por um lado, imita formalmente o objecto que a inspira e, por outro, descreve-o por inerência na medida em que desloca signos para outros, alterando-lhe a partitura sonora e lexical. Essa alteração é própria da vocação interpretativa. Além disso, e cumulativamente, ao chamar para si a imitação do objecto primitivo, reclama-se um tipo de independência que a faz ser recepcionada por vários tipos de apreciadores, os que não têm acesso ao idioma original e os que, tendo instrumentos descodificadores, cultivam o gosto de ler o simulacro do primeiro. Multifacetados numa língua, estão a termo noutra, onde não encontram plasticidade para a sua natureza metamórfica.

De um modo análogo, a tradução é uma injunção ao original e um modo de o original conceber os seus filhos, os quais se encontrariam em cada tradução dos sonetos. O meu texto é uma forma de descendência, e cada tradução um filho gerado mais ou menos à semelhança do seu pai, o original. A origem das traduções é o "Fair Youth" evocado nas várias réplicas de si e atenuado numa língua alienígena. Antes de mais, o texto original é deturpado no aspecto gráfico imediato do texto estrangeiro em que é vertido.

Há um número razoável de verbos de encher nos textos originais cuja utilidade parece ser servir quantidades versificadas e não necessidades de sentido. A presumida religiosidade ancilar da tradução relativamente ao original não demove uma frequente subjectividade tópica que é, em larga medida, semelhante a uma certa espuma com que se enchem almofadas. As escolhas do seu autor não são inteiramente sagradas do ponto de vista da

superioridade desse critério. Quer isto dizer que a vigilância da tradução, o seu acompanhamento, pressupõe, em dadas circunstâncias, uma certa maleabilidade, o que faz com que a tradução alije algum material menos relevante do ponto de vista do sentido ou do estilo quando é claro que certo passo do texto original é apenas um adorno vago ou fruto não operativo de circunstância. Com isto sugere-se uma presunção minimamente óbvia, a de haver material compreensivelmente não essencial à arte.

É possível que a tarefa do tradutor judicioso passe por peneirar o joio verbal e a perda do material excedentário não configure nenhum tipo de perda particular. Em todo o caso, algo nos sugere que determinadas ocorrências deveriam corresponder exactamente e sem registo de perdas de um texto para outro. Se, por exemplo, a palavra "fair" foi usada 35 vezes e a palavra "rose(s)" 13, isso deveria presumir uma equivalência na ocorrência dos termos na versão portuguesa. A razão pela qual isso não acontece é prática e responde a casos em que se entenda não haver a mesma comunicação entre signo e sentido.

O novo texto deve ser revolucionário e conservador. Sugere-se a imagem de um relógio distinto. As traduções poéticas devem servir para ver as horas e para serem admiradas. Têm a função do sentido e o seu sentido é extraído a partir de um objecto admirável que faz o seu utente querer consultar muitas vezes as horas. Nem os serviços tributários desacompanham tal ideia, de resto, quando definem e entendem a tradução como criação literária, passível de direitos de autor. As finanças são, neste ponto, platónicas.

Para honrar então este enquadramento fiscal, o texto vertido deve ser solto e dinâmico, sem entraves de dicção e livre de cesuras que entopem como trombos o vaso do verso. A cada verso deve corresponder uma unidade de leitura, o que quase sempre acontece no modelo de Shakespeare e quase sempre desaparece nas tentativas metricamente miméticas do verso português. Não é infrequente encontrarmos traduções cheias de degraus para ideias que são quebradas por falta de espaço, as quais, como números de um

recibo transportados de um lado para o outro, migram para diante por falta de espaço anexado pela elefantíase da língua portuguesa.

De algum modo, o ponto que aqui se ilustra é que é possível acomodar isometricamente o sentido inglês num texto que desejavelmente corrido sem que a sua fluência seja interrompida por obstáculos que objectem à sua fluidez natural.

Por outro lado, soar a Camões é normalmente o sinete de quem ambiciona propor em luso um correspondente métrico ao versejar seiscentista. Não sendo interesse deste trabalho fazer a psicanálise dos motivos que levam à inevitável associação camoniana, rebaixando-se, por extensão, Camões a anátema e degredo de tradutores, como defeito e não suposta virtude, espanta que qualquer operação que ambicione a junção de metro e rima seja obrigatoriamente alocada a um único fazer poético. Tal como não nos passaria pela cabeça que quaisquer traduções de peças de Shakespeare soem necessariamente a Gil Vicente, intriga este paralelo oprobrioso que visa vedar ao século XXI ferramentas estilísticas de quinhentos.

Ela terá sempre o prazo de qualquer análise literária, sendo uma leitura necessariamente falível por não ser o original que é o centro para onde reportam todos os comentários. Se, para Sócrates, enfermam poeta e rapsodo de uma inexplicável loucura divina, não poderemos presumir uma arte que explique *urbi et orbi*, neste caso, os sonetos. Do mesmo modo, e não tendo a tradução uma pedra de Heracleia à qual fazer remissão das suas ideias, deve depender unicamente de uma espécie de arrebatamento intelectual, esperando-se, em todo o caso, que saiba o rapsodo do que está a falar.

A eficácia da tradução é uma mistura de inteligência, razoabilidade, engenho e técnica. A inteligência e a razoabilidade, espero eu, virão defendidas nos comentários aos sonetos. Ali procurarei abordar, ainda que num espaço necessariamente limitado, tópicos e levantar o véu sobre o porquê

de certas escolhas. Quanto ao par engenho/técnica, ele depende inteiramente das intuições particulares e da conformação geral a uma unidade.

Se o passo dos poemas é normalmente afecto ao pentâmetro jâmbico, este metro não esgota as idiossincrasias prosódicas da obra. Na verdade, muitos são os casos em que o poeta, inadvertidamente ou não, resolveu alterar o andamento do poema, ou porque quis variar o passo à sua dicção ou porque não soube dizê-las de outro modo.

O tempo da versificação não é, pois, necessariamente idêntico ao tempo musical. A sua natureza não é matemática. Sendo a verbalização o instrumento eleito, ela não é encastrável numa partitura que organize o seu progresso. Frequentemente, o jambo é lançado em trocaico ou dáctilo, em espondaico ou anapéstico, e essa variabilidade não sugere necessariamente uma intenção. Assim, intuiu-se que a melhor maneira de preservar uma certa variabilidade humorística passaria por, tanto quanto possível (e foi muito possível), preservar o carácter *andante* do passo mais solicitado e intencionado, o pentâmetro jâmbico. Mas o português, de vocação tonal, não conhece o pentâmetro jâmbico. Como fazer? Procurando soluções o mais possível parecidas com o seguinte desenho: **u_u_u_u_u_** (***When I do count the clock that tells the time***), sem grandes desvios a este tempo. E se nem sempre foi possível manter este passo — reafirmo que quase nunca foi impossível — , preservou-se, na sua ausência, um desenho parecido, podendo sempre escudar-se o tradutor na impossibilidade lusófona ou na variabilidade do tempo no próprio autor, nem sempre claro nas suas escolhas, ainda que todas as leituras presumam sempre um ponto de partida relativamente ignaro em relação ao génio que se procura explicar. As muitas leituras suscitadas por um poema são a demonstração socrática mais pura: a de que o texto é uma emanação divina, à qual nem o próprio autor acedera, possibilitando uma miríade de leituras que admiram o grande concerto daquele universo potencialmente inesgotável.

O que se pretende dizer com isto afinal é que o autor pode, como todos os deuses, falhar e recorrer a um tempo *ad hoc*. Este é o conforto que o tradutor decide tomar de empréstimo para explicar a eventual variabilidade dos seus versos. Mas dito isto, a regra é que o português sofreu uma conversão e foi, sem grandes excepções, convertido ao metro inglês, respeitando religiosamente o decassílabo proposto, um decassílabo métrico, claro, e de vocação oral, mas impreterível e sem desvios, ainda que possa, aqui e ali, entender prolongar ou encurtar hiatos que não obriguem a um ditongo.

Como se verá, as opões polissilábicas são relativamente espartanas, tendo eu procurado aproximar o verso português do inglês, esquadrinhando, para tanto, as reservas monossilábicas da casa do *thesaurus* portuguesa com o fito de encontrar, sempre que possível, monossílabos, dissílabos, ou, no limite, trissílabos, de molde a construir um mosaico relativamente estável e que sugerisse um tempo rápido, como um trote a cavalo, em que a um tempo rápido sucedesse um forte, em alternância cooperativa: [***Se o viço não renovas, trais e beijas***] (S3: v.3).

Apesar do trissílabo presente, a palavra tonicamente grave promove uma união com as sílabas que lhe estão adjacentes, sucedendo e precedendo palavras agudas que servem de escora para a batida do tempo forte. Nesse sentido, este verso poderia ser cantável. Uma vocação oral é o que se pretende. O soneto deve poder ser dito sem atropelos, sem que as marteladas de uma construção se sobreponham ao que de facto se ouve.

Não é raro ouvirmos as dores do estilo atormentado ao serviço de agónicos sentidos, em que sentido e som se digladiam por uma precedência mutuamente exclusiva. Ou se dá primazia às cesuras em nome de um pretenso estilo, ou se escolhe o sentido, parafraseando-se poemas em prejuízo da que é afinal a grande razão de ser da poesia: oferecer um sentido através do canto.

Achei desejável conferir desde logo um certo e unívoco tempo, que o conjunto dos sonetos pudesse ser lido sem saltos superficiais que tornassem a

leitura acidentada. Pretendi imprimir um registo a que chamei *Andante*. A tradução deve, se possível, sair de cena, no sentido em que não deve *parecer* uma tradução. Por outro lado, os sonetos devem soar o mais maviosamente monótonos possível (ou o mais monotonamente maviosos). Com isto quero dizer que eles devem sugerir a pertença a um autor que ademais se queixa, a certa altura, de fazer sempre o mesmo verso (S76). Se o autor está convencido — pode estar errado, naturalmente — de escrever sempre o mesmo poema, isso quer dizer que os seus poemas traduzidos devem procurar ser o mais possível parecidos consigo próprios. E é marca relativamente comum fazer-se sentido a cada verso.

De facto, cada verso corresponde a uma unidade de sentido, uma frase que diga e se entenda como unidade de uma tetradecalogia, devendo essa frase funcionar também no caso português enquanto divisão integral de um sistema. Ou seja, sempre que cada verso corresponda a uma frase, a um sentido delimitável, pode e deve o verso português emulá-lo, prática não tão frequente quanto expectável.

Defende-se, pois, um acompanhamento permanente de parecenças entre um objecto e outro que só lhe é submisso porquanto ao primeiro responda por via da sua natureza mimética. Uma unidade de sentido que concorre para um todo que será esse sentido em harmonia com uma sonoridade que é micro e macro, tal como os sentidos são partículas que se agregam a outras para formarem um mosaico maior. Pequenas frases musicais unidas a outras formam um conjunto, assim como pequenas frases de sentido unidas a outras um conjunto formam.

Defendo uma aproximação de metro, som e sentido. Porventura o mais disputável nesta tríade tem que ver com o que ambicione uma certa parecença sonora, desde logo porque há uma passagem de uma língua para outra e consigo uma deslocação evidente de sonoridades. Falo, porém, de um som desobrigado de um espartilho fonológico, conservando aquilo que for sensato

conservar. Se a 'Salomé' de Wilde não pudesse manter-se em som e em metro próxima do seu modelo flaubertiano, 'Salambô', ou até do poder mitologicamente evocativo de 'Selene', com que, de resto, abre a peça, isso constituiria, parece sensato afirmar, uma perda de sentido importante. Parte da sua relevância advém da preservação de três sílabas e um som em s/l/m(n). Isso é parte da sua natureza. Como é parte da sua natureza imitar as sinuosas curvas da serpente *S* (ou tonicamente aguda no caso português).

A tradição antroponímica das tragédias procura etiquetar evocativamente uma obra e não meramente produzir descrições do que se vê, a exemplo de uma *Decapitação de São João Baptista* por Caravaggio, desde logo porque obras assinadas por Michelangelo Merisio não costumam precisar de tradução. Em princípio, não tendo os olhos pátria e Babel dispensada a produzir confusão nos olhares, não se espera de um olhar precisar de tradução. Não que, a certo passo do Evangelho, não pudesse a Nicodemos ser perguntado 'Entendes o que vês?'.[38] Também o ver carece, naturalmente, de um sentido e de uma explicação, tal como, em certos templos eclesiásticos, as obras pictóricas serviam como traduções para ensino de fiéis analfabetos. Mas se um ícone pode ser uma tradução — ou, mais correctamente, uma substituição —, já uma pintura é duvidoso que se constitua como tradução de uma outra pintura, assim como Artemisia Gentileschi não traduz obras de Caravaggio, não porque falem o mesmo idioma, mas porque a Judite da primeira não explicará necessariamente melhor a do segundo (ainda que possa ser melhor do que a do segundo a explicar-nos uma pessoa chamada Judite — diríamos eventualmente coisas como 'a minha Judite é mais parecida com a Judite de

[38] Cf. João 3 e o relato do encontro de Jesus com o fariseu Nicodemos. Jesus, rapsodo de si, falando por ícones verbais conhecidos por parábolas para melhor interpretar o sentido de frases que deixou em abstracta mudez, recorrendo a um tipo de tradução expressiva, assume que as verdades do seu sentido são rarefeitas e passíveis de uma cota de altura não atingível pela compreensão dos seus discípulos.

Artemisia do que com a de Caravaggio'). Do mesmo modo, um turista belga de costela flamenga não estará necessariamente mais bem apetrechado na apreciação de obras de Pieter Brueghel, o mais Novo, do que um turista belga de costela francófona (apesar de o mais novo dos Brueghel ter parecido querer traduzir para si mesmo certos temas).[39]

Quer em suma isto dizer que defendo uma tradução que acumule as valências de objecto de sarau e de objecto crítico, estando situada algures na cadeia magnética que nasce no mel das Bacantes e derivará até ao apreciador sem outra interferência que não a de consumidor final de tal cadeia produtiva. Percebe-se, deste modo, que deve uma tradução interpretar, operar decisões, mas também manter as suas ambiguidades, agregando-se num objecto que produza o mesmo tipo de interesse auditivo ou visual do poema primário.

O que eu fiz, enfim, foi traduzir os sonetos ingleses de William Shakespeare, operando neles uma interpretação, a minha leitura, falível e com selo de validade, até que um autómato consiga aceder ao espírito e à letra dos sonetos com o mesmo grau de proficiência que o autor, através da sua destilação dos deuses, logrou obter. De facto, um poeta-autómato parece ser o coração que anima a teoria de arte de Sócrates.

As palavras vibrantes que se seguem foram escritas e quiçá motivadas por períodos temperamentais muito diferentes. Como a maioria dos poetas, Shakespeare usa o poema como forma de descobrir o que vai na sua cabeça, não como meio de relatar esse pensamento. O que espoleta o poema é, por vezes, uma trivialidade do quotidiano: uma indisposição, um ressentimento social, uma noite atormentada pelo espectro do amante ausente. Depois, usa o soneto como uma forma de dar sentido a tudo isso – uma forma, primeiro,

[39] *E.g.*, o tema do advogado de aldeia, em torno do qual terá produzido cerca de 90 quadros.

de extrair uma lógica de um mal-estar e, depois, um conforto que se extrai a essa lógica, por mais distorcida que ela possa ser. A forma, em outras palavras, permite-lhe extrair algum alívio da própria fonte da agonia.

Um comentador de sonetos vê-se de certa maneira refém de circunstâncias parecidas com o que motivou a escrita destes poemas. Com efeito, uma tradução alongada no tempo *traduz* a influência de muitos estados de espírito, de apertos e de ócios, de conjunturas pessoais ou familiares mais ou menos boas, constipações, irritações, euforia, a meio de coisas, chamado e interrompido, *etc*, de alguma maneira imitando as motivações pessoais e motivações próprias de cada um destes sonetos e que permanece sob um filtro de invisibilidade, mas que, entretanto, os terá animado. O que acontece, porém, com o tradutor e com o comentador é que um dificilmente terá empatado o sentimento do outro e ambos estarão certamente afastados dos estados de espírito particulares do seu autor, que foi, como sabemos, diferente de si a cada soneto. Se o tradutor traduziu determinado poema melancólico num estado de entusiasmo, já o comentador tê-lo-á comentado com uma preocupação civil qualquer em mente, ambos certamente desavindos e desavindos em conjunto do estado de espírito do seu autor no momento da sua composição. As três pessoas agiram em momentos cronológicos e temperamentais diferentes, e dificilmente terão coincidido em disposição. A questão está aqui em tentar saber o que fica disso no presente trabalho e como o teria influenciado. O meu papel é realmente tentar ter sido o intérprete-autómato de Sócrates e ter sabido sair de cena sem barulho.

3

UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS *SONETOS DE SHAKESPEARE*

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.INSVING.SONNETS.
Mr. W. H. ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE.
PROMISED.

BY.

OVR.EVER-LIVING.POET.

WISHETH.

THE.WELL-WISHING.
ADVENTVRER.IN.
SETTING.
FORTH.

T. T.

(Dedicatória que abre a edição do Quarto de 1609.)

1

FRom faireſt creatures we deſire increaſe,
That thereby beauties *Roſe* might neuer die,
But as the riper ſhould by time deceaſe,
His tender heire might beare his memory:
But thou contracted to thine owne bright eyes,
Feed'ſt thy lights flame with ſelfe ſubſtantiall fewell,
Making a famine where aboundance lies,
Thy ſelfe thy foe, to thy ſweet ſelfe too cruell:
Thou that art now the worlds freſh ornament,
And only herauld to the gaudy ſpring,
Within thine owne bud burieſt thy content,
And tender chorle makſt waſt in niggarding:
Pitty the world, or elſe this glutton be,
To eate the worlds due, by the graue and thee.

De belas criaturas quer-se sobra,
Que a Rosa da beleza nunca ceda,
Mas do ceifeiro vinda a dura dobra,
O seu herdeiro tenro lhe suceda:
Mas tu, restrito ao brilho dos teus olhos,
Consomes-te na luz que a ti te inflama,
E passas fome onde há riqueza aos molhos,
Que um teu rival, cruel, a si se ama.
Agora, que és do mundo o belo ornato
E arauto da frescura da beleza,
No teu botão sepulto vives grato,
E, mau menino, gastas na avareza.
Tem dó, e a vida poupa a esta gula:
Que a soma em ti e na cova não se engula.

Comentário ao Soneto 1

A abertura do conjunto dos sonetos recorre a uma simbólica injunção genesíaca. Mas a ordem que recria a vontade de Deus comandando à sua criatura que cresça e se multiplique precede uma sombra imediata, a qual torna a primeira urgente. O poema é uma ordem de criação que se apresenta sob o auspício de uma imediata fatalidade. No que Deus viu que era bom e aparentemente pouco nublado vê o poeta a necessidade imediata de uma rectificação por via de uma procriação que possa equilibrar o mal do declínio natural e os céus ameaçados de nuvens da escassez.

Assim, para que a delicada *Rosa* nunca *ceda* — a preferência verbal funciona aqui como sinónimo de morte e carrega em si a noção de tempo (cedo) e desistência (ceder) — é necessária a imediata e divina multiplicação que não é adiada um verso que seja, mas apresentada no primeiro verso do poema e no primeiro dos 154 poemas: *increase*. Na 'abundância' de *increase* é possível, todavia, notar a ocultação de uma dobra, de uma *ruga* (dobrando-a para dentro), e, por extensão, 'esconder a ruga da velhice'. Nesse sentido, o paralelo *sobra* parece conter em si ecos da fertilidade desse campo semântico.

Na verdade, a primeira versão da quadra inicial (Q_1) recorria a uma outra imagem mais devedora de uma certa simbologia bíblica, do jardim das delícias primitivo e do fruto da fertilidade.[40] No decurso de uma leitura posterior,

[40] Na minha anterior versão do poema (2019) lê-se:

De belas criaturas queremos fruto,
Que a rosa da beleza nunca ceda,
Mas vinda velha a hora e novo o luto
O seu herdeiro jovem lhe suceda:
Mas tu, restrito ao brilho dos teus olhos,
Consomes-te na luz que a ti te inflama,
E passas fome onde há riqueza aos molhos,
Um teu rival, cruel, tu mesmo, se ama.
Agora, que és do mundo o belo ornato
E arauto da frescura da beleza,

notando a ocultação eventual deste '*in crease*', alterou-se a tradução com o fito de acomodar o desassossego desta insidiosa persuasão tornada sobremaneira inadiável. A vantagem da correcção implicou ainda a aparição subliminar de "obra" no par *sobra/dobra*, o que se afigurou como desejável num contexto em que Deus e Homem sonham com a *obra* que deverá nascer. «Dobra» permitiu, além do mais, replicar o gesto do metafórico «ceifeiro» (*ripper*) sobre tudo o que é *riper*. Q_2 e Q_3 mantiveram-se relativamente estáveis, embora tenha havido alterações nos versos finais tanto de Q_2 como de Q_3. Já o dístico final sofreu alterações importantes, resultando de uma leitura que procurou acolher o *world* duplamente evocado.

A preservação dessa ausência provou a sua pouca relevância no texto mas encontrou a necessidade de esclarecer certos aspectos, nomeadamente o carácter demonstrativo e bifurcado da *gula*, a qual coopta aquele («em ti») a quem se dirige o poema, a quem se censura prestar pouca atenção à necessidade de procriar e preservar a sua espécie, e a cova («na cova»). A métrica do verso final não é afectada, uma vez que se impõe uma sinérese entre ambos, resgatando assim a prosódia um tipo de conjunção postiça no prolongamento do som *i* ('*em ti***e** *na cova*'), unindo-se por essa via ambos os agentes passíveis de virem a eliminar a jovem vida que se quer preservar. «Cova» como substituição tropológica de *grave* parece ser ainda relevante porque não só prefigura uma valência oculta e antonímica graficamente presente na palavra «c*ova*» (a 'ova' da multiplicação) como também, enquanto interjeição, serve para lembrar a forma de vida que se deseja preservar da nulidade futura a que estará votada, caso não atenda à admoestação do poeta (como na expressão coloquial '*uma ova!*').

No teu botão sepulto vives grato,
E, mau menino, esbanjas na avareza.
Tem pena, o dom da vida poupa à gula:
Que a soma em ti a cova não a engula.

2

VVHen fortie Winters ſhall beſeige thy brow,
And digge deep trenches in thy beauties field,
Thy youthes proud liuery ſo gaz'd on now,
Wil be a totter'd weed of ſmal worth held:
Then being askt,where all thy beautie lies,
Where all the treaſure of thy luſty daies;
To ſay within thine owne deepe ſunken eyes,
Were an all-eating ſhame,and thriftleſſe praiſe.
How much more praiſe deſeru'd thy beauties vſe,
If thou couldſt anſwere this faire child of mine
Shall ſum my count,and make my old excuſe
Proouing his beautie by ſucceſſion thine.
This were to be new made when thou art ould,
And ſee thy blood warme when thou feel'ſt it could,

Quarenta Invernos cerquem essa testa
E cavem sulcos nesse campo belo,
Ufana, a tua veste, hoje em festa,
Libré será de trapos, pobre velo.
Se te indagarem que é da graça antiga,
E que é dos dias de ouro buliçosos,
Que edaz vergonha e glória que mendiga
Dizeres *Estão nos olhos cavernosos.*
Mais bem louvado tu se o belo usando
Disseres *Que o meu filho some a conta*
E sirva de reparo, em si provando
A herança do esplendor que a ti remonta:
Viria ao velho o novo novamente;
Viria ao gelo um novo sangue ardente.

Comentário ao Soneto 2

Quarenta Invernos é um arredondamento e a sua importância formulaica. A sua singularidade reside na inversão proposta à antonomásia eufemística 'Primaveras' com que é ritual substituir-se no uso oral e informal o substantivo 'anos'. 'Quarenta Primaveras' serviria um pouco perspicaz recurso que viria esvaziar a agressão imediata e necessariamente lida em *Quarenta Invernos* cuja estação serve para enfatizar o tipo de agressão pouco leniente dos quarenta anos em apreço, ainda que medida meramente indicativa.[41] Servindo um tópico marcial, os *Quarenta Invernos* procedem a um cerco responsável por escrever na testa do seu adversário as linhas da agressão. Tal como as linhas de Torres, por exemplo, as linhas que são inscritas na testa da beldade são bélicas, mas também desprovidas de palavras.

O tempo construtor de rugas e de linhas numeradas é quem escreve sem palavras. As linhas (rugas) parecem substituir-se à numeração que é feita a uns romanos (I) nas prisões, onde se escreve o tempo por via de grupos de riscos verticais. Nesse sentido, as palavras do poema parecem de modo semelhante destinadas à erosão que acompanhará a decadência da sua Musa, o jovem cantado, na testa de quem (outrora *campo* a salvo de batalhas e, por isso, não já 'bélico', mas ainda *belo*) se escavará inapelavelmente fundas trincheiras.

A *ufana (...) veste* é menos Vesta e mais um simulacro antecipado de *totter'd weed* (v.4) ficando no lugar de *proud livery* (v.3) a que corresponde a

[41] Note-se que não se pretende aqui fazer uma desvalorização do peso de uma possível senescência seiscentista, já que *Quarenta Invernos* no início do século XVII não são necessariamente 'quarenta invernos' à luz do índice de valores da actual longevidade. Aliás, e ainda talvez longe do século XVII, num dado *Jornal do Commercio* de 4 de Agosto de 1960 (por sinal, o segundo mais antigo ainda em circulação no Brasil) relata-se a seguinte pitoresca notícia: «Ônibus entrou na casa humilde e foi apanhar a velhinha de 42 anos».

libré em trapos. Esta redistribuição deveu-se à necessidade de acomodar no espaço do v.4 a silábica aguda de «libré» sem com isso comprometer o sentido do texto, apenas por uma questão de reordenação dos seus factores, sendo estes sinónimos.[42]

Q_2 começa com uma memória bíblica. Parece haver em v.5 ecos de parábolas neo-testamentárias.[43] De facto, o mais marcial e festivo Q_1, assumidamente profético, dá lugar à repreensão de Q_2 e esta ao antídoto patente em Q_3. A *edaz vergonha* de v.7 procede da *gula* do Soneto 1 (S1) que na sua avidez é responsável por uma carestia.

Esta carestia física transita para o verso seguinte, onde «cavernosos» está pelo *sunken* (que no inglês corresponde ao verso anterior), reavivando a inversão descrita acima na Q_1 portuguesa, sem, contudo, colocar tal rearranjo posicional o original em causa. Se *sunken* relembra ainda as *trenches* de v.2, *cavernosos* relembra *sulcos* sem descurar a possibilidade do uso do adjectivo que em certos e coloquiais momentos acompanha com naturalidade o substantivo 'olhos'.[44]

Que o meu filho some a conta recorda ainda a *soma* de S1 (v.14), que em si actualiza o valor somático de corpo, neste caso no testemunho passado ao filho, o qual deve acrescentar à conta a sua *soma* (corpo) pelo simples facto de existir e de assim dar continuidade ao pai, mais do que os sonetos alguma vez

[42] Neste sentido, e apesar da alteração dos factores na tradução, a intenção autoral de se fazer corresponder à libré usada por criados a ideia da vaidade da festa em curso por oposição aos farrapos que restam à veste no fim das festividades não é contrariada por tal inversão no texto português, que faz corresponder uma *veste* a uma realeza (festa em curso) e uma libré a um súbdito (fim de festa).

[43] *Vide* a parábola dos Talentos de Mateus 25: 19.

[44] A opção por manter «E cavem sulcos» em detrimento da possibilidade «E se entrincheirem» presume que o valor marcial é preservado na sugestão portuguesa. «E cavem sulcos» tem ainda a vantagem de preservar o sintagma verbo+nome presente no original, além de reforçar por via do verbo 'cavar' a característica híbrida entre soldado e coveiro que me parece no âmago de cada um dos *Quarenta Invernos*. Parece haver ainda laivos de As Mil e Uma Noites, estando o nosso jovem belo (nos seus *dias de ouro*) por Ali Babá.

poderiam, uma modéstia de escrevedor fazendo uma concessão tributária ao seu suserano (concessor afinal dos seus poemas na medida em que destes é "THE.ONLIE.BEGETTER").

3

LOoke in thy glaſſe and tell the face thou veweſt,
Now is the time that face ſhould forme an other,
Whoſe freſh repaire if now thou not reneweſt,
Thou doo'ſt beguile the world, vnbleſſe ſome mother.
For where is ſhe ſo faire whoſe vn-eard wombe
Diſdaines the tillage of thy husbandry?
Or who is he ſo fond will be the tombe,
Of his ſelfe loue to ſtop poſterity?
Thou art thy mothers glaſſe and ſhe in thee
Calls backe the louely Aprill of her prime,
So thou through windowes of thine age ſhalt ſee,
Diſpight of wrinkles this thy goulden time.
But if thou liue remembred not to be,
Die ſingle and thine Image dies with thee.

A o espelho, diz à face que ali vejas
É hora de formares um outro rosto;
Se o viço não renovas, trais e beijas
O mundo, e és de alguma mãe desgosto.
Quem há de ventre intacto, bela e nova,
Que apouque a economia da lavoura?
E quem tão tolo pronto a ser a cova
Do amor que tem de si, dos seus rasoura?
À tua mãe tu, espelho e saudade,
Devolves o Abril das Primaveras:
E assim pelos vitrais da tua idade
Verás, por entre as rugas, o ouro que eras.
Mas se não queres lembrança tua exacta,
Solteiro morre, e a tua Efígie mata.

Comentário ao Soneto 3

A cunhagem *unblesse some mother* parece ser shakespeariana. À falta de um nítido paralelo português, pareceu relativamente seguro salvaguardar no *desgosto* da mãe a eventual desgraça da descontinuidade. *Desgosto* tem ainda a virtude de dialogar com o *Abril das Primaveras* por associação veladamente sonora com o mês de Agosto, um mês prospectivo que respeita a ordem cronológica do *Abril* saudoso *das Primaveras*.

A procriação humana é tradicionalmente comparada à tarefa agrícola. Neste sentido, *cova* surge de novo acompanhando a acepção de cavar presente em *husbandry/lavoura*.[45] Esta relação pode inclusivamente ser estendida, cerca de 150 anos depois, à publicação de "Tableau économique" de 1759, onde o seu autor, François Quesnay, defende a agricultura como único sector da economia capaz de gerar dinheiro. Este único sector capaz de gerar dinheiro, tomado neste poema pelo correlato de procriação, comunicará com a metáfora numismática posterior e decidirá o valor do ouro (v.12) e da efígie (v.14). Neste sentido agrário-económico, será desejável a preservação de certos elementos *lavoura/rasoura* (para responder ao par antitético *nova/cova*).

A posição de *espelho* é simétrica de *glasse* em função da sua importância espectral, iniciando Q_1 e Q_3 no meio preciso de v.9. O seu uso é relevante porque é com o espelho que o jovem deve encetar uma conversação introspectiva e no espelho deve olhar-se para concluir que tal como ele é espelho de sua mãe (*Thou art thy mothers glasse and she in thee)* também o seu filho deverá tornar-se seu espelho, um pouco como um Ulisses que, obviando dois decénios de agravos temporais, pudesse manter-se inalterado entre o dia

[45] "He plough'd her, and she cropped" (AC 2.2.228). Como notado acima, na *Arte da Retórica* do humanista protestante Thomas Wilson (1523-1581), a cópula é vista justamente como lavoura, apelando-se ao homem que faça sexo obediente com uma esposa com o propósito de procriar.

em que se mira ao espelho das águas do mar Tirreno e se contempla no rosto do seu filho Telémaco, o qual deverá apresentar ao pai a idade com que este partiu.

A falta de uma palavra significativa que sirva de ligação e cole o dístico ao corpo do poema parece deixar à adversativa *Mas* o valor dessa dissociação, funcionando como uma maldição que impende sobre a contumácia que decida descurar os benefícios da descrição feita nas três quadras.[46] É neste eixo *Mas* que parece girar o poema, dedicado a debruçar-se genericamente sobre a vida até ao ameaçador dístico final. O poema podia ser sintetizado na fórmula 'Reproduz-te (vv.1-12) ou morre' (vv.13-14).[47]

Shee in thee parece, por seu turno, convidar o som de *saudade*, intrusão mais pitoresca que visou na sua *hipersensorialidade* acomodar o florilégio nostálgico do campo semântico em curso [*mãe-espelho-Abril-vitrais*]. O seu uso não é necessariamente estranho a um contexto de um autor conhecido por cunhar palavra e não é, entretanto, polémico acreditar que o poeta teria usado o termo caso a sua pátria fosse a língua portuguesa.

A escolha de *Efígie* parece preferível a *Image* uma vez que retoma a relação económica presente em *o ouro que eras* sem, contudo, comprometer a aliteração da palavra original ('*i*'-'*g*').[48] Parece haver, aliás, em *Efígie* a

[46] Cf. Vendler. *Op.cit.*(p.58)

[47] *Ibidem*.

[48] O poema é naturalmente amigo de aliterações [*e.g. glasse, face, fresh, fair, fond*], conservadas na medida do possível nas repetições sonoras portuguesas. É por isso que *face* rendeu *face* e a seguir passa a *rosto*, esperando-se que a alteração formal do termo possa em si mesmo sublinhar a ideia subjacente em *forme an other*. O português «viso» foi pensado [Ao espelho, diz ao *viso* que ali vejas] para manter a aliteração em *v* [*viso, vejas, viço, ventre, cova*], mas *face* pareceu preferível na medida em que sugere a sugestão de moeda. A eliminação de «viso» não compromete, de resto, a aliteração portuguesa, apenas reduz uma ocorrência de ***v*** (passando a 12 vezes) que antes equivaleria com exactidão a ***f*** em inglês (13 vezes):

LOoke in thy glasse and tell the	*Ao espelho, diz à face*
f*ace thou vewest,*	*que ali* ***v****ejas*
Now is the time that	*É hora de formares um*
f*ace should forme an other,*	*outro rosto;*

conservação mais clara da ideia de anverso de uma moeda e o correspondente ouro do rosto (*entre as rugas* não pouco habituais na moeda).[49]

*Whose **f**resh repaire i**f** now thou not renewest,*	*Se o **v**iço não reno**v**as, trais e beijas*
Thou doo'st beguile the world,vnblesse some mother.	*O mundo, e és de alguma mãe desgosto.*
***F**or where is she so **f**aire whose vn-eard wombe*	*Quem há de **v**entre intacto, bela e no**v**a,*
Disdaines the tillage of thy husbandry?	*Que apouque a economia da la**v**oura?*
*Or who is he so **f**ond will be the tombe,*	*E quem tão tolo pronto a ser a co**v**a*
*O**f** his sel**f**e loue to stop posterity?*	*Do amor que tem de si, dos seus rasoura?*
Thou art thy mothers glasse and she in thee	*À tua mãe tu, espelho e saudade,*
*Calls backe the lo**u**ely Aprill o**f** her prime,*	*De**v**ol**v**es o Abril das Prima**v**eras:*
*So thou through windowes o**f** thine age shalt see,*	*E assim pelos **v**itrais da tua idade*
*Dispight o**f** wrinkles this thy goulden time.*	***V**erás, por entre as rugas, o ouro que eras.*
*But i**f** thou li**u**e remembred not to be,*	*Mas se não queres lembrança tua exacta,*
Die single and thine Image dies with thee.	*Solteiro morre, e a tua Efígie mata.*

https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Son_Q1/section/Sonnet%201~Sonnet%203/index.html

[49] No português esta relação de anverso com reverso traz-nos a idade de ouro (ligada à cara) e o reverso da moeda (ligada à coroa, a qual funciona de certa forma em homonímia com a ameaça de calvície).

4

VNthrifty louelineſſe why doſt thou ſpend,
Vpon thy ſelfe thy beauties legacy?
Natures bequeſt giues nothing but doth lend,
And being franck ſhe lends to thoſe are free:
Then beautious nigard why dooſt thou abuſe,
The bountious largeſſe giuen thee to giue?
Profitles vſerer why dooſt thou vſe
So great a ſumme of ſummes yet can'ſt not liue?
For hauing traffike with thy ſelfe alone,
Thou of thy ſelfe thy ſweet ſelfe doſt deceaue,
Then how when nature calls thee to be gone,
What acceptable *Audit* can'ſt thou leaue?
Thy vnuſ'd beauty muſt be tomb'd with thee,
Which vſed liues th'executor to be.

Encanto esbanjador, porque perece
Em ti o teu legado tão formoso?
A natureza empresta o bem que oferece,
E, generosa, empresta ao generoso:
Sovina que és galante, porque abusas
Da pródiga largueza confiada?
Inútil usurário, porque usas
E somas tanta soma, se é pra nada?
Por teres comércio único e só
Contigo, só a ti te enganarás;
E quando te chamar a terra ao pó,
Que *Contas* aceitáveis deixarás?
Sem uso, em ti tomba o teu esplendor;
Se usado, viverá no executor.

Comentário ao Soneto 4

As leis económicas parecem reger os interesses comparativos do autor e a sua noção de beleza. É *esbanjador* o *encanto*, *formoso* o *legado*, *elegante* o *sovina*. O poeta parece dar conta de um paradoxo, o de haver alguém em quem a natureza foi tão esbanjadora na sua dispensação de encantos capaz de tanta avareza na administração da *pródiga largueza confiada*. Não se vislumbra inteiramente o vocativo *Inútil usurário*, uma vez que os juros não resultam de nenhuma aplicação dos seus eventuais rendimentos. A poupança afigura-se como um valor desprezível e contrário à lição que se adivinha vir, de novo, da Parábola dos Talentos, tomados aqui nas várias acepções de moeda e capacidades, ainda que para um espírito cristão isabelino a agiotagem seja — Shylock bem o sabe — um pecado a vigiar.

O jovem faz unicamente comércio consigo, o mesmo é dizer que o seu negócio e modo de vida assentam na poupança. Essa avareza ressoa na repetição sonora empregue em *Inútil/Em ti* ou em *abusas/usurário/usas/uso*, o que, contrariamente, sugere uma insistência sonora que providencia uma prodigalidade aliterativa para ilustrar, por via da sua insistente sonoridade, uma abundância sem proveito, de resto na base da censura do poema.

O soneto parece ser uma bolsa onde está contida uma grande possibilidade por ora desperdiçada. O *encanto* é *esbanjador* no sentido contrário, precisamente pela sua característica avara. Ele esbanja o seu encanto na exacta medida da sua poupança. O seu legado é em si negado, parecendo trazer à colação uma censura antiga, com emblema em Onã. O nome vituperado de Onã enferma, entretanto, de um falso anátema que substantiva em onanismo uma contumácia masturbatória ou contraceptiva. Ao contrário, a narrativa bíblica castiga Onã por deitar a sua semente na terra para não dar descendência ao seu irmão, o malogrado Er, primogénito de

Judá, entretanto morto por causa da sua iniquidade.[50] A recusa do jovem ecoa a maldição de Onã porque o poema parece eivado de uma admoestação primordial quási-teológica. A encomenda que se faz ao jovem é que ele procrie, aplicando-lhe como monitória o sinal de Onã, cuja resistência à procriação configura uma resistência à ordem divina. Lemos como Tamar, nora de Judá, conseguiu com artifícios, vestindo-se de prostituta, levar o sogro ao acto carnal e desse modo astucioso gerar gémeos.[51] O Velho Testamento encontra justamente o Novo Testamento em lugares caprichosos como este, já que a decisão de Tamar, eventualmente apenas castigada com um parto difícil, é instrumental na linhagem até Jesus. Os motivos aparentemente compreensíveis de Onã são fortemente reprovados por Jeová, *Criador* por alguma razão, que não olha a impedimentos para conseguir uma linhagem para o Seu Filho, mesmo que a partir de ligações invulgares envolvendo sogro e nora. A solidão de Onã é, a esta luz, um acto mais recriminável do que cunhados a entreterem descendentes, mesmo que em nome de irmãos entretanto desaparecidos.

A linguagem de que o poeta se vale para se dirigir ao jovem parece assentar numa base de comunicação que possa 'passar' ao seu ouvinte, daí que o poema insista numa linguagem económico-social para poder chegar ao seu interlocutor de modo franco, em termos compreensíveis. Recorre assim o poeta a uma linguagem da poupança que logre chegar inteligivelmente ao seu amigo. Os oxímoros são formas de contraste, mas nessa ligação de contrários se criam sintagmas que servem para habituar o ouvido à desejável naturalidade. O poema é um canal admonitório em que a linguagem económica serve de tradução ao principal interesse do seu autor: chamar o seu amigo aos deveres naturais.

[50] Cf. Génesis 38:9 *passim*. O coito interrompido, causa da interrupção da vida de Onã, é ali produto não de um prazer compulsivo em si, mas da recusa a providenciar descendência ao seu defunto irmão.

[51] A onomástica de Tamar ("permanecer erecto") já apontava, de resto, para uma precisa propensão.

Na verdade, do mesmo modo como distribuiu liberalmente a generosa natureza os seus bens deve ser, outrossim, generoso o jovem transmitindo por sua vez o bem que lhe foi oferecido. A primeira versão do par *franck/free* era *dadivosa/dadivoso*. Ambos os termos (*franck e free*) significam generoso, um adjectivo que pareceu natural, tanto mais que contém em si o étimo de *género*, unindo deste modo semântico a razão de ser do poema.

Os monossílabos finais *thee/be* sugeriram a conversão da primeira versão portuguesa.[52] A alternativa 'Sem uso, em ti o teu encanto jaz/Se usado, o executa o teu rapaz.' foi equacionada de modo a acolher a sonoridade monossílaba final, mas, de molde a recuperar a presença legal de *executor* no último verso, termo operativo e que remete para o rapaz que viverá através e pelo pai, executando nesse sentido o esplendor herdado do pai, acolhe-se a versão definitiva, que contribui, desde logo, para evitar a repetição sonora em '-ás' (vv.10/12).

As palavras nucleares são *Contas* e *soma*, abrindo-se esta à acepção dupla que vê no seu étimo grego uma reificação em 'corpo', já que é ao corpo, um bem perecível, que se admoesta a aplicação dos seus rendimentos em criaturas de futuro. Esta obsessão financeira nos sonetos é fortemente persuasivo para certos relatos biograficamente menos romantizados que dão conta de um prático William Shakespeare que, à semelhança do pai, John Shakespeare (à semelhança do pai de Seymour "Swede" Levov, luveiro[53]), mostrava especial faro pelo investimento e razoável preocupação com o bem-estar material, ambos muito hábeis nos negócios e com alguma facilidade em acumular propriedades, tenacidade que valera ao *pater* Shakespeare, em 1596, um tão ambicionado brasão de armas.

[52] A primeira versão portuguesa propunha: "Sem uso, o teu encanto é enterrado;/E usado, por ti vive o teu legado." A alteração deveu-se, por um lado, à instigação dos monossílabos ingleses e, por outro, à presença do termo *executor*, o qual, apesar da sua carga poética negativa, subsidia o idiolecto causídico do poema.

[53] Refiro-me à personagem do romance *American Pastoral* da autoria de Philip Roth.

5

THoſe howers that with gentle worke did frame,
The louely gaze where euery eye doth dwell
Will play the tirants to the very ſame,
And that vnfaire which fairely doth excell:
For neuer reſting time leads Summer on,
To hidious winter and confounds him there,
Sap checkt with froſt and luſtie leau's quite gon.
Beauty ore-ſnow'd and barenes euery where,
Then were not ſummers diſtillation left
A liquid priſoner pent in walls of glaſſe,
Beauties effect with beauty were bereft,
Nor it nor noe remembrance what it was.
But flowers diſtil d though they with winter meete,
Leeſe but their ſhow, their ſubſtance ſtill liues ſweet.



As horas que formaram com mão grácil
O grato olhar que é pouso dos olhares,
Tiranas, desfarão com mão tão fácil
O belo que hoje é ímpar entre os pares.
Que o tempo buliçoso leva o Verão
À invernia atroz, e a seiva ao laço
Do gelo, as folhas sãs ao murcho chão,
O belo às suas cãs, e ao calvo espaço;
Se a rosa o seu licor não destilasse,
Reclusa de água em muros de cristal,
O efeito que no belo se encontrasse
Não mais seria, dele nem sinal.
Mas destilada a flor, pese o inverno,
Perdida a cor, o aroma vive eterno.

Comentário ao Soneto 5

O eixo do soneto parece ser uma imagem do poema *New Arcadia* de Philip Sidney (1554-1586) num passo em que se compara o casamento ("crystalline marriage") à "água de rosas presa em cristal" ("pure rose-water kept in crystal glass") (*NA*, 333).

Tal como poderiam as donas de casa isabelinas preservar rosas em água de rosas, é dito ao jovem que pode e deve, do mesmo modo, preservar a sua bela essência apesar das tiranas horas que hão-de facilmente desfazer a beleza da juventude.

Subitamente longe da base metafórica do S4, afasta-se o S5 da linguagem financeira e concentra-se em motivos da própria natureza. A comparação que é feita é assim entre tópicos iguais, alertando-se o jovem para o facto de a sua juventude ser tão fugaz como o Verão, em breve acometido pelos transtornos da invernia. O segredo da preservação deste Verão em pessoa passa por aprender a lição das rosas, as quais, preservadas no seu próprio licor, serão capazes de conservar uma vida fora da estação.

Ao evocar a memória lendária de uma princesa presa numa torre, o v.10 traz-nos a memória de "glass" do S3, o qual devolve ao homenageado a sua imagem através de um uso homónimo do termo que serve agora uma metáfora. Este espelho que, por destilação metafórica, passa, neste momento, a frasco permite comunicar ao jovem a necessidade de conservar a sua água de rosas no sentido do seu 'embalsamamento', concedendo-lhe um modo de perpetuação de tipo faraónico, não desta feita através de formol ou de quaisquer procedimentos de tanatopraxia, mas, como o prisioneiro líquido que preserva a sua própria espécie, por via da sua semente conservada, a qual deve ser transmitida, como no legado do soneto anterior, a um executor natural dessa beleza, o seu filho.

O soneto parece inspirar, de resto, nesta toada egípcia, um poema do poeta lituano-polaco do século dezassete, Jan Andrzej Morsztyn (1621-1693).[54] O seu programa poético, genericamente inclusivo, sugere que tudo é passível de servir de material à poesia, o que não quer evidentemente dizer que ao poeta marinista não interessasse aproveitar uma extensa mitologia clássica de onde pudesse livremente extrair e com elas cooptar uma galeria impressionante de motivos e imagens. Assim:

> *gems, minerals, and precious metals [...] flowers (especially the rose and the lily), birds, fire, snow, the seasons, the sea, and, above all, sun and stars [...] milk, ivory, parturition, the arts and sciences, and a variety of actions and emotions useful for personification.*[55]

Ampliando o pormenor naturalista, Morsztyn condensa fortemente o programa marinista em favor de uma expansão metafísica:

No seu âmbar escondida, mas visível,

[54] Exemplo máximo do período pertencente ao Barroco, embora praticamente inédito e virtualmente desconhecido até ao século dezanove, resultado de ter limitado a circulação das suas obras ao manuscrito, receoso que a circulação mais vasta pudesse comprometer a acção na esfera política. Desempenhou altos cargos de estado e foram-lhe de resto incumbidas várias missões diplomáticas e negociações de estado e viajou frequentemente para Itália e França, aliás sendo representante da facção pró-França nas eleições reais de 1668, associação que lhe terá eventualmente valido uma acusação de traição, na altura em que o trono polaco se aliou à Áustria, pelo que teve de emigrar para França em 1683 onde viria a assumir o título de Conde de Châteauvillain, passando os seus restantes anos de vida como secretário real. Autor das colecções Canícula (1647) e Alaúde (1661) e tradutor de Tasso e de Corneille, procurou na sua poesia um tipo de tom a que podemos chamar de metafísico e conceptual, sem com isso querer significar que a sua poesia tendesse ao religioso, mais recorrendo a paradoxos e miniaturas e a uma composição assente em símiles e conceitos, algo que podemos identificar nos poetas metafísicos, como por exemplo em Herbert ou Donne. O seu lugar literário é, no entanto, o Marinismo, designação apostólica para um estilo acorde ao do poeta italiano Giambattista Marino (1569-1625). O poeta marinista tinha um apetite especial pela linguagem extravagante, por comparações ou tratamentos metafóricos com elementos da natureza de onde extraía um modo espectacular e ampliado para os seus símiles.

[55] James V. Mirollo. *The Poet of the Marvelous.* (Columbia University Press: New York, 1963)

A abelha sói nadar no próprio mel.
Desdém foi seu quinhão a céu aberto
E agora é vê-la, bem mais rica, é certo.
Valeu a pena a lida diligente;
Que queria assim a morte é evidente.
Vaidosa é Cleópatra em vão
Se um bicho simples tem melhor caixão.[56]

O dístico de Shakespeare condensa com mais precisão o programa de Morsztyn e, por extensão, o de Marino. A flor, apesar de perdida a cor, é, por intermédio da sua reclusão no frasco, preservada em aroma, assim vivendo eternamente em estado líquido, disposta a matar a sede do olfacto. A invocação de Cleópatra, um paralelo que se assemelha a um coelho tirado da cartola por força do génio poético, projecta o argumento para um plano subitamente dilatado e como uma lupa amplia a magnitude da abelha até ao plano de grandeza de uma Rainha através de uma comparação que visa glorificar um simples ser e elevá-lo a um estado de beatitude superior ao de Cleópatra.

No caso de Shakespeare, cada soneto é um tipo de esquife que serve de memorial e lembrança de futuro. Os poemas da série 'Procriação', eles próprios astutamente multiplicados, são os frascos de decantação que exemplificam como se eternizar o jovem não só através de poesia, mas através de uma necessidade geradora. Tal como *o único gerador* gerou estes poemas deve também ele ser capaz de gerar e ser o único gerador das réplicas vivas de si, obstando assim ao Inverno do descontentamento.

No v.7, como tendencialmente nos restantes, mantém-se a intensidade rítmica monossilábica e as líquidas que povoam o poema (*grácil/fácil/belo/licor/folhas/gelo/buliçoso/sinal/laço*) e que de resto dependem dessa memória *líquida* para que em marca de água ressoe em permanência uma única ideia: a água de rosas, que liricamente equivale a filho. *Reclusa de*

[56] Tradução minha.

água em muros de cristal pretende em modo *portmanteau* prender dois termos: 'reclusa' e 'eclusa', aqui antiteticamente *em água*.

As horas (*howers*) do v.1 formam um par metafórico com a *flor* do dístico (*flowers*), abrindo e fechando o ciclo do poema e em si o da vida:

> *As horas que formaram com mão grácil*
> *O grato olhar que é pouso dos olhares,*
> *(...)*
> *Mas destilada a flor, pese o inverno,*
> *Perdida a cor, o aroma vive eterno.*

O *olhar* que as horas tiranas um dia desfarão é preservado de outro modo, promovido no poema a outra substância, *i.e.*, a *flor*, a qual, perdida a cor, vive eterna na memória aromática e amorosa de si. O olhar é, aliás, como a flor, estiolado pela agressão do tempo e deve ser semelhantemente destilado consubstanciando-se numa outra entidade, tal como acontece com o substantivo poético *grato olhar* destilado metaforicamente à condição de *flor* do dístico, em ambos recaindo a materialização de um certo panteísmo poético.

6

THen let not winters wragged hand deface,
In thee thy ſummer ere thou be diſtil'd:
Make ſweet ſome viall;treaſure thou ſome place,
With beautits treaſure ere it be ſelfe kil'd:
That vſe is not forbidden vſery,
Which happies thoſe that pay the willing lone;
That's for thy ſelfe to breed an other thee,
Or ten times happier be it ten for one,
Ten times thy ſelfe were happier then thou art,
If ten of thine ten times refigur'd thee,
Then what could death doe if thou ſhould'ſt depart,
Leauing thee liuing in poſterity?
Be not ſelfe-wild for thou art much too faire,
To be deaths conqueſt and make wormes thine heire.

ENtão não pilhe a rota mão do Inverno
O Verão em ti, até que te destiles:
Perfuma um frasco; estima algures o terno
E belo ouro antes que o aniquiles.
Esse uso não é juro de pecado
Que praza a quem se empresta e paga a bem;
A ti te cabe o teres-te duplicado,
Feliz dez vezes mais quem mais dez tem:
Dez vezes mais feliz serias, sim,
Se dez de ti dez vezes te mostrasses;
Podia alguma coisa a morte assim,
Se aqui perenes vidas tu deixasses?
Cabeça dura, quem, tão belo, lança
À morte o seu, e aos vermes tal herança?

Comentário ao Soneto 6

O soneto retoma a imagem das estações e o seu interesse alquímico. *Then* («Então») promove a continuidade de um soneto para o outro (S5/S6) como se fossem ligados por um encavalgamento que presumisse um fio de raciocínio multiplicativo. A destilação passa novamente pelo alambique do casamento, o cristal capaz de preservar intacta a virtude reprodutiva e possibilitar a multiplicação do belo jovem. O ventre feminino é, aqui, um tanto desprezivelmente, *some place* (*algures*), lugar onde deve entesourar o jovem, enquanto é tempo, o seu *belo ouro*. Esta cooperação natural conduz o poema a uma retoma do mote financeiro, um modo provável de assegurar que a mensagem passa e o jovem interpelado compreende a *importância* do que lhe é dito.

Os versos 8-10 algo rebarbativos posicionam a razão décupla no lugar certo do poema (v.10). Industriam o jovem de um modo quantitativo e por via dessa gradação múltipla insistem num método de ensino de tipo contabilístico que vê no investimento um retorno garantido: «Feliz dez vezes mais quem mais dez tem:/Dez vezes mais feliz serias, sim,/Se dez de ti dez vezes te mostrasses». A morte parece singularmente escassa para aniquilar tal pluralidade.

Selfe kil'd e o seu eco no dístico *selfe-wild* funcionam como um tipo de autoaniquilação aludindo a uma gratificação egoísta, ressoando o *Will* salaz e autogenital de poemas posteriores (S135 e S136). *Cabeça dura* é a composição salaz que lhe fará frente, ainda que falhando a manutenção do par soante. Na verdade, *aniquiles* (v.4) procura uma colagem sonora com a sua contraparte *kil'd*, herdeiras do par *distil'd/still* do dístico de S5.

A Q_1 aconselhou a reformas. A primeira versão do poema traduzido lia assim:

Não pilhe a mão do Inverno andrajosa

O Verão em ti, até que te destile:
Perfuma um frasco, e encaixa a tua rosa
Na caixa, que o esplendor não se aniquile.

A alteração foi convencida não só pela necessidade de ligação entre os dois poemas (S5 e S6), através, como referimos, da conjunção que coordena os dois sonetos (*Então*), mas também pela inquietação gerada com as opções pouco precisas dos vv.3 e 4, concretamente a introdução um tanto extemporânea de *rosa*, aqui um elo metafórico pouco claro e incapaz de reatar com precisão a *Rosa* do S1. Na verdade, estes versos servem uma injunção, e o *ouro* é a metáfora de decoro para designar o sémen, que, afim do trigo estival, deve ser conservado antes que o verão da juventude leve a sua semente à perda, dissipada na debulha da invernia. Assim, deve o belo Jovem acautelar a sua semente 'num frasco' antes que seja tarde de mais, antes que se perca a possibilidade de disso fazer um investimento, multiplicado na repetição da ocorrência *dez*, cinco vezes mencionada ao longo do poema.

De facto, o poema, e o v. 5 de uma maneira especial, explora os dois usos, lícito e ilícito, do uso de juros, aliás no centro do conflito que, na peça *The Merchant of Venice*, marca o pomo da discórdia civilizacional entre os mercadores e playboys cristãos, que dedicam ao agiota taciturno Shylock, praticante do capitalismo moderno, o desprezo do burguês que ralha a usura como meio reprovável de obtenção de riqueza. Aqui, deve o interlocutor seguir o signo de Jacó e pôr o seu rebanho a render. Para chegar ao exemplo multiplicativo de Jacó deve o interlocutor abandonar a sua obstinada frivolidade e deixar de ser (enfim, pelo contrário, deve continuar a sê-lo, a fim de seguir os conselhos de procriação) tão *cabeça dura* (*self-willed* veicula o trocadilho necessário para este falocentrismo implícito e obdurado), seguindo o conselho do seu amigo poeta.

7

LOe in the Orient when the gracious light,
Lifts vp his burning head,each vnder eye
Doth homage to his new appearing ſight,
Seruing with lookes his ſacred maieſty,
And hauing climb'd the ſteepe vp heauenly hill,
Reſembling ſtrong youth in his middle age,
Yet mortall lookes adore his beauty ſtill,
Attending on his goulden pilgrimage:
But when from high-moſt pich with wery car,
Like feeble age he reeleth from the day,
The eyes(fore dutious)now conuerted are
From his low tract and looke an other way:
So thou,thy ſelfe out-going in thy noon:
Vnlok'd on dieſt vnleſſe thou get a ſonne.

Vede, a Levante, quando a luz garbosa
Soergue a fronte em lume, e a sua alteza
As almas rendem vénia graciosa,
Baixando o olhar à sacra realeza;
E já escalada a escarpa que o céu traça,
Lembrando um jovem forte, mas adulto,
Mortais olhares adoram-lhe 'inda a graça,
Prestando ao peregrino áureo culto:
Mas quando desce a graça o carro frouxo,
Do pino o velho dia cai ao chão,
Os olhos que o serviam, já do coxo
Caminho desviados, de si vão.
Pois tu, que vens do clímax, o teu sol
Não deixes por olhar, trata da prole.

Comentário ao Soneto 7

Um dos momentos mais persuasivos dos comentários de Helen Vendler aos Sonetos radica, como antes observado, no princípio articulatório através do recurso enfático a certos vocábulos em pontos estratégicos e relativamente constantes de cada poema, operando na prática como um tipo de eixo à volta do qual o seu autor conduziria as três quadras (Q) e o dístico (D). A essa unidade conceptual e articulatória chama Vendler, por conveniência de referência, palavras-chave. Essas ocorrências orientariam assim, a seu ver, dada a recorrência com que poderiam ser observadas numa multiplicidade importante de sonetos, a leitura dos respectivos poemas em que operam, funcionando como alavancas de sentido ou âncoras discursivas, para não dizer como *microchips* identificativos dos diversos poemas onde são aplicáveis.[57] As palavras poderiam assim aparecer intactas ou sob a forma de uma variante.

Se esta posição for verdadeira, ela é verificável já no S7, por exemplo, no uso insistente de *look*: *lookes* ($Q_{1v.4}$), lookes ($Q_{2v.7}$), *looke* ($Q_{3v.12}$) e *Unlok'd* (D_{v14}).[58]

Qualquer leitura, persuasiva, aceitável ou simplesmente viável deveria ser visível numa versão internacional. Tornou-se, deste modo, interessante, uma vez reconhecida a possibilidade da observação, proceder ao levantamento da sua prática eventual na versão portuguesa, anterior, recordemo-nos, ao confronto com este argumento.

É compreensível que argumentos fortes deste tipo devam poder intimar objectos satélites ao texto original sobre a aplicabilidade de leituras persuasivas. Assim sendo, tornou-se relevante saber até que ponto foi a

[57] A tese das palavras-chave em Vendler é atendível na medida em que todas as leituras de uma certa persuasão podem obrigar a um zelo de verificação, no sentido de aferir se a tradução está à altura de propor o mesmo grau de leitura que suscitou tal ou tal interpretação.

[58] Vendler, *Op. Cit*, p. 75.

tradução naturalmente atraída pelo magnetismo desta interpretação, considerando eventualmente alterações estruturais ao texto satélite no sentido de acolher a importância da prática interpretativa.

Desta feita, e neste soneto particular, supriu-se o soneto português com *olhar* (Q_{1v4}), *olhares* ($Q_{2v.7}$), *olhos* (Q_{3v11}) e *olhar* (D_{v14}).[59] A importância de *olhar* relaciona-se com a comparação que é feita entre a admiração suscitada pelo sol no seu ponto de culminação e o arrefecimento desse entusiasmo no seu ocaso (imagem naturalmente anterior à nossa corrida contemporânea ao pôr-do-sol através da prótese de avulsas lentes ávidas pela icónica laranjada crepuscular). *Son* é idiomaticamente encastrável no uso de *sun*, admoestando-se no poema esse sol actual (o jovem) a conceber um filho (o novo sol).

But (v.9) parece desfigurar a palavra *beauty* (v.7). Embora essa distorção não seja imediatamente verificável no texto português, há no v.9 a queda em *desgraça* pronunciada por essa mutilação verbal («Mas quando *desce a graça* o carro frouxo») esticada por uma parecença sonora com *caixão* («cai ao chão»).

---

[59] Os implantes em Q_2 e em D não constavam da versão anterior, profusamente alterada:

Vede, a Levante, quando a luz garbosa
Soergue a fronte em lume, e a sua alteza
As almas rendem vénia graciosa,
Baixando o **olhar** *à sacra realeza;*
E já escalada a escarpa que ao céu leva,
Lembrando um jovem forte, o belo adulto,
Adoram-no os mortais, que ali se eleva,
Prestando ao peregrino áureo culto:
Mas quando leva ao pico o carro frouxo,
Qual velho que do dia cai ao chão,
Os **olhos** *que o serviam, já do coxo*
Caminho desviados, de si vão.
Pois tu, que vens do clímax, o teu brilho
Não deixes que se vá, concebe um filho.

De notar que, entre outras, o D sofreu ainda uma alteração importante nos termos finais, de modo a esclarecer o gongo final que o par *sol/prole* sugere em adjacência com a homofonia inglesa *sun/son*.

O poema é astutamente construído com base nas três posições solares, uma para cada quadra, análogas às três fases da vida humana, para ser resolvido no dístico onde o duplo sentido de *clímax* absorve a prolificação que é a chave para o conflito do poema. A conclusão portuguesa estende a proposta do original no sentido em que o *sol* é visto não só como um estado etário, mas também como uma tarefa que o jovem não pode descurar («Não deixes por olhar») se quer continuar a ser olhado. Nota Vendler que o sol parece gerar uma série de calembures de travo francófono na sua capacidade metafórica enquanto 'ouro' (*or*), nos quais a versão portuguesa ameaça participar (***or**te, ado**ra**m-lhe, M**or**tais*, e, na sua inversão disléxica, *pro**le**, carro, fronte*), ainda que estranho aos restantes eventuais trocadilhos anglófonos (*age* e *old*: *hom**age**, age, g**old**en, pilgrim**age***).

8

MVſick to heare,why hear'ſt thou muſick ſadly,
Sweets with ſweets warre not , ioy delights in ioy:
Why lou'ſt thou that which thou receauſt not gladly,
Or elſe receau'ſt with pleaſure thine annoy?
If the true concord of well tuned ſounds,
By vnions married do offend thine eare,
They do but ſweetly chide thee, who confounds
In ſingleneſſe the parts that thou ſhould'ſt beare:
Marke how one ſtring ſweet husband to an other,
Strikes each in each by mutuall ordering;
Reſembling ſier,and child, and happy mother,
Who all in one,one pleaſing note do ſing:
Whoſe ſpeechleſſe ſong being many,ſeeming one,
Sings this to thee thou ſingle wilt proue none.

Se é música, porque é de entristecer?
SO doce quer o doce, o gozo o gozo;
Porque amas o que escutas sem prazer
Ou escutas com prazer o que é custoso?
Se a justa concordância de ares acorde,
Em contraponto unidos, soa mal,
São notas de censura, que és discorde
Solista no conjunto de um total:
Vê que uma corda, de outra corda esposa,
Atinge a outra e mútuas se concertam,
Parecendo o pai, o filho, a mãe ditosa,
Que todos num, uníssonos se acertam:
E o mudo som, que muitos soa a um,
Te soa assim: só um nem és nenhum.

Comentário ao Soneto 8

Introduzindo uma nova imagem, o soneto continua a causa argumentativa dos seus predecessores através de um exercício retórico que usa a prosódica para servir a sua função exortatória. Tal como uma ideia de instrução pelo pictórico decorou com narrativas igrejas medievais católicas, tendo em vista a educação dos seus fiéis analfabetos com passos da história sagrada, os sonetos baseiam num tipo de transumância estilística o seu potencial homilético, chamando o crente – neste caso, o jovem – a uma conversão, *i.e.*, casar-se.

Com efeito, o grupo de sonetos (1-17) parece empenhado em responder à grande bênção mandamental de Génesis 1:28: «Frutificai e multiplicai-vos», ocupando, desde logo, no conjunto dos poemas, a posição inicial que respeita ao primeiro livro do Pentateuco.

Se o poema anterior é afecto a uma sensorialidade de tipo visual, este soneto 'auditivo' ecoa *MV* quando Lorenzo e Jessica debatem a importância da música e o seu reflexo ético.[60] Jessica, melancólica, observa:

> *I am never merry when I hear sweet music.*

Ao que Lorenzo replica:

> *The reason is your spirits are attentive,*
> *(…)*
> *Since naught so stockish, hard, and full of rage,*
> *But music for the time doth change his nature.*
> *The man that hath no music in himself,*

[60] *MV* 5.1. (vv.69-70; 81-85). [Pesa-me o coração quando ouço doce música./Isso vem de um espírito contemplativo/(...)/Já que nada há tão firme, duro e furioso,/Que a seu tempo a música não lhe altere a essência./O homem que não traz em si nenhuma música,/Nem o move a concórdia de notas dulcífluas,/É dado a estratagemas, traições e pilhagens;] (*MV*: E-Primatur, 2022).

Nor is it moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;

Lorenzo parece conduzir o seu argumento para a impossibilidade de convívio entre espíritos obdurados e musicais, defendendo uma predisposição inerente a um estado musical, afeito a um tipo de concórdia. Mas Jessica não vê na música nem consolo nem alegria. A sua fala relaciona-se com a abertura do soneto como se o soneto fosse escrito por Lorenzo a Jessica. *Merry* é aqui *to marry* (*By unions married*) e o matrimónio a harmonia obtida através da união musical de partes cuja concórdia de sons bem afinados, *Parecendo o pai, o filho, a mãe*, produz uníssono canto.

Esta incrementação de papéis que uma corda ao unir-se a outra provoca (uma corda que é pai unindo-se a outra que é mãe e gerando no seu seio — no meio do verso — o filho) convoca uma reacção em cadeia (corda com outra corda concordando em acorde e arrastando uma harmonia).

A polifonia de trocadilhos, uma marca consistente na obra shakespeariana, aproxima etimologias distantes e reivindica-lhes uma proximidade estilística que prova na sua prosódia os efeitos do seu argumento, ou seja, que cordas diferentes produzem um único som. É o caso no D da aproximação sonora entre *Sings* e *single* que no texto português foi convertido por sinal nas *surdas* de «mudo **som**, que muitos **soa a um**,/Te **soa** assim: **só um** (*som*) nem és nenhum.» Do mesmo modo que se opera uma falsa etimologia no verso inglês, de modo análogo se lança mão de uma falsa etimologia que aproxime *som* a *só um*, com a vantagem de se poder remotamente escutar o *son* inglês no par *som/só um* português.

9

IS it for feare to wet a widdowes eye,
That thou conſum'ſt thy ſelfe in ſingle life?
Ah;if thou iſſuleſſe ſhalt hap to die,
The world will waile thee like a makeleſſe wife,
The world wilbe thy widdow and ſtill weepe,
That thou no forme of thee haſt left behind,
When euery priuat widdow well may keepe,
By childrens eyes,her husbands ſhape in minde:
Looke what an vnthrift in the world doth ſpend
Shifts but his place,for ſtill the world inioyes it
But beauties waſte, hath in the world an end,
And kept vnvſde the vſer ſo deſtroyes it:
No loue toward others in that boſome ſits
That on himſelfe ſuch murdrous ſhame commits.

É medo de deixares viúva em pranto
Que assim te gastes todo em solteiro?
Ah, se morreres sem filhos, és quebranto
Da vida, qual mulher sem companheiro;
E a vida chorará qual viúva a queixa:
Que assim não deixes forma nem lembrança;
Que o esposo deixa ao menos à que deixa,
Na mente, a sua imagem na criança:
Que o pródigo em vida passa assim
O seu lugar, a quem em vida o use;
Mas gasto o belo tem na vida um fim,
E por usar destrói-o o que o use:
Não tem amor por outros esse peito
Que em si vergonha tão mortal tem feito.

Comentário ao Soneto 9

Para que o soneto funcione presume-se a validade da sua proposição inicial, a de que é receio de deixar viúva que explica a manutenção em solteiro do jovem. Caso a primeira asserção esteja errada, invalidaria a retórica subsequente, consistindo o poema em demonstrar ao jovem a falibilidade da sua razão de fundo, uma vez que se argumenta a sua implausibilidade na medida em que se constituiria todo o mundo (aqui, entende-se, a feminina *vida*) por viúva do solteiro.

O interesse em particular do poema encontra-se na Q_3. A sua paráfrase poderia ser: *Olhai que o que o pródigo no mundo gasta apenas se move de lugar no mundo (uma vez que na natureza nada se perde); mas o desperdício da beleza tem um fim no mundo, e quando fica por usar é destruída pelo seu usuário (que a não usou)*. A especial recorrência de *world* (5x) encontra em *vida* (5x) o seu correlato. A razão dessa escolha baseia-se nas parecenças gráficas (I: widdow=world; P: viúva=vida). A vida que o solteiro gastou (omissão) é passada a outra vida (*a quem em vida o use*) (comissão).[61]

Desta vez, a vida, apesar de consumida, é tida como um gasto perdido apenas para o seu usuário, que por sua vez deixa a outro o seu lugar como um curso forçado capaz de circular sem nítida desvalorização, apenas alterando a sua posição. *Mas a beleza* parece ser tratada no poema como perda que não pode ser passada a outro, percebida como um bem perecível que apenas pode ser administrado pelo seu proprietário. O seu padrão é o ouro e o seu valor fiduciário é limitado por herança.

O poema sofreu alterações na Q_3 e no D. Numa primeira versão, evitava-se a rima forçada pela repetição de *it* (v.10/12). Essa repetição foi afinal trazida para o português com recurso ao «use». O v.10 parece inverter de certa

[61] Em Vendler *op. cit.* (p. 85-86), o pecado da omissão assistiria à primeira oitava e o da comissão ao sexteto.

maneira o seu sentido. "And kept unused the user so destroys it" passa a ideia de que o usuário de alguma coisa (da beleza) destruiu-a por falta de uso. Foi pensada para a contraparte portuguesa «E por usar destrói-o o que o use» uma opção mais clara do ponto de vista do sentido (*E por usar destrói-o o que o não use*), mas essa opção não imitava os modos do inglês que confere a um *usuário* um *não usado*.

A versão portuguesa entretém ainda uma certa frivolidade com a proximidade de «o use» (*ouse*), em relação à «vergonha» mortífera do final.[62] Assim, resume o soneto a sua verdade: a vergonha mortal que o jovem comete é não ter deixado à memória a sua imagem no seu filho, o que, em todo o caso, serve um argumento em que a mãe, projectando no filho a imagem do pai, aplaca a sua viuvez no fruto da semente que nela germinou.

Em todo o caso, há uma prodigalidade boa e uma prodigalidade má: a que é gasto sem aplicação de interesses, resultando o poema numa defesa de um catolicismo capitalista. O poema abre, no entanto, com a presunção de que tal comportamento deriva, não de um egoísmo estroina, mas de uma mente sensível que objecta ao casamento por medo de deixar alguém viúva prematuramente. Opõe o poeta essa viúva à vida em geral (o mundo) que assim se tornará uma viúva exponencial por lhe terem recusado aquilo que faz a continuidade dessa vida: a propagação da espécie. Opõe-se aqui, de certa forma, o pecado da omissão (deixar solteiro o mundo) ao pecado da comissão (deixar viúva). A abertura do poema conta, porém, com a sua própria natureza de objecção, uma vez que se a resposta fosse *Sim, é por isso mesmo que não tenho filhos*, a construção seguinte seria objectivamente desnecessária.

---

[62] A versão portuguesa inicial propunha o seguinte para Q_3 e D:
Que o pródigo em vida passa assim
O seu lugar, a quem o goze em vida;
Mas a beleza tem na vida um fim,
E por usar, no usuário é perdida:
Não tem amor por outros quem assina
Um tal ultraje, e em si se assassina.

10

For ſhame deny that thou bear'ſt loue to any
Who for thy ſelfe art ſo vnprouident
Graunt if thou wilt, thou art belou'd of many,
But that thou none lou'ſt is moſt euident:
For thou art ſo poſſeſt with murdrous hate,
That gainſt thy ſelfe thou ſtickſt not to conſpire,
Seeking that beautious roofe to ruinate
Which to repaire ſhould be thy chiefe deſire:
O change thy thought, that I may change my minde,
Shall hate be fairer log'd then gentle loue?
Be as thy preſence is gracious and kind,
Or to thy ſelfe at leaſt kind harted proue,
Make thee an other ſelfe for loue of me,
That beauty ſtill may liue in thine or thee.

Tem lá vergonha e nega amares alguém,
Tu que és de ti já tão improvidente;
Concedo, muitos te amam, muito bem,
Mas que amas tu ninguém é evidente:
Um ódio tão mortífero vai contigo
Que contra ti não temes conspirar,
Deixando sem reparo o belo abrigo
Que mais te importaria restaurar:
Oh, muda de intenções, e eu de ideias;
Merece o ódio um lar mais aprazível?
Sê bom, gentil, conforme patenteias;
Ao menos, pra ti mesmo, sê sensível,
Faz-te outro, por amor de mim, e aqui
Viva a beleza em ti ou nos de ti.

Comentário ao Soneto 10

O soneto retoma o anterior ao pedir-lhe emprestada a palavra da injunção (*vergonha*) para com ela abrir não só o poema, mas também o primeiro verso. O apelo à *vergonha*, cuja falta dela nos mostra o soneto anterior ser mortífera ou *mortal*, e que é transformada no presente soneto em *ódio mortífero* (v.5), conduz a uma relativa forma de regeneração através do reconhecimento da prática de um egoísmo destrutivo, identificado na falta de amor por outros, que parece ser o caso do 'gerador' dos sonetos.

Temos pela primeira vez uma troca entre o *tu* e o *eu*, entre o *ti* e o *mim*. O poeta, autor de muitos filhos (son*nets*) sobre o mesmo assunto, introduz-se quase como personagem de dramático efeito na sequência, instando o jovem a mudar de ideias «por amor de mim», e é essa novidade que traz interesse a um soneto no resto menos interessante.

O tópico construção («abrigo», «restaurar», «lar») é tentado provavelmente para alternar o campo metafórico financeiro com o do imobiliário, aproveitando a noção de casa (aristocrática) que é uma paráfrase de família. *Viva a beleza em ti ou nos de ti* dá continuidade a esta ideia de casa restaurada e por isso bela que passa de geração em geração.

É um poema que procura argumentar contra o soneto anterior e fazer passar a tese de que o Jovem acaba por praticar ódio contra si mesmo e não amor. Nesse sentido, aqui se prova que o peito do S9, o mesmo que *não tem amor por outros*, terá pouco amor por si mesmo, pois abriga um ódio de si por falta do amor que deveria estender a outros.

Essa recusa é uma mancha na casa nobre, no seu brasão de armas, uma conspiração contra o próprio e, nesse sentido, contra a sua reputação, donde a vergonha impenderá sobre si a ser accionada na posteridade. Essa vergonha é igual a esquecimento, ao apagamento do brasão de armas, fundando por via simbólica a casa nobre na casa física (*Deixando sem reparo o belo abrigo*), o que

obriga a fazer corresponder a esterilidade à decadência dos solares, sinal de ruína reputacional, que no nosso tempo é equivalente a um grande grupo económico caído em desgraça. Mas os grandes grupos económicos do nosso tempo são o equivalente, numa idade moderna pós-feudal, a uma desintegração da casa senhorial cujos descendentes, molemente afastados do mérito que lhes deu brasão, condenam a uma erosão lenta *a bela casa*.[63]

O cúmulo da consanguinidade, e deste excesso de auto-sementeira que reproduz um vício e um sangue linfático e anestésico, é o onanismo aqui simbolizado e que esta petição procura contrariar.

O vaso ou a terra desta sementeira fértil e admirável não pode vir do mesmo abrigo, antes deve o abrigo (*roof*), deixado sem reparo, ser reparado (com a implicação que alguém deve nele reparar). A paráfrase deste soneto poderia ser: não gostes tanto de ti a ponto de não gostares de ti; gosta mais de ti, não gostando tanto de ti.

[63] A abertura do romance decadentista de Joris-Karl Huysmans, *A-Rebours*, é apta descrição do climactérico que não poupa a linhagem destes nobres cavaleiros, sintetizados na decadência dos Floressas des Esseintes, passados de um grupo de guerreiros másculos de amplos ombros oprimidos e comprimidos nas velhas molduras que lhes embalam a grandeza à tibiez coeva produto dos vícios do temperamento e da predominância de linfa no sangue: «Era claro que a decadência desta casa antiga seguira um curso normal e inevitável; os machos foram-se tornando cada vez mais efeminados, e, para completar a obra do tempo, os Des Esseintes foram-se unindo entre si, ao longo dos séculos, em casamento, desperdiçando o resto do seu vigor na consanguinidade.» (Huysmans, J.-K., *Ao Arrepio*, Lisboa: Maldoror, 2023).

11

As faſt as thou ſhalt wane ſo faſt thou grow'ſt,
In one of thine, from that which thou departeſt,
And that freſh bloud which yongly thou beſtow'ſt,
Thou maiſt call thine, when thou from youth conuerteſt,
Herein liues wiſdome, beauty, and increaſe,
Without this follie, age, and could decay,
If all were minded ſo, the times ſhould ceaſe,
And threeſcoore yeare would make the world away:
Let thoſe whom nature hath not made for ſtore,
Harſh, featureleſſe, and rude, barrenly perriſh,
Looke whom ſhe beſt indow'd, ſhe gaue the more;
Which bountious guift thou ſhouldſt in bounty cherriſh,
She caru'd thee for her ſeale, and ment therby,
Thou ſhouldſt print more, not let that coppy die.

Tão cedo quanto mingues, crescerás
Num teu de ti, do qual terás partido;
E o sangue com vigor que jovem dás
Dirás que é teu, de jovem convertido;
E nisto há luz, beleza e crescimento;
Sem isto, insânia, idade e extermínio.
Pensasse assim o mundo, e num momento,
Sessenta anos, tinha o seu declínio:
Que aquele que à natura não somou
Pereça bruta, rude, esterilmente;
Ao que tem mais beleza mais doou,
E quere-o grato desse seu presente:
Gravou-te para selo, e para cópia
De ti, não fosse haver de ti inópia.

Comentário ao Soneto 11

O soneto retoma as ideias trabalhadas anteriormente, comunicando ao Jovem que a sua continuidade dependerá de um filho que contraponha com a sua vitalidade o estiolamento do modelo que lhe dará origem, tal como uma efígie que serve de modelo às cópias. Estas duas imagens, a de crescimento natural e multiplicação artificial, distam radicalmente uma da outra, posicionadas no princípio e no fim do poema. Uni-las parece ser a função do poema, e, apesar de metaforicamente separadas, elas poderiam ser unidas com relativa naturalidade:

> *Tão cedo quanto mingues, crescerás*
> *Num teu de ti, do qual terás partido;*
> *(...)*
> *Gravou-te para selo, e para cópia*
> *De ti, não fosse haver de ti inópia.*

O seu argumento, reduzido a estes quatro versos, alia uma metáfora natural a uma metáfora material.

A natureza parece, em todo o caso, ser responsável por uma anomalia da metáfora, transformando o orgânico em inorgânico, passando a imagem do mundo vegetal ao mundo numismático, embora aqui de um modo artificial seja a natureza responsável pela matriz da moeda a cunhar, o *selo* da moeda a replicar. Este *selo* é vantajoso em português porque viabiliza uma leitura escondida em que o Jovem, destilado através da sua descendência, *será* o seu filho, tal como o seu filho o seu pai. *A natureza gravou-te, a ti, Jovem, para sê-lo, isto é, o teu filho*.

A *cópia* reabilita a noção de abundância, tal como expressa no mito da cabra Amalteia, a qual terá amamentado a Zeus, o qual, em sinal de agradecimento, teria concedido aos possuidores dos seus chifres o dom de obterem tudo o que desejassem. Uma extensão do símbolo fálico cultivador,

o chifre da cornucópia é o genital masculino responsável por semear parecenças de si, embora o interior do corno simbolize o útero e a terra fértil.

O poema sugere assim uma oposição entre declínio e crescimento, mas também entre masculino e feminino, em que praticamente basta ao Jovem povoar a terra, o que na série da procriação introduz uma discreta obnubilação do vaso fértil feminino como se o Jovem, investido de um poder hermafrodita, pudesse gerar-se automaticamente a sua própria progénie.

Não é possível ao português ser particular no que toca ao género da rima. A rima feminina, ou grave, é em português quase uma obrigatoriedade, no que nisso se distingue do inglês, especificamente no uso abundante de rima masculina em Shakespeare, com a tónica recaindo na última sílaba, no caso dos não monossílabos. A rima masculina, aguda, está presente no português, embora não fosse suportável um policiamento constante de género entre a tradução e o original.[64]

Crê-se, desse logo, que a procura dessa equivalência não acompanharia a intencionalidade eventual do seu uso original, já que não podemos afirmar com remota segurança sobre a escolha consciente ou não do género das rimas no inglês. Deve observar-se, em todo o caso, a relativa raridade da rima feminina no texto original, o que poderia sugerir a ideia de estarem os poemas formalmente trabalhados para atingir-se essa constante masculinidade.

[64] Desde logo porque isso levaria a novas obsessões com vista à obtenção de uma igualdade extrema entre os dois textos. Passaria eventualmente a tradução a imitar ponto por ponto o seu original, desde a medida silábica aos sons propostos no poema, os quais, por sua vez, gerariam um provável conflito iminente de sentido. O equilíbrio é uma medida importante das traduções e o aroma linguístico do novo poema uma condição da sua viabilidade.

12

VVHen I doe count the clock that tels the time,
And ſee the braue day ſunck in hidious night,
When I behold the violet paſt prime,
And ſable curls or ſiluer'd ore with white:
When lofty trees I ſee barren of leaues,
Which erſt from heat did canopie the herd
And Sommers greene all girded vp in ſheaues
Borne on the beare with white and briſtly beard:
Then of thy beauty do I queſtion make
That thou among the waſtes of time muſt goe,
Since ſweets and beauties do them-ſelues forſake,
And die as faſt as they ſee others grow,
And nothing gainſt Times ſieth can make defence
Saue breed to braue him, when he takes thee hence.

Ao ver o contador que conta a hora,
Que o bravo dia cede à noite hedionda;
Ao ver a violeta bela outrora,
Que a neve já agrisalha a negra onda;
Ao ver altivas árvores já calvas,
Que um dia deram sombra ao cordeiro,
E o verde Verão com barbas crespas, alvas,
Passar de maca em maços ao palheiro:
Pondero o que será do teu esplendor,
Que deves tu passar por entre gastos;
Assim a mais suave e bela flor
Tão cedo passa a outra os novos pastos.
E nada contra a foice da hora resta;
Só bravo grão que a moa, ao ires-te desta.

Comentário ao Soneto 12

Em poucos aberturas encontra a natureza rítmica do pé inglês aplicação mais sonora. O pentâmetro jâmbico, com o seu simulacro de pulsação cardíaca, acolhe o tique-taque do relógio aludido no primeiro verso com a sua alternância pé fraco pé forte, assumindo nesta batida uma discreta e muda comparação sem para isso precisar sequer de palavras, fazendo equivaler coração a relógio. Esse pulso é importante, uma vez que é usado para sublinhar um tipo de estampa ao serviço do argumento central do poema, *i. e.*, o inapelável passar do tempo e a urgência no coração do argumento do poeta. Neste sentido, é fundamental dar a ler na tradução esse sublinhado subliminar que milita em favor da tese do poema.

A oposição *Ao ver/Que* (vv.1-6) colabora com esta associação por intermédio do seu reforço de tipo corrente alterna, desembocando no v.7 no desaparecimento gradual de «E o verde Verão» (numa versão anterior 'E ao verde Verão') que emancipa o poema da anáfora cardíaca justamente num momento em que do esmaecimento de *dia*, *violeta* e *árvores* se passa ao inapelável funeral do *Verão* que é visto passar («de maca em maços»). O coração parou pois de bater neste decesso assumido da estação, a qual serve para interrogar do esplendor ameaçado do jovem adulto, condenado ao mesmo fim.

A resposta mais uma vez passa por uma objecção em forma de prole, no que contrasta com o argumento nostálgico da ode de Wordsworth:

> *Though nothing can bring back the hour*
> *Of splendour in the grass, of glory in the flower;*
> *We will grieve not, rather find*
> *Strength in what remains behind;*[65]

[65] William Wordsworth, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of early Childhood*.

A ode de Wordsworth é, entretanto, lançada por três versos do seu autor propostos em modo de epígrafe e retirados a outro poema seu, propostos como mote ao argumento. Diz ali Wordsworth:

> *The child is father of the man;*
> *And I could wish my days to be*
> *Bound each to each by natural piety.*[66]

A inversão de Wordsworth supõe uma leitura de Shakespeare e subverte o programa shakespeariano através de um modelo correctivo em que o filho aparece como propiciador do pai, um movimento retroactivo que inverte o calendário lógico em benefício de um princípio de eterno retorno que confunde a noção de ascendência.

Com efeito, o programa de Wordsworth parece assentar o seu consolo *in what remains behind*, contrastando nisto com a regeneração inteiramente prospectiva em Shakespeare, interessado fundamentalmente em valores de futuro. Que Wordsworth seja um poeta de olhar para trás e Shakespeare um poeta de olhar para a frente é menos sintoma de um estado pouco nostálgico do *ethos* renascentista e mais uma característica do pensamento prático deste último.

A verdade é que, seja em razão do *up-tempo* jâmbico, seja em razão do seu temperamento pragmático, Shakespeare não concede à tristeza e à melancolia a oposição resoluta e afirmativa da sua visão. Dir-se-ia estar Wordsworth do lado do problema e Shakespeare da solução, o qual edifica o seu argumento por intermédio de andaimes metafóricos para chegar à admoestação do seu programa, totalmente avesso a circunlóquios e sempre com perspectiva de futuro.

[66] *My Heart Leaps Up. Id. Ibid.*

O fatalismo romântico é, aliás, motivo de ironia e objecto de censura tanto lírica como dramática, usando expedientes vários para associar a tal lassidão de humores uma etiologia mórbida de cariz genital.[67]

O jovem dos Sonetos é tão celebrado quanto censurado em função de uma anómala castidade. 'Castos' intromete-se na leitura do par *gastos/pastos* não como virtude mas como defeito capaz de esbanjar a continuidade do esplendor de uma flor que se quer continuamente primaveril num soneto cujo número evoca as horas de um dia e os meses de um ano.

[67] A peça *As You Like It* tem no fatalista Jaques um tipo que obedece ao signo *sei o que fizeste no* 'ennui' *passado*, exemplo claro do tédio moral como sintoma de uma deterioração pessimista resultante de um gasto de espírito (*expense of spirit*), preocupação, de resto, prevalecente em largos trechos da obra shakespeariana.

13

O That you were your ſelfe, but loue you are
No longer yours, then you your ſelfe here liue,
Againſt this cumming end you ſhould prepare,
And your ſweet ſemblance to ſome other giue.
So ſhould that beauty which you hold in leaſe
Find no determination, then you were
You ſelfe again after your ſelfes deceaſe,
When your ſweet iſſue your ſweet forme ſhould beare.
Who lets ſo faire a houſe fall to decay,
Which husbandry in honour might vphold,
Againſt the ſtormy guſts of winters day
And barren rage of deaths eternall cold?
O none but vnthrifts, deare my loue you know,
You had a Father, let your Son ſay ſo.

Pudesses ser-te sempre! Oh, meu amor,
Mas teu não mais serás do que és em vida;
Prepara o fim que vem, faz-te um favor:
E a outro passa a tua face querida.
E assim esse esplendor, que tens a prazo,
Não expiraria; posto que serias
De novo tu, após o teu ocaso,
Na doce forma dos que formarias.
Quem dá tão bela casa à derrocada,
Quem há que tão poupado enquanto esposo
Se possa opor às raivas da rajada,
Ao frio eterno estéril impetuoso?
De pródigos não passam, amor meu!
Tiveste um pai; que o tenha um Filho teu.

Comentário ao Soneto 13

Investidos de uma forte carga dramática, os sonetos propõem um monólogo que se deduz de uma conversa a que não conseguimos aceder inteiramente, como se o interlocutor, o jovem a quem Shakespeare se endereça, nos fosse inaudível e apenas presumível a partir da alocução do poeta destinada a convencer o seu amigo. À semelhança do que se passa em diversos engenhosos momentos das suas peças, Shakespeare traz-nos os seus processos dramáticos para os sonetos, aplicando-lhes a fluidez elocutória com que esbate os maneirismos da sua produção dramática, opondo, por essa via, ao artifício do discurso uma naturalidade contrastante. «Pudesses ser-te sempre!» abre o poema de modo contundente, convocando com impenitente naturalidade a presença de um interlocutor a quem perdemos a fala como se nos tivéssemos atrasado. Esta estratégia, tão usada nas peças, a qual subordina o espectador à condição de retardatário, é aqui replicada nos sonetos com efeito dramático.

O jovem, a quem se destina o poema e a admoestação em curso, é a personagem que não conseguimos ver nem ouvir, apenas alguém cuja interacção se depreende da fala do poeta, e com o qual vem mantendo uma conversa dinâmica e já caudalosa, como que pertencente a uma peça em que apenas um microfone funcionasse. O único som que recebemos é assim o do poeta, depreendendo nós das suas falas a verbalização em surdina da pessoa a quem se dirige.

O soneto afigura-se, pois, capaz de funcionar autonomamente em cena como um fragmento de um texto dramático, como se os poemas, muito provavelmente escritos durante o fecho compulsivo dos teatros londrinos em contexto de confinamento epidemiológico, ensaiassem a libertação da contraparte do actor e se constituísse como um método.

O poema parte contrasta o verbo 'ser' com o verbo 'ter' (vv.1-2, 14) no intuito de fazer a continuidade do primeiro depender da aceitação do segundo como se de uma condição de posse se seguisse a viabilização de uma condição de existência, onde se procederia a uma correcção à abertura do solilóquio existencial de Hamlet, passando o *Ser ou não ser* a 'Ser ou não ter'.

A linguagem económica vislumbra sempre um uso em Shakespeare e este soneto não é excepção. *Husbandry in honour* contém a ideia de economia do lar, de uma administração doméstica frugal, sentido que para os efeitos do programa dos sonetos equivale a uma prodigalidade passível de reprimenda, como se o avaro igualasse o estroina no sentido em que uma poupança cautelosa ameaça a necessidade reprodutora que está em curso, correspondendo esse tipo de frugalidade a uma prodigalidade de tipo onanista, como no caso da parábola do homem que sai de viagem e confia aos seus servos a gestão do seu património, o qual, distribuindo a cada um conforme as suas capacidades, regressa para constatar que aquele a quem menos talentos confiou se limitara a abrir um buraco no chão para ali esconder o dinheiro, provavelmente desconfiado do sucesso da sua capitalização. A parábola, aliás inteiramente apologética de Shylock e desautorizadora da teologia financeira de António, o mercador de Veneza, promove aquele que aplica lucrativamente o que lhe é confiado em detrimento do cauto e timorato que vigia com zelo o sono das suas poupanças.[68]

[68] Mt 25:14-30. Cf. *MV* (I.3). A repreensão de Antonio a "Shylock, albeit I neither lend nor borrow/By taking nor by giving of excess" serve o programa de censura moral e separação etno-religiosa e responde ao aparte anterior de Shylock: "He lends out money gratis and brings down/The rate of usance here with us in Venice." Shakespeare, ele próprio um empresário bem-sucedido, explora metaforicamente e em profundidade a relação de sinonímia entre amor e finanças, aliás extensível a um uso aliterativo: "My purse, my person" (*Ibid.* I.1, v.138); "O, my ducats! O, my daughter!" (*Ibid.* II.8, v.15).

14

NOt fro n the ſtars do I my iudgement plucke,
And yet me thinkes I haue Aſtronomy,
But not to tell of good,or euil lucke,
Of plagues,of dearths,or ſeaſons quallity,
Nor can I fortune to breefe mynuits tell;
Pointing to each his thunder, raine and winde,
Or ſay with Princes if it ſhal go wel
By oft predict that I in heauen finde,
But from thine eies my knowledge I deriue,
And conſtant ſtars in them I read ſuch art
As truth and beautie ſhal together thriue
If from thy ſelfe,to ſtore thou wouldſt conuert:
Or elſe of thee this I prognoſticate,
Thy end is Truthes and Beauties doome and date.

Não tiro eu dos astros reflexão;
NE até de estrelas tenho ideias feitas,
Mas não sei ver as sortes, boa ou não,
As pestes, fomes, e anos de colheitas;
Nem sei prever fortunas ao minuto,
Se chuva, vento ou raio a cada um;
Ou predizer de príncipes, se há luto
Ou não, por ver sinal nos céus algum;
Mas tiro dos teus olhos sabedoria,
E, estrelas firmes, neles há tal arte
Que o belo co'a verdade cresceria
Se ao menos em ti desse armazenar-te;
Senão pra ti são uma as profecias:
Que o Belo e a Verdade estão por dias.

Comentário ao Soneto 14

Provavelmente composta na década de 1580, a mais famosa sequência de sonetos em língua inglesa até Shakespeare, *Astrophil and Stella*, de Philip Sidney, contendo 108 sonetos e 11 canções, faz derivar o seu nome do par grego *aster* e *phil* ('amigo dos astros') e do latim para 'estrela' *stella*. Se Shakespeare está a responder especificamente ao Sidney do soneto 26, não o faz sem a anterior lição petrarquista versada em fazer corresponder estrelas a olhos, certamente influenciada por uma história de séculos que entendia equivaler a ciência dos astros ao espiritismo.

Se até o contemporâneo de Shakespeare, Kepler, precisou de recorrer à composição de horóscopos para prover ao sustento da sua família, e andando a ciência e a paraciência juntas até ao século XVIII, parece natural a um poeta de seiscentos, tão habituado a dar conta de problemas da época nas suas peças, reivindicar o tema, não obstante demarcar-se o poeta, no decurso de cinco versos, da credulidade da leitura a partir das estrelas por oposição a uma racionalidade que lhe aconselha evitar o que descreve (vv.3-8).

> *Não tiro eu dos astros reflexão;*
> *E até de estrelas tenho ideias feitas,*
> *(...)*
> *Mas tiro dos teus olhos sabedoria,*
> *E neles, astros firmes, leio isto:*

Mais uma vez, e de modo variavelmente ostensivo, o poema parece conversar com o soneto que o precede, especificamente na vocação meteorológica do seu autor.

Os versos 11 e 12 do S13 assistem a uma continuidade no verso 6 do presente soneto, onde se reata o assunto da imprevisibilidade do tempo por via de uma inconstância climática que é a medida segura da alternância das estações. De acordo com o poema anterior, segundo o qual nenhum *esposo*

poupado seria capaz de preparar o seu lar contra a inevitabilidade física das estações, provavelmente porque de uma exagerada frugalidade se esperam deficientes obras de beneficiação que uma casa requer para resistir às investidas das intempéries, o destinatário precisa de amealhar para os maus dias, e isso é, ali como aqui, feito através de uma constante alternância interessantemente não paradoxal entre pares intuitivamente antitéticos: avareza/prodigalidade, poupança/lucro e armazenamento/investimento. Da compreensão da importância da coexistência destes pares depende o par beleza/verdade.

Na verdade, muitos termos são reciclados e recorrentes nestes poemas como se o seu uso fosse em si uma demonstração formal da admoestação do poeta ao jovem, aproveitando uma extensa replicação vocabular em prol da necessidade de reprodução no seu ouvinte/leitor, dono da única constância sideral capaz de certezas: os seus olhos.

Os olhos são o espelho da alma, diz o ditado, aqui desdobrado para o espelho do futuro, um futuro que não é dificilmente prognosticável, uma vez que sem o restauro proposto no S10 a casa só pode ser dada à ruína futura. O poeta enquanto vate (aliás na origem do poetizar está o profetizar) tem no seu poema 'astronomia' para ver o que lhes reserva o devir.

O seu óculo poético não é mais do que uma rápida consulta oftálmica que dá a ler um futuro imediato. Este futuro, normalmente lido e associado com os astros, está nos olhos, que são, por insistência da metáfora, e de tanto ler Petrarca, o sol ou as estrelas. Verdade e beleza, qualidades platónicas, são aqui associadas ao par astronomia/beleza, do qual se dissocia a crendice astrológica, ainda assim, tal como o par poeta/p*rof*eta, na génese da ciência astronómica.

Se o poeta tivesse que admoestar a como não fazer as coisas, e assumindo o D que *the end is near* (v.14), como diz a versão da canção, aconselharia fortemente o seu amigo a não fazer as coisas "his way", mas "my way", que é o modo do poeta/profeta.

15

WHen I conſider euery thing that growes
Holds in perfection but a little moment.
That this huge ſtage preſenteth nought but ſhowes
Whereon the Stars in ſecret influence comment.
When I perceiue that men as plants increaſe,
Cheared and checkt euen by the ſelfe-ſame skie:
Vaunt in their youthfull ſap, at height decreaſe,
And were their braue ſtate out of memory.
Then the conceit of this inconſtant ſtay,
Sets you moſt rich in youth before my ſight,
Where waſtfull time debateth with decay
To change your day of youth to ſullied night,
And all in war with Time for loue of you
As he takes from you, I ingraft you new.

AO ponderar que toda a existência
Agarra a perfeição só um momento;
E que este imenso palco é aparência
Onde em segredo os astros dão alento;
Ao perceber, quais plantas, que homens crescem
Perante o mesmo céu que aplaude ou vaia,
Gabando o viço, e posto o viço, descem
Ao termo onde a memória de si caia;
Assim, a ideia desta incerta estada
Te põe, vistoso em anos e em natura,
A ver arguir o tempo com o nada
Pra dar a verde idade à noite escura;
E em luta com o tempo, por te amar,
No que te arranca, aqui te irei gravar.

Comentário ao Soneto 15

Encavalgando, por seu turno, com o soneto anterior, este é o primeiro soneto a trazer uma ideia genericamente difundida no pensamento renascentista e explorada, por exemplo, na abertura do monólogo do já mencionado melancólico Jaques na sua comédia pastoril quando ali, decompondo os sete actos da vida humana, faz corresponder o mundo a um palco e uma vida a uma peça.[69]

Mas o poema não se reduz à sua vocação dramática, e, ao explorar as ideias macrocósmicas do grande palco universal, aproveita a expressividade estelar para lançar o primeiro verso. *When I con-sider*, como bem observa Vendler, retoma astuciosamente o tópico sideral, ligando-o ao início da Q_2 (*When I per-ceive*) conseguindo deste modo uma subliminar colagem concepcional.

Deste modo, e afeiçoando-se ao sucedâneo *Ao considerar/Ao perceber*, 'con-ceive' não vê desmantelada a sua combinatória no texto português onde se conserva o mesmo compósito que define o seu programa, *i.e.*, 'con-ceber'. Intencionalmente ou não, liga assim o poeta o ensino obtido a partir dos astros cósmicos e das estrelas mais racionais dos olhos do jovem à almejada concepção que anima a verve do peticionário num soneto com laços de parentesco formal com o S12.

Entre outras correspondências, desde logo a abertura dos sonetos, o *verde Verão* de S12 é aqui convertido em *verde idade*. O tempo é seguramente uma preocupação de ambos, se não o grande protagonista até ao momento, exigindo resposta e reacção imediatas por parte da entidade que importa preservar.

[69] Cf. *AYLI* (II.7). Noutro lugar, em *MV*, o mercador António lamenta: *I hold the world but as the world, Gratiano;/A stage where every man must play a part* (I.1).

Associando-se à comparação que é estabelecida no v.5, que faz corresponder homens a plantas, a *verde idade* lança o sonetista para a sua conclusão baseada de arte da jardinagem, explicando ao jovem adulto que também ele precisa de um enxerto em vida, ligando a sua continuidade a uma técnica de alporquia.

A viçosa graduação de imagens nos poemas confere-lhes um regime de metamorfose metafórica (tempo, poupança, economia doméstica, universo, mundo vegetal), procurando por intermédio de uma retórica de repetição uma persuasão através de várias dimensões de correspondência formativa.

O *Belo e a Verdade* que, no soneto anterior, *estão por dias* correspondem à *perfeição* do presente soneto, a qual dura *só um momento*, uma espécie de *memento mei*. Este curto lapso temporal contrasta com o imenso palco aparente onde os papéis são ditados por intervenção astral que influencia os actores humanos em acções que lhes são arbitrária e extrinsecamente impostas.

Aquilo que o tempo arranca é usado, crê o poeta, para enxertia, uma imagem hortícola explorada por exemplo, em *Otelo*, na aprendizagem de Rodrigo às mão de Iago, quando este lhe ensina as virtudes da paciência e aproveita a imagem hortícola para o industriar sobre o desejo: "Our bodies are gardens, to the which our wills are gardeners" (*O*. 1.2). A nossa vontade é a jardineira do nosso corpo e este *will* ('vara' e Will) é o jardineiro que planta noutro corpo a sua continuidade. Essa continuidade depende do desejo, um chamamento natural para prolongar a vida desta *Rosa*.

O soneto funciona em relação com o S12. Aqui, contudo, o macrocosmo da oitava contrasta com o quarteto final da Q_3, em que a vida do Jovem é reduzida a um dia e a uma noite. Assim, a um grande argumento geral se contrasta o particular, donde se conclui uma ideia final que os supera com a sua moral, algo que é depreendido do conjunto para dar uma solução ao problema.

16

BVt wherefore do not you a mightier waie
Make warre vppon this bloudie tirant time?
And fortifie your ſelfe in your decay
With meanes more bleſſed then my barren rime?
Now ſtand you on the top of happie houres,
And many maiden gardens yet vnſet,
With vertuous wiſh would beare your liuing flowers,
Much liker then your painted counterfeit:
So ſhould the lines of life that life repaire
Which this (Times penſel or my pupill pen)
Neither in inward worth nor outward faire
Can make you liue your ſelfe in eies of men,
To giue away your ſelfe, keeps your ſelfe ſtill,
And you muſt liue drawne by your owne ſweet skill.

Mas porque não te opões com mais vigor
Ao vil tirano, o tempo, que vitima,
E te armas no declínio com ardor,
Com frutos mais fecundos do que a rima?
No pico da ventura as horas gozas,
E muitos hortos virgens, querendo trato,
Viçosas flores te querem dar, virtuosas,
À tua imagem, mais do que um retrato:
Assim a tua linha aviva a vida,
O que o pincel do tempo ou pena agora
Não podem devolver, nem dar devida
Parecença de esplendor, por dentro ou fora.
Ao dares-te a ti, preservas-te destarte,
E viverás na cor da tua arte.

Comentário ao Soneto 16

O tempo e a topiária são o encavalgamento tópico do poema, aproveitando para, por via do recurso à jardinagem, estabelecer-se uma relação preferencial entre esta e a arte escrita e pictórica, porquanto mais capaz aquela como resposta contra as investidas do tempo. A jardinagem é, aliás, extensivamente usada em Shakespeare para se referir à jardinagem amorosa aqui e em outros lados, aproveitando uma convenção extensamente difundida no pensamento quinhentista.[70]

Para se opor ao tirano tempo, o jovem precisa de mais do que um tipo de imortalidade lírica ou plástica, de pouco fecundos frutos. Os *hortos virgens* querem trato de modo a recompensar o jardineiro com *viçosas flores*. O que a imagem botânica procura representar — a procriação — supera em virtudes as limitações da rima, um acto criador relativamente falível e dependente de uma descrição externa ao interessado, restrita a pena ou pincel incapazes *de devolver* inteiramente as virtudes *por dentro ou fora*.

Esta oposição entre *dentro* e *fora*, interior e exterior, migra, desde logo, do S13 de *husbandry in honour*, do esposo que, demasiado frugal, é incapaz de se opor às *raivas* do clima. Aqui, a oposição faz-se contra um tempo que é intencionalmente cronológico, em paralelo com uma economia doméstica que deve sair do interior da casa para tratar também do seu exterior ou jardim, como se o tempo/clima estivesse para interior da casa/lar como tempo/idade para exterior da casa/jardim.

[70] Entre a lista dos possíveis exemplos, Iago explora com grande preocupação a relação entre jardinagem e corpo. São abundantes os exemplos da metáfora vegetal no seu pensamento e as referências botânicas extensíveis à generalidade da acção humana, não deixando a relação amorosa de fora da sua acção: "As if he plucked kisses up by the roots/That grew upon my lips" (*O*, III.iii.425-428). Noutro lado, Agrippa reduz a caracterização de Enobarbus entre Antonio (agricultor) e Cleópatra (terra arável) a "He plowed her, and she cropped." (*AC*, II.ii).

A *linha* do jovem contrasta flagrantemente com a linha do desenho ou a linha do verso porque muito mais frutuosa a combater a linha do tempo que é perceptível em constante ameaça e cuja sementeira prolifica em linhas de expressão. Essa linha que *aviva a vida* e por essa razão aliterativa é a linhagem do jovem que deve ser facilmente cultivada, pois que muitos hortos virgens lhe querem dar muitas viçosas flores virtuosas, é um tipo de sublinhado da vida ou um sulco onde se planta a vida que deve germinar e parecer-se com a sua semente.

Nesse sentido, termina o dístico no par destarte/arte para dialogar com uma discreta ocorrência no soneto anterior (***youthfull, youth, you, new***) a que o português apenas pôde parcialmente aceder através do pronome *te*. Aqui se encapsula o 'te' através de uma recorrência no D (*dares-**te**, preservas-**te**, destar**te**, ar**te***).

A arte que é perene é tanto a arte externa como a interna, e apenas obtenível por via de um *horto* que deve o futuro 'morto' eleger e trabalhar no sentido de dar continuidade à sua imagem que, nele, será *mais do que um retrato*.

Os sete actos da vida a que alude o discurso filosófico de Jaques em *AYLI* têm aqui uma entrada muito discreta, e este novo retrato (retr-**acto**), mais do que uma simples imagem, é um prolongamento da vida póstuma do jovem, o qual possui em si mesmo a arte mais duradoura e mais vívida que importa disseminar, desiderato que *pincel* e *pena* não logram atingir enquanto grosseiras imitações do único órgão que se poderá opor contra o tempo e ao qual, por exemplo, ***pena*** incompletamente alude.[71]

[71] Booth observara já a imitação parcial de 'pénis' em *pencil* e *pen*. (Stephen Booth, ed., *Shakespeare's Sonnets* (New Haven e Londres, 1977).

17

VVHo will beleeue my verſe in time to come
If it were fild with your moſt high deſerts?
Though yet heauen knowes it is but as a tombe
Which hides your life, and ſhewes not halfe your parts:
If I could write the beauty of your eyes,
And in freſh numbers number all your graces,
The age to come would ſay this Poet lies,
Such heauenly touches nere toucht earthly faces.
So ſhould my papers (yellowed with their age)
Be ſcorn'd,like old men of leſſe truth then tongue,
And your true rights be termd a Poets rage,
And ſtretched miter of an Antique ſong.
But were ſome childe of yours aliue that time,
You ſhould liue twiſe in it,and in my rime.

Quem há-de crer no que eu deixar em arte,
Se aqui puser os teus merecimentos?
Seriam mera tumba a ocultar-te
A vida, a maior parte dos talentos;
Se te escrevesse os olhos belamente
E te contasse em canto os dons sem fim,
Os que hão-de vir diriam *Este mente*;
Que o céu nunca tocou na terra assim.
As minhas folhas (flavas dos seus anos)
Seriam na má-língua criticadas:
Delírio a lira, e justa paga enganos,
Forçado o metro, rimas esgotadas;
Mas fosses tu deixar vivo um teu filho,
Em dois viverias nesse e num estribilho.

A arte encerra tanto o poema anterior como o primeiro verso do seguinte, no que se propõe uma contiguidade imagética no retomar do tópico expressivo. A arte a que se refere essencialmente o poema é a escrita, como é patente no desenvolvimento do argumento, da qual se declina toda a potencial hiberbolização do seu sujeito, na medida em que ele é uma criatura que sofrera uma intervenção celestial (v.8) através de *heavenly touches* que, embora conservando um trocadilho de natureza sexual, sugere um retoque esteticista superior.[72]

Seguindo ainda a lição bíblica que obras sem fé é morta, os ***mere**cimentos* do jovem não passam de ***mera** tumba* e neste ponto defende o poeta uma precoce crítica formalista. A sua arte, por mais valorosa que seja, é vazia nos seus efeitos e não é capaz de dar conta sequer de metade dos talentos que evoca, e por isso falha também na seriação dos requisitos propostos pela Parábola dos Talentos, já que a sua possibilidade é mortal e funcionará no limite como uma urna bem trabalhada da qual migrou o principal ocupante, um pouco à semelhança do messias ressurrecto abandonando o santo sepulcro.

Ainda que lhe escrevesse *os olhos belamente* e *os dons sem fim*, o poeta falha na conservação da totalidade que tem numa conjunção o seu valor de moeda de dupla face e faz do celebrado uma excepcionalidade em vida: a verdade que não pode ir sem beleza (S14.11). A verdade parece ser associada a uma incredulidade de quem não tem fé que possa o céu intervir com tanta liberalidade na criação terrena, donde se crê que *Este mente*. A mentira

[72] Esta ambivalência de *touch* nota-se, por exemplo, na onomástica picante do nome da personagem cómica de *AYLI*, Touchstone, emblemático desta extensão de 'toque' a um massajar genital. Em *AYLI*, de resto, o Duque Sénior referindo-se à sua filha Rosalinda, disfarçada de Ganimedes, fala desses traços de fisionomia: "Some lively touches of my daughter's favour" (V.iv.27).

mimética do poema, ou o cepticismo filosófico que gera pela sua descrição hiperexpressiva, apenas pode ser consertado através de um exemplo em vida dos méritos que descreve, estando esse conserto apenas ao alcance do sujeito que deve tratar de deixar a prova da justeza das observações artísticas em seu torno. Segundo o sonetista, a crítica literária parece andar *pari passu* com a verdade que se descreve e a *má-língua* dos críticos uma condição da senescência formal das suas *folhas (flavas de velhice)*.

Todo o corpo do poema (Q_1, Q_2 e Q_3) é uma descrição da falibilidade do cantor por oposição aos méritos reais do cantado. A única solução para o problema costuma situar-se no dístico que, insidiosamente indentado, se destaca potencialmente como volumetria genital masculina para ilustrar a resolução do conflito. Mas já o verso inicial do último dos poemas da série da procriação parece conter em si a solução salaz do que é preciso fazer-se para combater o tempo que há-de vir: *time to come*.

Esta urgência numa tomada de atitude contra o tempo por meio de uma imediata polução fertilizante é uma medida de precaver o tempo que impede no procrastinador a sua felicidade intemporal, mais do que o poderia qualquer obra de arte por mais justa que fosse, tanto mais que essa justiça despertaria no apreciador um provável cepticismo de natureza platónica.

Se o desfecho do soneto repete o uso de "time" (vv.1 e 13) para o associar às lacunas de "rime", a versão portuguesa repete «deixar» para opor aquilo que se deixa em arte/estribilho àquilo que se deixa em *filho*, duplicando no D em

vivo/viverias o par *alive/live*, dando conta da promessa de se viver "twice" («em dois»).[73]

O poema dá conta de um estado de ansiedade afim do que pode entreter qualquer testemunha que, ao presenciar um acto surpreendente, questiona o valor de mercado da sua palavra no que toca a testemunhar fenómenos vastos, antecipando a reacção de incredulidade que a sua prova ocular pode vir a gerar nos seus ouvintes, ao contrário da excepcionalidade inversa de que gozam certos pastores quando recebem, contra intuitivamente, em resposta ao seu relato inesperadamente credível, um estado colectivo de crença e êxtase diferidos que produz resultados estrondosos, seja a abertura de uma nova religião seja a de um novo santuário e a elevação de uma terra a paragem religiosa obrigatória.

Do mesmo modo, questionando-se o poeta sobre a sua credibilidade, e definindo como horizonte de expectativas um estado previsivelmente aquém das valências beatíficas do homenageado, comunica-lhe que esse trabalho de santidade não pode ser operado por procuração, da mesma forma que um tabernáculo de adoradores compreende a sua limitação em celebrar à altura o divino que ali os congrega.

Se as três quadras correspondem aos doze meses do ano e respeitam à ineficácia da arte perante a imposição do tempo, o dístico, lançado pela adversativa, contém a resolução do problema e nisso formalmente se destaca das insuficiências do poeta que se compara na sua transitoriedade ao tempo

[73] A pontuação no texto do Quarto (*You should live twice in it, and in my rime.*), sem pausa entre "twice" e "in it", abre a possibilidade de a segunda vida ser por via da que o jovem viveria através de um seu filho e uma terceira eventual na rima, o que transformaria "twice" num hipotético *thrice*. Apesar da posição favorável ao Quarto por parte de Booth, decidi retirar a vírgula proposta no Quarto para manter viva a possibilidade quer da leitura de Booth quer da leitura de Duncan-Jones, uma vez que de ambas leituras não resulta necessariamente maior clareza para decidir do problema, devendo a tradução, tanto quanto possível, manter vivas as indefinições editoriais.

que se procura combater. As folhas amarelecidas (*flavas dos seus anos*) correspondem ao Outono da vida e são precárias e susceptíveis de escárnio.

Conclui-se, pois, neste soneto a sequência apologética que trata da necessidade de procriação, enfatizando-se as razões que defendem a necessidade de se perpetuar por via dos seus descendentes a vida do belo Jovem, investimento que terá, observe-se, falhado ao próprio autor destes sonetos.

18

SHall I compare thee to a Summers day?
Thou art more louely and more temperate:
Rough windes do ſhake the darling buds of Maie,
And Sommers leaſe hath all too ſhort a date:
Sometime too hot the eye of heauen ſhines,
And often is his gold complexion dimm'd,
And euery faire from faire ſome-time declines,
By chance,or natures changing courſe vntrim'd:
But thy eternall Sommer ſhall not fade,
Nor looſe poſſeſſion of that faire thou ow'ſt,
Nor ſhall death brag thou wandr'ſt in his ſhade,
When in eternall lines to time thou grow'ſt,
So long as men can breath or eyes can ſee,
So long liues this,and this giues life to thee,

Comparo-te a um dia de Verão?
Mas tu és mais suave e mais amável:
Sacode o vento a Maio o seu botão,
E a concessão do Verão não é durável:
Às vezes, queima o sol em demasia,
E a compleição dourada encobre, às vezes;
E põe-se a todo o belo o belo, um dia,
Por regra da natura, ou só reveses;
Mas teu eterno Verão de dias grandes
Não perde a posse ao belo que possuas,
Nem há-de rir a morte que lá andes,
Se eternas linhas hão-de ser as tuas:
Enquanto houver quem veja, quem respire,
Enquanto existas, se isto existir.

Comentário ao Soneto 18

Intriga a insistência de *fair* num poema que torna a singularizar o Verão enquanto estação ideal para simbolizar o estado precário da beleza que está detrás da preocupação reiterada do poeta e razão de ser da exortação formulada na série Ss 1-17. Mas nem a mais admirável das estações mostra predicados comparáveis à excepcionalidade do belo jovem, modelo de tempero e equilíbrio, em razão de uma certa impetuosidade térmica que descreve deficitariamente as qualidades do sujeito.

A impermanente estação, que vinha até aqui sendo tomada metonimicamente pelo jovem, é apresentada subitamente, no primeiro poema extra série procriação, como um correlato afinal pobre e aquém do virtuoso jovem, onde a repetição do equilibrado par formosura/palidez (*fair*) contrasta com um estado no qual por vezes *too hot the eye of heaven shines*, ameaçando escurecer aquilo que é «branco», razão pela qual se afigura assim inapta uma comparação antes promissora e se descarta uma comparação nunca até aqui questionada.

As segundas ideias do S18, e a sua respectiva alteração metonímica, marcam assim o fim da série de poemas sobre procriação e abrem o calendário a uma nova etapa nos interesses do poeta, que manterá, porém, e até ao longínquo soneto 126, o sujeito aparentemente no centro das suas preocupações. Digo 'aparentemente' porque a intrusão do locutor na acção do seu próprio poema o torna cada vez mais protagonista de si.

A arte, discretamente mencionada no v.2 por via de uma conjugação verbal, dialoga agora com outro oponente, a natureza, aproveitando para explicar por que é esse correlato inferior ao sujeito que é celebrado. O melhor que a natureza tem para oferecer — o Verão — é incapaz de responder à altura dos predicados do jovem por não conseguir aspirar à amabilidade e à temperança do sujeito que celebra, ocupando-se o poema de argumentar em

defesa do sujeito contra o que pode a natureza enquanto correlato, e nesse sentido, de modo assaz mavioso, aproveitar para fazer deslizar uma defesa da poesia contra a natureza.

Não é a comparação que é falha (*Comparo-te a um dia de Verão?),* ou que pede a permissão do sujeito, não são os deméritos expressivos do poeta que são postos em causa pela magnitude do sujeito que pretende cantar, é antes a própria natureza que não tem provisões suficientes para dar a poetas e a pintores alimento para a sua técnica.

A pergunta afigura-se clássica e a resposta presume-se: *Não, não te comparo*. Não te comparo pelas razões que, entretanto, se aduz: tu és mais suave e amável (v.2); o vento é bruto e sacode o frágil botão à Primavera (v.3); o Verão, pináculo aparente da paleta naural, tem demasiados inconvenientes: excessivamente quente, impetuoso, nublado, breve. A claridade do jovem é aliás ameaçada por aquela claridade em exagero do astro que faz bronze do seu ouro ao escurecer a pele de quem é belo e pálido. Alguém que seja "fair" não se deve expor em demasia ao sol, sob pena de ficar *moreno*.

Se a concessão do Verão não é durável, e por isso a concessão da estação pouco apta à metáfora pretendida, é porque não é ele parecido com o Verão, mas o Verão parecido com ele — aliás, ele é o próprio *Verão de dias grandes*, o da festa dos primeiros anos, o da meninice, o Verão eterno, que promove no plural dos dias um tipo de barragem contra o singular dia da precariedade em que se põe de todo o belo o belo (v.7) como pétala a pétala se declina uma flor.

O poema acaba por servir uma defesa da poesia contra a natureza, já que se constituem estes versos como linhas defensivas contra a precariedade do tempo (v.12). *So long lives this, and this gives life to thee* oferece uma inflexão drástica ao que tem sido o racional da argumentação do poeta que tem advogado a procriação como única linha de defesa contra o tempo. Aqui, de um modo acaso ínvio, impõe-se a sua arte como manifesto contra a agressão

do tempo e a obnubilação futura, opondo-se aos efeitos precários da natureza com a sua proposta de imortalidade.

Ao perguntar-se sobre qual a melhor possibilidade de correlato para comparar o jovem, o poeta não enumera possibilidades, mas destaca imediatamente a melhor delas: um dia de Verão. Todavia, em face da melhor das possibilidades, verifica uma série de inconveniências que tornam inadequado o melhor dos símiles, e fá-lo para contrastar com a sua subreptícia arte que se destaca como arte contra o tempo e melhor preservação do *eterno Verão* do sujeito.

Por outro lado, este *eterno Verão* do sujeito parece fragilizar inesperadamente o próprio poema e corroê-lo com uma desatenção técnica, uma vez que é aplicado ao jovem uma qualidade que se defendeu na abertura ser insuficiente para se lhe comparar.

Como é possível que o Verão não seja estação à altura dos dotes do jovem celebrado que é distraidamente promovido a eterna comparação insuficiente? Se o poeta afasta o Verão como símile à altura de cantar o sujeito, não se percebe bem como pode vir esse símile, ainda para mais elevado à intemporalidade, ajustar-se bruscamente ao sujeito. Na verdade, quiçá pudesse aceitar-se a comparação, fosse o único defeito que o poeta visse em verões o da sazonalidade, para a qual remete a concessão do v.4, a qual lembra a concessão balnear.

O problema é que o poeta não viu, no entanto, apenas inconvenientes a nível da sua durabilidade, mas, como se viu, percebe que o Verão é também pouco temperado. E se a durabilidade diurna estival interessa a poemas que tratam de ampliar a luz do seu sujeito, a sua eternidade teórica não afastaria o incómodo de sobreaquecimento, apanágio afinal de uma estação com mais defeitos do que apenas ser breve. O jovem tornado eterno Verão, embora resolvendo na sua perpetuidade uma das limitações assacadas pelo soneto à estação, seria, por outro lado, aquele que eternamente haveria de carregar a mácula da sua intemperança.

O temperamento tipicamente pouco temperado do Verão é afinal, ironicamente, a pecha que ameaça agrilhoar o auto-proclamado garante da fortuna do seu destinatário — o soneto — passando a ser refém de um símile justificadamente inepto e que condiciona na sua inoportunidade aquele que é talvez o mais celebrado dos poemas do seu autor, o que, por outro lado, e em certo sentido, na moléstia intemperada da sua não tão *juste* imagem, acaba por ser a materialização real da sua eternidade literária, mostrando através de uma imperfeição técnica a falibilidade que se presumia a da arte na série 1-17, na qual a poesia soía ser ineficaz na garantia de preservação da beleza do jovem.

À pergunta *Compar**o-te** a um dia de Verão?* começa o poeta por responder 'hum, é melhor não, por isto e mais isto' para a seguir acabar a exclamar que o jovem se tornará e com inesgotável validade a comparação que rejeitara logo à partida. É um modo de o poema usar um lapso estilístico em benefício do seu argumento e através de uma exibição das suas fragilidades argumentar não ser afinal superior a arte à natureza, partilhando a condição com esta de comparações falíveis do jovem em apreço.

Ao *art* do v.2 responde o português no interior da forma verbal, assim encapsulando a arte poética dentro de um verbo que em si anuncia um recurso expressivo: a comparação. Mas a abertura do poema encerra potencialmente outro eco em harmoniosa oposição com a idealizada estação do ano que melhor pode fazer as vezes do belo jovem. Se *Summer* é invocado três vezes ao longo do poema, em consonância provável com os três meses do solstício, mas também naquilo que é provavelmente um modo de somar (***Sum***mer) e um 'somador', também *shall* é invocado o mesmo número de vezes, em dois versos acompanhando *summer* (v.1 e v. 9). *Hei-de/há-de/hão-de* (vv. 1, 11, 12) é o relativo correlato português de *shall*, esperando-se que o lugar dos mortos (*Sheol*) encontre um correspondente por assonância no português mais

próximo de *Hades*.[74] Com efeito, a morte aparece ao 11.º verso, ainda que enfraquecida sob a forma de uma negação: ela não há-de rir; tens nestas linhas de defesa o antídoto contra as linhas que ela cava e estampa nas faces.

Opõe-se, finalmente, o D, vibrando em duplo gongo aquele *So long* que parece estar a dizer-nos 'farewell', ainda que a coberto de uma sentença aparentemente promissora, que nos cria a expectativa de que enquanto houver quem haja, este belo jovem haverá.

[74] Exemplo reiterado deste uso é o do v.11 em que se intensifica a vizinhança sónica através de uma parelha no mesmo verso (*há-de/andes*) de inspiração pessoana. O *Soneto já antigo* é, muito possivelmente, uma revisitação ansiosa dos sonetos de Shakespeare, onde se pede a uma Daisy, uma concatenação **Da**rk L**ady** (Daisy), num soneto que de resto amortalha o Hades logo no primeiro verso (*quando eu morrer tu has de*), que vá anunciar a triste notícia da morte do poeta *àquele pobre rapazito que* lhe *deu tantas horas tão felizes*.

19

DEuouring time blunt thou the Lyons pawes,
And make the earth deuoure her owne ſweet brood,
Plucke the keene teeth from the fierce Tygers yawes,
And burne the long liu'd Phænix in her blood,
Make glad and ſorry ſeaſons as thou fleet'ſt,
And do what ere thou wilt ſwift-footed time
To the wide world and all her fading ſweets:
But I forbid thee one moſt hainous crime,
O carue not with thy howers my loues faire brow,
Nor draw noe lines there with thine antique pen,
Him in thy courſe vntainted doe allow,
For beauties patterne to ſucceding men.
Yet doe thy worſt ould Time diſpight thy wrong,
My loue ſhall in my verſe euer liue young.

ÓTempo edaz, que embotas do leão
A garra, e extrais ao tigre as presas crassas,
E à terra a doce prole dás por pão,
E no seu sangue a antiga Fénix assas;
Pois passa e traz monções de gozo ou não,
E faz o que entenderes, Tempo lesto,
Ao mundo vasto e a todo o gozo vão:
Mas deste crime impeço-te, funesto,
Que trinches de quem amo a fronte clara,
Nem risques nela a tua pena antiga;
Não marques no teu curso a sua cara,
Pra molde de beleza a quem se siga.
Por mais que afrontes, velho Predador,
Será pra sempre em versos verde o amor.

Comentário ao Soneto 19

Não acolheu o português a dupla *Devouring* (v.1) e *devoure* (v.2) por questões económicas, embora se compensasse a aliteração inglesa com o seu eco latino *tempus edax rerum*, extraído das *Metamorfoses* de Ovídio (15.234), na origem da abertura do poema.[75] Se a compensação não traz a *hora* presente em dev***ora***, permite em *Ó tempo* ***edaz*** o diálogo com o que de mais brutal pode essa concessão (mais uma vez) temporal: a morte dos filhos (*a doce prole* ***dás*** *por pão*). *Edaz* é também um tipo de anagrama para o Hades acima mencionado S18:11), inevitavelmente senhor de uma bocarra insaciável a que alguns chamam cova.

Ao tempo, mais devorador do que o leão e do que o tigre, responsável por dizimar as variadas obras naturais, entende o poeta, após uma enumeração de carnificina que dura uma oitava, vedar-lhe o essencial: atentar contra os belos traços de quem se ama.

O tempo parece querer imitar anomalamente o escritor na medida em que passa por um tortuoso artista que vai impondo as suas malignas linhas com pena antiga assim desfigurando a folha clara e nova. O único escritor passível de fazer jus aos méritos do belo jovem é, na verdade, o poeta, o único capaz de escrever em oposição à escrita do tempo, ao qual aparenta desafiar para um duelo literário, mais confiante que está o poeta no que pode a sua poesia, ao arrepio da série 1-17, no que se presume ser uma continuação das linhas eternas do soneto anterior, um soneto que marca uma linha de corte com a modéstia cautelosa do poeta, agora permissivo no reconhecimento das suas qualidades.

À semelhança do que acontecia no soneto anterior, reata-se aqui a tendência para a tripla invocação, neste caso do Tempo (vv. 1, 6 e 13). Esta

[75] *Vide* SS (p.148).

tríplice insistência poderá relacionar-se com o *twice* do S17 (v.14) que poderá ser 'thrice', admitindo que o belo jovem viva uma vez em si, nova vez por intermédio do seu filho e uma vez mais através da rima (*in my rime*). A invocação tripla do S18 estender-se-ia assim ao S19, por via de uma contaminação começada no verso final da série 1-17.

A entrada de leão de ***lion's paws***, demasiado brusca para ser alheia a uma combinatória com *draw no **lines*** (v.10), vitamina o poema com uma linguagem contra-natura, extremando as posições de um e de outro, tempo e poeta, posicionando-se em forças contrárias num campo de batalha que parece ser o da preservação da beleza admirada.

O não surpreendentemente *velho Tempo*, demasiado obdurado para se permitir a uma alteração de hábitos, é qualificado pelo poeta como uma fera insaciável, tão antiga e temível como o leão, o tigre e a Fénix, de uma crueldade vil capaz de dar à terra a doce prole como Saturno devorando os filhos, um piscar de olhos admoestativo que visa fazer passar uma mensagem ao belo jovem: a sua omissão pode torná-lo tão saturniano e edaz como o Tempo.

O dístico invoca o eterno Verão do poema anterior, fazendo-o aparecer por via dos *eternos verdes anos* que o amado pode enfim viver através da posteridade literária. Nestas linhas tão hostis promete-lhe o poeta uma vitalidade cada vez mais segura, como se cada verso fosse um filho e nessa reprodução gráfica se cravasse contra a brancura indesejável da inexistência.

O amor (grafado em minúsculo porque pequeno), um catamita desejado pelo velho pederasta (o Tempo com T adulto), quer-se a salvo deste, achando, entende-se, refúgio nestas linhas, ainda que estas venham prenunciar a mesma velha ameaça através da sua analogia com rugas.

20

A Womans face with natures owne hand painted,
Haſte thou the Maſter Miſtris of my paſſion,
A womans gentle hart but not acquainted
With ſhifting change as is falſe womens faſhion,
An eye more bright then theirs, leſſe falſe in rowling:
Gilding the obiect where-vpon it gazeth,
A man in hew all *Hews* in his controwling,
Which ſteales mens eyes and womens ſoules amaſeth,
And for a woman wert thou firſt created,
Till nature as ſhe wrought thee fell a dotinge,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpoſe nothing.
But ſince ſhe prickt thee out for womens pleaſure,
Mine be thy loue and thy loues vſe their treaſure.

Mulher de cara, artista, a natureza
Pintou-te, Dono Dona do que sinto;
Mulher no coração, mas sem leveza
E oscilações, seu timbre e seu instinto;
E tu mais luz nos olhos tens, dourando,
Mas sem volteios, onde quer que pare;
Em tez um homem, toda a cor tomando,
Que a eles rouba olhares, a elas ar;
E por mulher te quis quem te criasse,
Mas logo se embeiçou, ficou confuso,
E a mais te pôs, e a mim do mais privasse,
Pois uma coisa pôs e que eu não uso.
Mais te aguilhou pra gozo das mulheres;
Mas ama-me, e dá-te uso nas que queres.

Comentário ao Soneto 20

A beleza feminina é finalmente destacada para acomodar a extraordinária beleza do jovem, despossuído das características que fazem da mulher indesejável, *e.g.*, a sua inconstância e variabilidade. A *leveza instável*, a falta do órgão genital masculino, parece negar à mulher o prumo indispensável à sua sustentação, por extensão, prudência. À mulher falta-lhe, portanto, o leme.

O poema dá conta de um tipo de criação artística em que o criador, entusiasmado com a sua obra, não soube parar, como frequentemente acontece, e acrescentou à sua obra um apêndice que não acompanha o belo rosto que engendrou. Esse ferrão com que *aguilhou* a sua natureza é o acrescento que torna prudente o seu recipiente e prudente o amador que entende ter de bater em retirada por razões genitais. Ainda assim, a roupagem é feminina, ainda que o equipamento o não seja.

Estamos naturalmente perante uma graça que recria mitos da criação num poeta normalmente avesso a tratar nos poemas lugares mitológicos. Ele deixa expressa a sua misoginia no decurso do sexteto inicial num soneto inteiramente com rima feminina, exceptuando-se, no caso português, o v.8 (*ar*) uma vez que a supressão da sílaba feminina ajuda a ilustrar a perda de fôlego implícita no arroubo feminino.

A intenção da rima feminina, sublinhando a insistente e inusitada ocorrência de mulher nos poemas, acrescenta aquilo que é a queixa do poema, o que *a mais* se *pôs* no homem e que priva o poeta do seu desejo, desejo esse que parece ser aqui condicionado, justamente, por rimas femininas.

A natureza é retratada com dotes de artista amadora e mais uma vez invocada a propósito de um duelo de artes com o poeta. Neste caso, o erro da natureza foi um excesso, como se um artesão tivesse deixado o seu objecto tempo a mais no forno, o que ditou uma sobredotação que acaba por conduzir

ao estranhamento do poeta. O tempo a mais resulta no fermento genital que impossibilita a relação erótica entre os interlocutores.

O v.10 versa sobre o mito ovidiano de Pigmalião apaixonando-se pela sua própria criação. A solução de compromisso parece vir uma vez mais no D onde se reconhece que o belo jovem, mais apto à serventia entre mulheres, deverá, em troca do afecto dado ao seu devoto poeta, receber alforria para prosseguir com a legitimação do que a sua morfologia errónea assim exige, não se opondo a uma partilha necessária do seu objecto de estima, já significativamente longe dos argumentos em torno da finalidade moral do seu *aguilhão*, embora conclua o poema a isolar o amor dos usos eróticos e mecânicos de uma intimidade de cariz meramente *natural* e não *artística*.

O belo Jovem é idealmente feminino no aspecto e feminino na essência, embora sem os defeitos que isso acarreta: volatilidade, inconstância, impaciência, etc.

Em teoria, esta construção natural tinha tudo para dar certo, não fosse a coincidência de o seu admirador possuir também *o mais* que o objecto da sua admiração também *a mais* possui. A natureza deixou-se admirar em demasia pelo evoluir da sua arte e não soube parar a tempo, conclui-se, dando um espinho à rosa. Ficará, em todo o caso, bem o poeta com a devoção desta rosa, concedendo-lhe o uso liberal do seu espinho, o *will* que lhe dará a viabilidade futura, ainda que seja subentendido *ill*.

A man in hue (v.7) pode ser lido como 'a man in you' ou aludir, como pretendia Oscar Wilde, a um actor ou alguém chamado Willie Hughes.[76] *Em tez um homem* aproxima a versão portuguesa à primeira versão, 'in you' (em ti), e alonga o trocadilho à leitura 'em tese', promovendo a intenção natural inicial e antecipando a materialização prática que continua a passar por manifestação equívoca de uma ideia inicial.

Longe deste poema o espectro temporal, que normalmente conjuga com os vértices natureza-arte, a natureza mostra as suas boas intenções, não obstante a sua execução, insinuando-se que arte, mais autorizada, deve corrigir os excessos ou as carências da primeira. Por outro lado, parece estar o poeta a lamentar não serem as mulheres em geral tão extraordinárias quanto esta criatura que, munida — hélas! — de um apêndice acaba por frustrar os desígnios do *homo ludens*.

[76] Apesar de carecer de toda a evidência, a posição especulativa de Oscar Wilde segue a conjectura de Thomas Tyrwhitt, apoiada, por sua vez, na edição dos *Sonetos* de Edmond Malone de 1790, a qual originou uma tradição relativamente frutuosa que vem, por exemplo, desembocar no romance do mesmo Wilde, *The Portrait of Mr. W. H.*, que explora a tese de um académico, Cyril Graham, de cuja morte o narrador diz ter levado anos a recuperar (*I did not recover from it for years.*), à semelhança, de resto, de outro passo da obra wildeana, quando em «The Decay of Lying» o seu autor, inclinado a demonstrar que a Vida imita a Arte, diz: «Uma das maiores tragédias da minha vida foi a morte de Lucien de Rubempré. Foi um choque de que nunca consegui libertar-me completamente. Assoma-me nos meus momentos de prazer. Vem-me à memória quando rio.» Lucien é, naturalmente, o protagonista da Comédia Humana de Balzac. Cf. o posfácio de António M Feijó a Wilde, Oscar, *Intenções – quatro ensaios sobre estética* (Lisboa: Cotovia, 1993, 2.ª ed), p209.

21

SO is it not with me as with that Muſe,
Stird by a painted beauty to his verſe,
Who heauen it ſelfe for ornament doth vſe,
And euery faire with his faire doth reherſe,
Making a coopelment of proud compare
With Sunne and Moone, with earth and ſeas rich gems:
With Aprills firſt borne flowers and all things rare,
That heauens ayre in this huge rondure hems,
O let me true in loue but truly write,
And then beleeue me, my loue is as faire,
As any mothers childe, though not ſo bright
As thoſe gould candells fixt in heauens ayer:
Let them ſay more that like of heare-ſay well,
I will not prayſe that purpoſe not to ſell.

Pois eu não sigo o estilo dessa Musa
Movida ao verso pelo belo adorno,
Que o céu por ornamento invoca e usa,
E faz de cada belo o seu contorno,
Fazendo pares soberbos que compara
Com Sol ou Lua, e gemas que há no mar;
Com os botões de Abril e a vida rara
Que cobre neste orbe imenso o ar;
Oh, eu que honesto amo, honesto canto,
E assim me crede: é belo o meu amor
Tal como à mãe o filho, mas não tanto
Quais velas lá no céu de áurea cor:
Que a voz de ouvir dizer mais vá dizendo;
Não hei-de pôr um preço em quem não vendo.

Comentário ao Soneto 21

A crítica aos poemas extravagantes sobre os méritos cósmicos dos seus sujeitos dialoga aqui com sonetos de Sidney sobre o tópico da desfiguração por via da hipérbole.[77] Os sonetos, tornados concursos petrarquistas, tornam-se incríveis e autodescredibilizam-se por uma distorção por excesso de enfatismos. A petição *assim me crede: é belo o meu amor* é um sintoma deste cansaço da verdade, que o poeta argumenta ser a razão do seu canto. O ar poético está cheio de irrespiráveis falsidades e o que aqui se pretende é a reposição de uma verdade simples: a beleza do Jovem.

Os sonetos, entusiasmados com as suas ilimitadas possibilidades, percorrem do mar ao céu à procura de comparações que sirvam o tamanho das suas ambições e amores, escalas tão privadas quanto incomensuráveis. Os ventos que sacudiam os botões a Maio do S18 voltam a fazer-se sentir um pouco mais cedo, em Abril, para retrabalhar a ideia de que arte e natureza são ambos escassos na descrição dos méritos do belo homenageado.

A arte, aqui, correspondente à chamada de Abril em alusão aos *botões de Abril* mencionados no poema na sequência da enumeração a censurar, e a natureza, relacionada com Maio, o mês que é sacudido em seus botões pelos ventos, em exemplo de como é intratável a natureza e pouco ajustada a servir de termo de comparação para ilustrar as verdades da beleza em apreço no S18, são aqui concatenadas para ilustrar um princípio: nem natureza nem arte falam verdade. Nem natureza, que é falha enquanto artística, nem arte, falha que é na sua naturalidade, são capazes de servir a honestidade de que o poeta deste soneto se arroga representar.

Para aludir a esta espúria competição entre natureza e arte, o poeta invoca a sua Musa — entende-se a honesta Musa — e dá conta de um estado da arte

[77] Cf. Sidney, *AS*: 3,6 e 15.

pouco afeito a uma autoria original que recorra a uma índole mais iconoclasta contra os estereótipos que obedecem a formas mais ou menos fixas e ingeríveis, onde qualquer proposta evolutiva esbarre contra um monólito firme e invariável na sua descrição. O poeta reage contra este estado inamovível de coisas, dizendo-se em secessão com esse estilo interessado numa arte de tipo ornamental.

As artes em uso pelas convenções petrarquistas são assim derrogadas em nome de uma verdade que é objecto deste canto específico. Tal como o amor é honesto, honesto é o canto e a arte, em si mesma, porém, relativamente secular por mais elevada que se presuma ser, mesmo que se alcandore a comparações superlativas e estelares (*Quais velas lá no céu de áurea cor*). O elogio mais frugal do poeta respeita a um estado ético que poupa ao valor inestimável do seu elogio as loas convencionadas de outros méritos esgotados pela vulgar eloquência dos tempos. *Não hei-de pôr um preço* está por 'não hei-de cantar segundo a taxa de câmbio altamente especulativa indexada ao valor de referência alheio'.

O poeta ocupa o lugar de mãe sensata que não se deslumbra com o superlativo código genético do seu filho, mas não que o rejeite, antes reconhecendo a verdade despida dos factos por oposição ao alpinismo metafórico que leva a rarefeitos picos de desonestidade. Assim, este filho é na mesma o melhor de todos, mas não é o melhor de todos por sobrecarga adjectival que a insensatez reivindica para disfarçar as imperfeições de quem se canta.

22

MY glaſſe ſhall not perſwade me I am ould,
So long as youth and thou are of one date,
But when in thee times forrwes I behould,
Then look I death my daies ſhould expiate.
For all that beauty that doth couer thee,
Is but the ſeemely rayment of my heart,
Which in thy breſt doth liue,as thine in me,
How can I then be elder then thou art?
O therefore loue be of thy ſelfe ſo wary,
As I not for my ſelfe,but for thee will,
Bearing thy heart which I will keepe ſo chary
As tender nurſe her babe from faring ill,
Preſume not on thy heart when mine is ſlaine,
Thou gau'ſt me thine not to giue backe againe.

Meu espelho não dirá que envelheci
Se a juventude e tu são de uma idade;
Mas quando enfim as rugas vir em ti,
Então expiar-me a morte os dias há-de.
Pois a beleza toda que te veste
Compõe-me o coração, que, embora meu,
Tu levas no teu peito, que o reveste;
Não podes ser mais jovem do que eu!
Amor, sê de ti mesmo cauto, fá-lo
Como eu, e não por mim, por teu carinho,
Tratando o coração com tal embalo,
Tal como a terna ama ao seu anjinho:
O coração não esperes regressado,
Se o meu matares; deste-o e está dado.

Comentário ao Soneto 22

Dos méritos do poema e do que nele se canta, tornados espelhos do seu cronista, depende a longevidade do poeta. A devastação antecipada que o tempo imporá à sua passagem será partilhada pelo autor que vê num espelho prospectivo, mais do que presente, as rugas de ambos, pois que um será de outro espelho e fiel descrição.

A idade de um acompanhará a idade de outro e o cuidado de um será o cuidado de outro, indistintos como duas faces da mesma moeda. A sua *Musa* (S21) será o seu *espelho*, e nesse sentido percebe-se a relativa modéstia a que o poeta se obriga no tratamento do seu objecto, já que a escala de um reflectirá o tamanho de outro.

A troca de corações é um tópico familiar aos leitores, sendo, desta feita, o coração objecto da tripla menção num poema acerca da reciprocidade e da troca mútua de sentimentos. A gentil e maviosa Q_3 precede um D sangrento e brusco, unindo-o à Q_1 que justamente evoca os dias finais dos bem-amados.

Mas é o coração do emissor que aparenta estar em risco neste intercâmbio de corações e o andamento *tandem* entre emissor e receptor parece fazer-se à custa de um presumível elo mais fraco na pessoa do emissor, obrigada a um estado de fragilidade deduzida do pouco que conhecemos acerca da resposta do seu silencioso interlocutor. A troca de corações poderá, tanto quanto sabemos, ser unívoca e construída em fantasia, a avaliar pelo desfecho tão brusco que sucede à *terna ama* e *seu anjinho*.

É um poema afectivamente territorial, marcando uma fronteira sentimental da qual não há retorno, marcando a união dos dois corações e um voto contratual final. Seja como for, o início procede da apreensão de quem, mirando-se ao espelho, reconhece aquilo que é sua intenção negar. A afabilidade do amor contrasta com as dobras e os vincos que o tempo vem deixar nesta face que é espelho da face da sua estima.

Ver-se a si mesmo reflectido é ver o outro, conquanto cedendo às incursões do tempo. Ainda assim, as suas rugas serão expiatórias, amarrotando-se umas nas outras como os corações entrelaçados que assim se estreitam num batimento em comum. Esta comunicação entre corações, uma comuna cordial, depreende um envolvimento que não tem retorno possível.

Tal como não se pode retirar uma oferta, também o coração (palavra-chave em Q_2, Q_3 e D), tendo sido oferecido, não pode ser retirado. Shakespeare usa aqui um conceito popular e especialmente familiar a partir de Sidney: "My true love hath my heart and I have his".

O movimento do poema contraria a lógica temporal, procedendo da admissão de envelhecimento com que se abre o poema até desembocar na infância do v.12, conferindo, deste modo, um desenrolar próprio de um rejuvenescimento que começa no espelho do poeta para acabar numa jura de amor (que é sempre, e de algum modo, equivalente a juros do amor) presumindo-se neste a fonte ininterrupta de um elixir da eterna juventude que produz no eixo nervoso o estímulo eufórico que reduz a autocrítica e por isso a apta auto-descrição. Esta é também a lógica do caminho reverso do caranguejo expresso na novela de F. Scott Fitzgerald.[78]

Compreensivelmente, não deve o dador deste estímulo esperar regressado o seu coração, uma vez que é de uma adição que se trata e do medo do desmame. Justamente, o D fala do medo desse desmame após se haver mencionado o quadro lactente do v.12: «Tal como a terna ama ao seu anjinho».

[78] A propósito deste princípio "Benjamin Button" de Scott Fitzgerald, vão neste sentido retroactivo as palavras trocistas de Hamlet a Polonius (*cf.* Vendler, *op.cit*, p.134): "You yourself, sir, should be as old as I am if, like a crab, you could go backward." Parece haver, de resto, em Hamlet-Alice uma preparação para o Livro de Carroll.

23

AS an vnperfect actor on the ſtage,
Who with his feare is put beſides his part,
Or ſome fierce thing repleat with too much rage,
Whoſe ſtrengths abondance weakens his owne heart;
So I for feare of truſt,forget to ſay,
The perfect ceremony of loues right,
And in mine owne loues ſtrength ſeeme to decay,
Ore-charg'd with burthen of mine owne loues might:
O let my books be then the eloquence,
And dumb preſagers of my ſpeaking breſt,
Who pleade for loue,and look for recompence,
More then that tonge that more hath more expreſt.
O learne to read what ſilent loue hath writ,
To heare wit eies belongs to loues fine wit.

Tal como um pobre actor falhando a cena,
Que os nervos afastaram do papel;
Ou uma fera rábida que a frena
A raiva sem controle à flor da pele;
Com medo de falhar, não sei dizer
Os ritos que ao amor é só forçoso,
E a força do que eu amo a vim perder,
Caindo sob um fardo amoroso:
Oh, que o meu livro tenha a eloquência,
E, mudo vate, abra o que em mim cale,
Pois clama por amor, correspondência,
Mais do que a língua possa, a que mais fale:
Aprende a ler do mudo amor o escrito!
Com olhos ouve o que ama e tem esprito.

Comentário ao Soneto 23

Entupido com o débito explosivo do que tem para dizer, mas condicionado por uma paixão arrebatadora que compromete a necessária frieza para a entrega e a apta eloquência, o vate duvida da sua capacidade de comunicar ao seu amado o caudal torrencial dos seus sentimentos, claudicando perante uma carga sentimental que coagula em razão do seu excesso na atordoada comporta da desejada verbalização. A solução para o seu problema passa por escrever e confiar a um livro tudo o que lhe oferece dizer a quem o quer dizer.

Provavelmente o caudal excessivo explica a presença da recorrência 'amor', quando comparada à tripla presença de 'coração' no soneto anterior, embora a sua ocorrência se localize analogamente ao soneto anterior: Q_2, Q_3 e D. O poeta não consegue silenciar as intrusões continuadas do vocábulo ou da sua família vocabular (vv. 6, 7, 8, 11 [*clama*, *amor*], 13 e 14), curiosamente em dobro das triplas presenças anteriores, como se por este débito se demonstrasse a dificuldade em represar o sentimento em apreço.[79]

O *medo* (vv. 2, 5) da entrada em cena parece propiciar o par mínimo *mud*o (vv. 10, 13) correspondente. O primeiro verso sugere desde logo a mensagem gestual que é trabalhada na conclusão do soneto. *Tal como um pobre actor falhando a cena* pode ser lido como um lapso no modo estritamente silencioso 'Tal como um pobre actor *fal*(h)*ando acena*' para ser reatado no D por aquele que deve ouvir com olhos, requisito de um amor com rasgo.

[79] A sua ausência na Q_1 é sintomática da mudez descrita pelo excesso de sentimento.

Esta sagacidade da leitura contorna a *captatio benevolentiae* cerimoniosa e reúne o poeta com o melhor dos dois mundos: a modéstia de artista que leva a que cale e a melhor das eloquências que leva a que fale.[80]

O poeta tem medo de falar e, portanto, de falhar. É como se o ensaio do seu sentimento não equipasse devidamente o seu recipiente com a segurança de transmitir o que tanto pensa e sente. Esse medo de oralidade traz-lhe insegurança, refugiando-se num veículo que lhe dá mais garantias.

Mantemos aqui a indicação do Quarto que dá a ler *books* (v.9), posição conservada por muitos editores. Se o Quarto estiver errado, e os *books* forem, na verdade, *looks*, quer o poeta dizer, em linha aliás com a benevolência que o modesto poeta tem praticado para com o seu talento literário, que o seu amor entrega a sua capacidade descritiva não às linhas escritas da poesia, mas às linhas silenciosas do seu rosto. Se, por outro lado, *books* for uma corruptela de *looks*, estaríamos, ironicamente, a *ler* mal, recalcitrando o mal que o seu autor pretende contrariar. Nesse sentido, a posição da tradução é, de certo modo, híbrida e acomoda ambas alternativas. O v.9 combina com o v.10 em fazer do *livro* um livro 'aberto' que *abra o que em mim cale*, aproveitando a expressão que é normalmente associada a uma comunicação facial interpretável, *livro aberto*.

Os *ritos* (v.6) do amor contracenam assim com o *esprito* do amor, ambos procedentes de uma mesma expressão, ainda que a primeira, que é falha porque de certa forma artificial, resulte, para todos os efeitos, de uma representação, no que contrasta com o *esprito* que é justamente mudo e discreto, uma espécie de sombra do aparente. O poeta diz que não sabe mostrar, mas que sabe sentir. O seu *esprito* é silencioso, é legível e não audível ou mostrável abertamente, embora ele queira ser um livro aberto ao coração do seu amado.

[80] Cf. Sidney, *AS*, 54.13-14 "Dumb swans, not chattering pies, do lovers prove;/They love indeed, who quake to say they love."

24

Mine eye hath play'd the painter and hath ſteeld,
Thy beauties forme in table of my heart,
My body is the frame wherein ti's held,
And perſpectiue it is beſt Painters art.
For through the Painter muſt you ſee his skill,
To finde where your true Image pictur'd lies,
Which in my boſomes ſhop is hanging ſtil,
That hath his windowes glazed with thine eyes:
Now ſee what good-turnes eyes for eies haue done,
Mine eyes haue drawne thy ſhape, and thine for me
Are windowes to my breſt, where-through the Sun
Delights to peepe, to gaze therein on thee
Yet eyes this cunning want to grace their art
They draw but what they ſee, know not the hart.

Pintor, o meu olhar fez a gravura
Do teu esplendor na tábua do meu peito;
E o corpo meu lhe serve de moldura,
E a perspectiva é arte do eleito;
A arte do Pintor vai no olhar,
E ali te pinta as tuas veras graças,
Que em mim expus, no estúdio pra admirar,
O qual tem os teus olhos por vidraças:
Os olhos de outros olhos são em prol:
Pintaram-te os meus olhos, e o que vi
São do meu peito os vidros, onde o Sol
Adora ir espreitar, a ver-te ali;
Mas falta arte aos olhos do artista:
O coração não vê o que escapa à vista.

Comentário ao Soneto 24

A moldura de que se fala no v.3 refere-se provavelmente a uma estrutura de suporte como um cavalete num poema que trata da representação, sujeita à perspectiva que distingue a qualidade dos pintores. De representação e perspectiva, o poema observa que ao olhar assiste a arte do pintor que imprime a sua imagem na chapa do peito, como se a visão fosse objecto de destilação e da retina passasse à inscrição no peito, a tela que é suportada pelo cavalete do corpo do pintor. Assim, pintor e cavalete são uma e a mesma pessoa e cabe à perspectiva que é singular a habilidade da representação, supondo que a beleza que se descreve pode não ser a beleza observável de um modo universal.

A perspectiva pode esconder a ideia de distância, situação à qual não se aplica a máxima 'longe da vista longe do coração', antes é um ingrediente da observação mais límpida e verdadeira, que melhor descortina a verdadeira imagem em estima.

O *estúdio* está por *bosom's shop*, uma intrigante imagem que invoca a recorrência metafórica de cariz financeira para a transformar numa visibilidade escondida, no qual se expõe a arte numa loja envidraçada a olhos da pessoa amada.

A par de *arte*, *olhos* é palavra recorrente, mais uma vez ausentes na Q_1 e, no caso do D português, presentes em forma de *vista*, modo de encerramento do poema e ideia nuclear de um poema que se refugia no sentido oftálmico para continuar a contrariar o sentido que se menosprezara no S23, a audição.

Talvez *eyes* contenham um singular plural, vários eus (I*s*), desde logo presente no objecto que é cantado e no sujeito que o canta. O artista é simultaneamente autor e expositor, e o *medium* parece ser o seu corpo tornado material onde se pinta e expõe o amado representado. O que o poeta tornado pintor (ambos usam o mesmo sentido) viu são janela para o seu peito=estúdio,

onde o Sol/Adora ir espreitar, certamente um vislumbre de poemas anteriores em que o Sol está por Filho ("Sun"/"Son").

O D conclui ao observar a limitação inerente à visão, na qual se bispa apenas o exterior aparente e não o esconso coração, discretamente alojado onde a arte não tem jurisdição. Aos olhos do artista falta a habilidade de vislumbrar o essencial guardado no interior do estúdio e protegido por vidraças que são, curiosamente, os próprios olhos do amado, propondo uma espécie de palimpsesto em poema.

À troca de corações ocorrida acima propõe-se uma troca de olhares onde os olhos um do outro, de tão próximos, se tornam espelhos onde o (ad)mirador pode (ad)mirar-se em pequeno formato, uma ideia relativamente bem estabelecida no conceito isabelino, a de amantes tornados bebés nos olhos do objecto da sua estima, tornado reflector perfeito da imagem minúscula do espectador de si em olhos alheios.

A imagem inicial do pintor, não esclarecendo a hipótese deixada em aberto sobre o par *looks/books*, é, no entanto, indício do (como que redundante) *poeta enquanto escritor* do S23. O poeta enquanto pintor intensifica a lógica do sentido, mas não expresso, desse silêncio que é dado a ver na mudez da aparência. Essa mudez pode ser aqui amplificada na noção de que em vez das palavras fala o ícone. Ainda assim apresenta-se um limite para o que se dá a ver, é que isso esconde aquilo que deveras o coração sente e não expressa.

A indiscernibilidade da ligação, que faz perder um no outro, peitos perderem-se em peitos alheios, olhos nos olhos alheios, corações nos corações alheios, pode ser lida à luz de uma reciprocidade negativa. Na verdade, o coração que continua calado e não se mostra pode ser afinal o do amado que em segredo oculta aquilo que o coração apressado que por ele bate não consegue verificar. 'O que os olhos não vêem o coração não sente' pode ser provérbio apto para dizer pelo poema o que ele afinal não diz.

25

LEt thoſe who are in fauor with their ſtars,
Of publike honour and proud titles boſt,
Whilſt I whome fortune of ſuch tryumph bars
Vnlookt for ioy in that I honour moſt;
Great Princes fauorites their faire leaues ſpread,
But as the Marygold at the ſuns eye,
And in them-ſelues their pride lies buried,
For at a frowne they in their glory die.
The painefull warrier famoſed for worth,
After a thouſand victories once foild,
Is from the booke of honour raſed quite,
And all the reſt forgot for which he toild:
Then happy I that loue and am beloued
Where I may not remoue, nor be remoued.

Que aquele a quem os astros favorecem
Se gabe de honras, públicas comendas,
Ao passo que eu, de entre os que se esquecem,
Me gabo de me dares o escol das prendas;
Alastra belas folhas o valido
Do rei, como a calêndula ao sol,
Pois nesse jaz o orgulho em si escondido,
E à glória basta um cenho que a degole.
Do paladim, que obteve a fama a pulso,
Após gozar mil vezes a vitória,
Não reza a honra, é dos anais expulso
E tudo o que lidara passa à história:
Feliz de mim, pois amo e sou amado;
Daqui não mudo nem serei mudado.

Comentário ao Soneto 25

O poeta compara a sua posição à dos validos dos monarcas, embora para a diferenciar de um estado de instabilidade que ameaça o protegido de inesperado e brusco desprestígio, ilustrando assim os modos variáveis da fortuna e a alternância entre favor e desfavor público. A imprevisibilidade da honra é aqui contrastada para anunciar uma posição muito mais segura que bafeja o poeta, seguro na firme estima do seu patrono, pois vive no seu coração onde a arte, aqui equivalente aos sobressaltos da conjuntura, não está a salvo da depreciação do tempo.

O paladim, que obteve a fama do v.9 poderá referir-se a alguém do conhecimento público. Fortes candidatos a esta alusão são Robert Devereux, segundo conde de Essex, decapitado em 1601 no seguimento de uma mal-sucedida rebelião, Henry Wriothesley, terceiro conde de Southampton, a quem Shakespeare dedicara o poema lírico *Vénus e Adónis* e o poema narrativo *O Estupro de Lucrécia*, entretanto envolvido na mesma conspiração e preso em resultado disso.

Compreensivelmente elegível para o paladim aludido em v.9, o explorador Sir Walter Raleigh, o do «El Dorado», era um distinto dignitário entretanto caído em desgraça e mais tarde preso e executado em 1618. O poema é certamente enquadrável por um leitor de seiscentos. Aqui se contrasta a fama instável de muitos com a estima segura que o seu amigo oferece, a coberto do turbilhão político que obriga a um constante descartar de honras concedidas. Os mesmos astros, imprevisíveis nos seus movimentos, e potencialmente des*astros*os, são os responsáveis pela atribuição das fugazes e passageiras honras e comendas que decoram provisoriamente os protegidos.

Descreve-se o valido como uma flor, vestido com belas pétalas, à semelhança da calêndula, que se abre e fecha em reacção ao sol, aqui mais uma vez trazido na imediata companhia de *eye*, propondo um retomar de

ideias anteriores, e imediatamente anterior como no caso do soneto que o precede.

O sol é o rei de quem depende inteiramente o protegido, o qual, como a calêndula, inteiramente dependente do bom humor do seu astro-rei, se manifesta ou não em toda a sua *maravilha* (sinónimo, diga-se, de calêndula), bastando um *cenho* do rei para passar do seu estado de glória (*degole* evocando aqui um destino comummente conhecido).

Optou a versão, a dado momento, por reintroduzir a falha de rima entre v.9 e v.11 no Quarto, descontinuidade, apesar de tudo, não atendida por várias edições, exceptuando-se, por exemplo, a edição de Duncan-Jones. A anomalia, a ser obviada, dependia de uma série de propostas baseadas em diferentes sugestões editoriais às quais correspondem outras tantas objecções.[81] Seguiu-se, seja como for, a rectificação da rima, por se entender pouco interessante tal minúcia divergente, ainda para mais não consolidada no colégio dos críticos.

[81] As emendas sugeridas pela história editorial propõem, por exemplo, as possibilidades: 'fight'/'quite'; 'might'/'quite' e 'worth'/'forth'. A primeira opção tem peso editorial, embora se observe frequentemente a qualidade técnica da duvidosa insistência fricativa. Esta posição pode ser defendida segundo a ideia de base de não ser Shakespeare um versejador de excelência, argumento que aliás protege a lição por rimar do Quarto, a qual acaba por vingar no texto português. Dá-se notícia da proposta da versão não rimada: «O paladim, que obteve a fama a custo/(...) É dos anais da honra rasurado». A 'rasura' aproxima, na verdade, o português da acção conceptual de "razed", um lastro que com tristeza se alijava, não fosse a introdução de *reza* no v.11 que traz a nossa recorrente expressão 'Dos fracos não reza a história', enquanto conserva a rasura presente em *razed quite*.

26

LOrd of my loue,to whome in vaſſalage
Thy merrit hath my dutie ſtrongly knit;
To thee I ſend this written ambaſſage
To witneſſe duty, not to ſhew my wit.
Duty ſo great,which wit ſo poore as mine
May make ſeeme bare,in wanting words to ſhew it;
But that I hope ſome good conceipt of thine
In thy ſoules thought(all naked) will beſtow it:
Til whatſoeuer ſtar that guides my mouing,
Points on me gratiouſly with faire aſpect,
And puts apparrell on my tottered louing,
To ſhow me worthy of their ſweet reſpect,
Then may I dare to boaſt how I doe loue thee,
Til then,not ſhow my head where thou maiſt proue me

Senhor da minha estima avassalada,
Servir-te plos teus méritos eu venho,
A ti te envio a escrita embaixada
Pra te mostrar dever e não engenho;
Dever que o meu engenho sem talento
À mostra deixa, o verbo que eu não tenho;
Mas nisso espero um rasgo, um pensamento
Da tua alma (a nu) e a ela eu venho,
Até que o astro-guia dos meus passos
Incida em mim com graça favorável,
E vista a minha estima com tais laços
Que ao teu olhar me mostre respeitável;
Então irei gabar-me como te ame;
'Té lá, não mostro a cara ao teu exame.

Comentário ao Soneto 26

Observando os valores convencionais da dependência entre senhor e súbdito, o soneto explora a relação de vassalagem que obriga a uma modéstia em exercício por parte do escritor.

Os méritos artísticos ficam sempre aquém dos méritos de excelência do suserano que agracia o primeiro com um patronato de tolerância. Aqui, as palavras são as vestes modestas com que se apresenta o súbdito diante do seu patrono, rico em paramento, e as palavras que faltam a essa audiência tornam-se, por via do símile, as escassas vestes que separam as partes desta relação de poder.

O senhor domina a estima do seu vassalo e merece ser servido em razão dos seus méritos firmados. O dever verbal de exaltação do senhor não é acompanhado, porém, das artes oratórias do sujeito, que resolve recorrer a uma distância de vergonha — parente da tendência contemporânea por mensagens escritas em detrimento das chamadas telefónicas — para obviar as lacunas da sua pouco eloquente presença. A embaixada escrita servirá, assim, unicamente, como testemunha de um dever e não como meio de prova de talento. O engenho sem talento manifesta-se nas palavras que lhe faltam, e a escrita fornece um meio de menor exposição para mostrar um dever que, apesar de tudo, o espírito pouco destro e verbalmente inábil tem a declarar como sendo sua obrigação.

O tributo não alienável que o súbdito deve ao seu protector solicita ainda uma extensão da graça. Como o poeta se mostra aparentemente pouco versado no uso das presumíveis valências da sua especialidade, necessita de recorrer ao rasgo de espírito do seu senhor, do qual depende para lhe devolver palavras elogiosas, num tipo de liturgia comparável ao crente que pede a Deus que o ensine a orar ou a adorar.

Aqui reside a originalidade de um poema que depende inteiramente do objecto que é cantado para servir os seus próprios efeitos, à semelhança do pai a quem o filho pede estipêndio para ter com que o presentear. O senhor é assim dono de tudo: elogio e forma de o viabilizar, não se entendendo muito bem os préstimos reais do poeta, a não ser prestar-se a um número de eco artístico.

A oitava serve de apresentação de propósitos e de reconhecimento dos deméritos do poeta, restando à sextilha a resolução do problema, com a intervenção piedosa da influência astral que venha interceder pela nudez do vate, vestindo-o à altura de uma audiência com o seu senhor. Até lá, o poeta resolve esconder a nudez e afastar-se da vista do arguente, ocultando as suas limitações e furtando-se a arriscar a provas a sua inaptidão.

A palavra-chave em poliptoto (*mostrar/mostra/mostre/mostro*, vv. 4, 6, 12, 14) é a eleita para dar paradoxalmente conta de uma discreta e envergonhada exibição e de uma fuga à visibilidade num poema onde pontificam alguns casos de vibrante estilística com figuras de retórica a serem accionadas em nome da expressividade que o poeta diz faltar-lhe.[82] Na verdade, a rima repetida em vv. 2/4, 6/8 unifica a oitava numa aparente carência de recursos, e a epífora *it/it* pode ilustrar a falta de mérito da rima de um poetastro em mortificação. O *it/it* português foi espaçado para *venho/venho* (v.2 e v.8) num poeta em que os trocadilhos são abundantes e cada aparição de *will* um potencial exibicionismo da sua salacidade. Deste tipo de picante teremos, aliás, um exibicionismo pirotécnico de grande gala nos sonetos que se seguem.

[82] Note-se, a título de exemplo, a anadiplose presente em «dever» (v.4)/«Dever» (v.5), da qual se expungiu o "duty" do v.2, transformado em «méritos».

27

WEary with toyle, I haſt me to my bed,
The deare repoſe for lims with trauaill tired,
But then begins a iourny in my head
To worke my mind, when boddies work's expired.
For then my thoughts (from far where I abide)
Intend a zelous pilgrimage to thee,
And keepe my drooping eye-lids open wide,
Looking on darknes which the blind doe ſee.
Saue that my ſoules imaginary ſight
Preſents their ſhaddoe to my ſightles view,
Which like a iewell (hunge in gaſtly night)
Makes blacke night beautious, and her old face new.
Loe thus by day my lims, by night my mind,
For thee, and for my ſelfe, noe quiet finde.

Cansado do trabalho, vou deitar-me,
Repouso bom pra membros sem vigor;
Mas nova jorna torna a levantar-me
Na minha mente, findo o meu labor.
Pois volto em pensamento, longe estando,
Em peregrinação que a ti me dê,
E as pálpebras mortiças vou forçando
A ver a escuridão que o cego vê;
Excepto que a visão que a alma pensa
Me mostra a tua sombra à minha treva,
Que como jóia luz na noite imensa
E bela a faz e a nova face a leva:
Vê! Seja o dia o corpo, a noite a mente,
Por ti, por mim, a calma é sempre ausente.

Comentário ao Soneto 27

Convoca-se neste soneto um tema petrarquiano recorrente, o da insónia que acomete o fatigado trabalhador após um dia de labuta. A jornada diurna é, no entanto, substituída por um outro tipo de deslocação que rende o trabalho físico por via de um labor de cariz mental. O trabalhador exausto torna assim a levantar-se em pensamento para iniciar uma peregrinação afectiva que o leve ao objecto da sua afeição e que contrasta com a jornada física que corresponde ao período diurno.

A pessoa da sua estima é comparada a uma jóia que reluz na escuridão e afasta a fealdade da face da noite. A inquietação é múltipla, diurna e nocturna, e o espaço da noite confere ao poeta vislumbres do dia. A «*jour*na» que paradoxalmente principia à noite torna a levantar o poeta no seu pensamento, apesar de estar longe do objecto da sua afeição, distância que implica essa outra peregrinação mental que comuta a deslocação física.

A noite, que apresenta uma face tenebrosa e adversa, é suavizada pela presença extracorpórea da pessoa amada, capaz de iluminar sozinha a noite imensa e lhe dar uma nova face, inclusivamente beleza. Mas o D volta a acusar as flexões da insónia e o nervosismo da ausência do sono devolve a convicção ansiosa de que ao poeta está destinado um trabalho contínuo, diurno=corpo e nocturno=mente.

O poeta mostra-se desanimado no primeiro de dois sonetos dedicados ao tema da insónia, num grupo de cinco dedicado à melancolia e ao desamparo.

Se o dia (o visível) equivale ao corpo e a noite (o presumido) à mente, a falta de repouso leva a uma nova jorna nocturna (cansativa até na insistência sonora de *jorna torna*) cujo único ânimo é mostrar por via do pensamento a aproximação do objecto da sua estima e nisso encurtar a dura realidade da sua distância. Encurtando distâncias, a noite, povoada de estrelas, produz através

do pensamento o brilho ilusivo da jóia que subitamente luz no meio da desolação do poeta e lhe traz consolação.

Trata-se de um nocturno sobre a peregrinação insone da alma, dissipando-se na imobilidade do corpo e fazendo dela um ágape para as suas elucubrações.

Há uma muito discreta e gotejante musicalidade no soneto a sublinhar uma tessitura de materiais alusivos ao estado descrito. E, tanto quanto desejável, a descrição convém a um estado de luta com o sono e as declarações são duplamente sugestivas, na medida em que o cérebro, atarefado, se debate com estímulos que impedem a realização do descanso, sem abandonar o campo lexical e frásico do sono ou da sua ausência: *Pois volto em pensamento*, não declarando só o regresso a uma ideia que está distante, imita o movimento irritadiço do insone, debatendo-se com uma indecisão entre dois lados não só de uma almofada, mas de um cansaço.

A fadiga conceptual está no centro do poema. A obsessão com a pessoa amada produz, na distância, uma triangulação caótica de desinformação que traz variadas possibilidades mais ou menos virtuosas perante a falta de resposta. O desamparado e solitário espírito do amante está assim envolvido consigo e a sua *auto-repetição* é, como a insónia, desarmónica e motivo de conflito.

28

HOw can I then returne in happy plight
That am debard the benifit of reſt?
When daies oppreſſion is not eazd by night,
But day by night and night by day opreſt.
And each(though enimes to ethers raigne)
Doe in conſent ſhake hands to torture me,
The one by toyle,the other to complaine
How far I toyle,ſtill farther off from thee.
I tell the Day to pleaſe him thou art bright,
And do'ſt him grace when clouds doe blot the heauen:
So flatter I the ſwart complexiond night,
When ſparkling ſtars twire not thou guil'ſt th' eauen.
But day doth daily draw my ſorrowes longer,(ſtronger
And night doth nightly make greefes length ſeeme

Como hei-de eu retornar feliz, com alma,
Se não gozei o sono que redime?
Se o mal do dia a noite não acalma,
Mas dia a noite e noite o dia oprime?
E os dois, rivais de reinos em conflito,
Acordam dar as mãos pra torturar-me:
Na lida o dia, a noite quando, aflito,
Lamento o que lidei, sempre a afastar-me.
Que és belo digo ao dia, pra animá-lo,
E que o realças, quando o céu está pardo;
E adulo a noite, quando o céu está ralo
De estrelas, que és da tarde o brilho sardo;
O dia alonga as mágoas todo o dia,
E a noite adensa a dor que a noite adia.

Comentário ao Soneto 28

O soneto retoma o tema do sono e através de um engenhoso encavalgamento tópico natural liga-se ao anterior como se este fosse a alvorada no que o outro seria o recolher.

Se o anterior representar a noite e este o dia, o dia traz de novo as consequências de um sono pouco reparador, uma vez que o sono fora passado a trabalhar mentalmente imagens do objecto amado. Ambos os momentos do dia, isto é, ambos os sonetos, decidem *dar as mãos pra torturar-me* por razões diversas e todas por afastamento do amado.

A Q_3 procura uma solução ficcional para o problema, procurando o poeta convencer-se, através de convencer dia e noite, de uma presença/ausência, exagerando os termos do amado e explicando nessa projecção a razão do seu aparente absentismo, como se a sua omnipresença fosse paradoxalmente a razão da sua ausência. Ele está em todo o lado é a mesma coisa que explicar por que não está ele em lado algum. É, nesse sentido, um poema de tipo teológico.

Bastando a cada dia o seu mal (v.3), a noite, porque insone, parece funcionar como uma amortização pouco eficiente das vicissitudes impostas pelo dia, dia que compete em luz com o amado que já se percebeu ser fonte de luz. Os dois sonetos unem-se assim em torturar o sonetista porque, um tomado pelo dia, o outro tomado pela noite, duplicam a extensão de ambos (12 horas + 12 horas) como se às 24 horas correspondessem 24 versos subtraídos aos quatro versos dos dois dísticos.

O bem-amado é tomado por um astro, provavelmente com predicados solares *quando o céu está pardo* e estelares *quando o céu está ralo/De estrelas*. Tanto Dia como Noite são presenças sorumbáticas e aquém das suas melhores características, sendo um pardo (entende-se nublado, cinzento) e a

outra rala (onde as estrelas não se avistam). O dia é pardo em função de uma ausência, a qual metonimicamente corresponde ao belo jovem, razão pela qual o dia se torna mais opressivo, já que lhe falta a luz que orienta a vida. Também a noite enferma do mesmo mal, ela que está toldada e rala de estrelas, correspondendo nesses humores à ausência de luz sentida no dia.

O poema é neurótico na sua repetição dual entre dia e noite, produto de um descanso inexistente e um defectivo raciocínio, mostrando-se ilusoriamente destro, porém incapaz de uma tautologia disfuncional. O virtuosismo está em fazer malabarismo com a repetição, fazendo arte de um número limitado feito à base de uma redução, sinal de uma neurose momentânea.

Se o poeta é a noite e lamenta o dia inexistente, ele é encandeado por um dia presumido, pensado e não verificado, capaz de emitir um clarão conceptual suficiente para manter o corpo da noite acordado. A lida passa a ser a peregrinação nocturna, enquanto ausência do santo da sua devoção, um santo diurno. O *Fair Youth* é, aqui, justamente, motivo de claridade e, portanto, relacionado com o dia, tão diáfano e preclaro como Laura (Loura) para Petrarca.

29

VVHen in diſgrace with Fortune and mens eyes,
I all alone beweepe my out-caſt ſtate,
And trouble deafe heauen with my bootleſſe cries,
And looke vpon my ſelfe and curſe my fate.
Wiſhing me like to one more rich in hope,
Featur'd like him, like him with friends poſſeſt,
Deſiring this mans art, and that mans skope,
With what I moſt inioy contented leaſt,
Yet in theſe thoughts my ſelfe almoſt deſpiſing,
Haplye I thinke on thee, and then my ſtate,
(Like to the Larke at breake of daye ariſing)
From ſullen earth ſings himns at Heauens gate,
For thy ſweet loue remembred ſuch welth brings,
That then I skorne to change my ſtate with Kings.

Ao ver-me sem Fortuna e só no mundo,
Eu choro-me, proscrito, o triste estado,
E maço o surdo céu com ais sem fundo,
E, olhando-me, me ralho o pobre fado,
Por não ter dum as ricas perspectivas,
Nem deste os traços, desse as amizades,
Daquele a arte, e doutro expectativas,
Sem gosto no que tinha mais vontades;
E quando nisto quase me aviltando,
Se acaso penso em ti, então meu estado,
Qual cotovia o dia levantando
Da escura terra, entoa, ao céu entrado;
Lembrado, o teu amor traz tal riqueza
Que até desdenho o estado à realeza.

Comentário ao Soneto 29

A roda da Fortuna não tem beneficiado o confitente que se confessa desiludido com o desapreço do mundo, declarando o seu estado de pária. *Estado* é aqui a palavra-chave, apenas ausente da Q_2, a quadra onde se trata de uma comparação e se perspectiva a condição alheia por oposição ao ponto de vista diminuído do penitente, caído em desgraça. A desgraça é a condição aparentemente estranha à realidade alheia e é curiosamente quando o poeta se olha a si mesmo (v.4) que convoca a Q_2 e a sua ausência de «estado» para enumerar quatro tipos de invejável diferença, dividida em perspectivas de vida, amigos, talento e expectativas. De facto, quando o emissor se anuncia como estando a olhar-se logo ralha o seu *pobre fado* e passa imediatamente a olhar os outros. Essa súmula alheia obriga a nova transição do poema para a descrição do objecto da sua estima, que contrasta com as realidades anteriores.

Temos assim a seguinte distribuição: Q_1: Eu (pária e em solidão); Q_2: Eles (possuidores de várias expectativas); Q_3: Tu (o contentamento natural do enjeitado social). O D serve de desfecho e absorve os três pronomes pessoais numa síntese a contento do desventurado.

No feudalismo do dístico, o Tu (de tal riqueza) encontra-se acima do Eu (e do seu pobre estado) e do Eles (que podem ser tão ricos quanto reis). A beleza do *thee* enriquece o *I* a tal ponto que torna as riquezas e os argumentos dos outros redundantes e irrisórios. O mundo natural, simbolizado na cotovia, é o recurso para o escapismo do poeta que encontra na espiritualidade da sua devoção a fuga à imposição do social.

O poeta, antes caído em desgraça e só no mundo, dono de um queixume inútil perante um céu surdo, é salvo no D pela *natura ex machina* simbolizada na cotovia, a qual parece possuir instrumentos sonoros para chegarem aos ouvidos do céu, agora desobstruído nos seus tímpanos por um pensamento que equivale a uma alvorada, aparentemente deste modo desobstruindo a

depressão dos sonetos anteriores e da sua oposição entre Dia e Noite. O pensamento do amado — a Noite — vem assim propiciar o Dia que vem trazer uma nova esperança, de tal forma que as vozes em forma de choro que antes se quedavam à porta do céu franqueiam agora, em modo de canto, os seus portões.

Trata-se de uma lamentação que resulta de se inquirir o sujeito sobre o seu lugar na sociedade, perguntando-se acerca da justa paga dos seus méritos mediante a lente da sua posição social. Caído em desgraça, no que evoca a abertura de *Otelo* em que um frustrado e amargo Iago conta a Rodrigo os motivos do seu ressentimento, fruto de méritos sem reconhecimento.

Aqui porém o ressentimento do poeta é com o mundo na sua globalidade e apenas uma pessoa pode atenuar as razões da queixa, bastando-lhe um gesto para fazer do estado do seu amigo o mais jubiloso à face da terra; na verdade, deixando a própria terra num voo, como a cotovia, que não só voa, como acorda o dia com os seus hinos, pelo que se presume que à mudez social do poeta — mudez aliás mencionada em vários sonetos — vem corresponder os seus hinos celestiais, os quais, elevados ao céu, se desprendem da gravidade cinzenta da classe alta, até mesmo da realeza.

O poema procede assim da desgraça a um estado que se superioriza à realeza, não sem antes contemplar, a meio caminho, no v.8, uma apatia que traz uma nuvem depressiva aos antigos maiores gostos do poeta, que agora se vê sem gozo e sem vontades.

30

VVHen to the Seſſions of ſweet ſilent thought,
I ſommon vp remembrance of things paſt,
I ſigh the lacke of many a thing I ſought,
And with old woes new waile my deare times waſte:
Then can I drowne an eye(vn-vſ'd to flow)
For precious friends hid in deaths dateles night,
And weepe a freſh loues long ſince canceld woe,
And mone th'expence of many a vanniſht ſight.
Then can I greeue at greeuances fore-gon,
And heauily from woe to woe tell ore
The ſad account of fore-bemoned mone,
Which I new pay as if not payd before.
But if the while I thinke on thee (deare friend)
All loſſes are reſtord,and ſorrowes end.

Quando às sessões do doce pensamento
Intimo as lembranças do vivido,
Suspiro o muito em falta, e acrescento
Os mesmos ais de novo ao tempo querido;
E os olhos molho (raro ver molhados)
Por queridos já nas trevas sem lembrança,
E choro o amor de há muitos ais passados,
E sofro o custo, a perda sem esperança.
Então eu sofro o trauma já sofrido
E conto, uma a uma, a conta antiga,
E a somo triste e gemo o já gemido,
E pago sempre a conta a que me obriga;
Mas se pensar em ti, que eu tanto estimo,
O que perdi recobro e o não lastimo.

Comentário ao Soneto 30

Uma história contada por George Steiner, envolvendo Boris Pasternak e um pretenso congresso de escritores soviéticos ocorrido em 1937 devolveu-me a uma leitura reforçada deste soneto.[83] Conta, a dado passo, Steiner que, em certa ocasião, o escritor, instado a falar ao auditório, resistiu a fazê-lo, mantendo-se num silêncio solene e constrangedor, que Steiner presume como decorrente de uma ameaça. Caso falasse, dizia, iria preso, caso não falasse, preso seria, detido por insubordinação irónica. Por fim, da sua boca saiu um número: "30". Era algo que ele havia traduzido. Imediatamente, as duas mil pessoas ali presentes ter-se-ão levantado para dizer de cor e em uníssono um soneto sobre memórias.

Segundo o crítico literário, limpando a espuma a este solene momento, o que Pasternak queria dizer, debaixo da apertada vigilância de Zhdanov, é que a polícia estalinista poderia destruir muitas coisas, mas jamais poderia delir Shakespeare nem a língua russa, não poderia acabar com o que aquela assembleia ali presente dava testemunho de memória. A dado momento desta história, ecoou na minha mente a enfática Q_1 do poema, que, alegava Steiner, teria Pasternak recriado de modo igualmente mágico.

[83] Esta história, aparentemente apócrifa e dramatizada em outros lugares, contou-a George Steiner no episódio 4 da série neerlandesa "Van de schoonheid en de troost" (*O Belo e a Consolação*), um conjunto de 26 entrevistas da autoria de Wim Kayzer em 2000. Steiner alude novamente a essa história num ensaio intitulado "The Archives of Eden", embora não haja notícia de um Congresso de Escritores soviéticos em 1937, mas em 1934, o primeiro, e em 1954, o segundo. Ann Pasternak Slater dá conta do que possa ser uma ocasião em que Pasternak teria arriscado ser preso ao ler certos poemas politicamente comprometidos. Alguém terá pedido a leitura do soneto 66 de Shakespeare, a qual (de acordo com Ann) Pasternak terá sabiamente ignorado. Remeto para o ensaio "Indirect Dissidence, Shakespeare, and Pasternak," um capítulo do livro *Hugo, Pasternak, Brecht, Césaire: Great Shakespeareans Volume XIV*. De todo o modo, provar ou corrigir a apocrifia de tal história não é o meu ponto.

Perguntei-me com ansiedade portuguesa se o teria eu feito igualmente mágico e, para meu desentusiasmo, vim a verificar que não. A eventual magia de Pasternak falhava com estrépito na minha tradução do poema.

Solitário, o poeta debate-se com imagens legais insólita e refinadamente cantadas por via de um hábil e mavioso *cantabile*. A memória das coisas passadas é intimada por via de uma deslocação da metáfora ao lugar onde as memórias são por excelência convocadas a comparecer: ao tribunal. O metafórico tribunal aqui é o do implacável tempo que condena eventualmente tanto vivido como não vivido ao não vivido.

O poema é tão cruel quanto suave, ocultando um fantasma uivante na inexistência formal de *taught*, o ensinamento proverbial da experiência que ensina ao contrito a sua culpa por parte do que deixou no passado. Exacta ou apócrifa, a história a propósito de Pasternak é aptamente servida por este poema particular. O escritor soviético presente a um perigoso auditório invoca um poema que contém em si mesmo uma invocação por via de uma resistência que recorrendo à memória responde convictamente ao inclemente tribunal das coisas passadas.

A primeira versão (entretanto purgada) fez vista grossa das sibilantes alveolares presentes e, para além do curioso aperto espacial da grafia portuguesa, purgou sons fundamentais para a compreensão do poema:

> Quando me intima a doce reflexão
> E eu chamo pra depor memórias idas,
> Suspiro o muito que eu falhei então
> E em velhos ais renovo velhas feridas;

A música presente nos poemas é parte do seu entendimento e presume-se que um poema igualmente apto, *malgré* expatriado, protestasse preservar, pese embora o transporte linguístico da sua deslocação, a sonoridade que ajuda a fazer dele o poema que é. Se é verdade que o segundo verso é capaz de verter com clareza a ideia de alguém que convoca as suas memórias a depor

em seu nome, não é menos verdade que o chilreio das *sessions of sweet silent thought* foi prosaicamente convertido naquele indesculpável e canhestro primeiro verso que expurga a musicalidade das jurídico-melífluas sessões do doce pensamento. Sob o signo da expiação, vi-me a certa altura — na verdade *currente calamo* — a retocar com ansiedade a cera do meu ouro:

> Quando às sessões do doce pensamento
> Intimo os sons silentes do vivido,
> Suspiro o muito que eu falhei, lamento
> Em velhos ais de novo o tempo ido;

A alteração não se limita a corrigir o material verbal escolhido para modalizar o conteúdo (a cera). Nessa alteração de signos procede-se a uma paralela alteração do ouro do poema, isto é, o seu conteúdo. Seja como for, apesar de seguir em veículos diferentes, o que é veiculado pela proto-tradução é mantido na tradução posterior. A única correcção é feita a um nível estritamente fonético e cosmético e não parece operar sobre o que é dito, um material aparentemente estável de uma versão para outra. No entanto, a tradução que se parece mais com o soneto 30 e que mais concorre para uma plena condição de tradução-enquanto-poema é, inegavelmente, a segunda, potencialmente mais *pasternakizada*.

Essa evolução diz certas coisas sobre poesia. Uma das coisas que diz é que o poema pode preservar o que diz sob dicções variadas e que a importância da mensagem do poema é secundária, dizendo o que diz no modo como diz. A mensagem é o teor, a sua organização formal a dicção. O que se presume de ambas as versões parece ser mais ou menos o mesmo, porém a versão corrigida é correctiva e tão diferente quanto necessária. Ela foi forçada a questionar a sua natureza em função de um incómodo que resultou de uma declamação. Essa leitura enlevada e celebratória do poema interrogou-me, assim, acerca da minha primeira versão. Este é um aspecto certamente importante porque aqui renuncio de um modo insidioso à micro-tese presente no meu título.

Nele me refiro a uma tradução enquanto dependente de decisões interpretativas, um transporte hermenêutico que faz deslocar um sentido que é apreendido por uma interpretação particular. Ao dar conta, *a contrario*, de um desconforto vocal com a minha primeira versão portuguesa do soneto reconheço uma eventual inadequação formal e não substantiva. Na verdade, ao protestar contra a primeira versão, imputo-lhe uma presumida discordância do original, sendo essa discordância meramente formal ou estilística, musical, se quisermos. Observei que a mensagem (teor) num poema é menos importante do que a sua forma (dicção), na medida em que alterei a sua formalidade, o modo como se apresenta, e não o que apresenta.

A tradução foi, nesse sentido, em grande medida musical e não hermenêutica.[84] Contudo, a razão de ser do meu argumento aponta tendencialmente a um postulado hermenêutico, e não estilístico. O que fiz eu aqui? Terei eu argumentado contra mim próprio? Que a segunda tradução aborreça a primeira supõe um mal-estar em relação a um estado plástico, não essencialmente enunciativo. O que aleguei foi que a primeira forma do poema em português falhava em acompanhar de modo capaz os modos do soneto 30, ainda que pudesse não devassar inteiramente a 'mensagem' intencionada.

A intenção deste poema, um poema que intima as reflexões ou memórias de um tempo passado à barra inexorável do presente, foi sendo, de uma maneira ou de outra, preservada. É certo que de uma para outra versão se registam alterações sintáticas importantes. No primeiro caso, é a doce reflexão que intima o sujeito e não o sujeito que intima a doce reflexão. Seja como for, deveríamos, em todo o caso, fazer imediatamente alto. Diz-nos a experiência que, de todos os modos de receber uma intimação, doce parece

[84] Mensageiro por excelência, Hermes Trismegisto é o deus da hermenêutica, cuja função passava também por decifrar as mensagens secretas que fazia chegar aos seus destinatários. Mensagem aqui é um modo cómodo de me referir à decifração. A *tradução da decifração* é o grande escopo do meu argumento e também, de certa forma, pleonasmo e iteração. Depreende-se que certos livros têm coisas a dizer. Um exemplo conspícuo é a *Mensagem* de Fernando Pessoa.

um adjectivo pouco apto para o descrever. Não parece resultar das leis empíricas que alguém, recebendo uma citação judicial, considere docemente o objecto que o convoca ou se deixe apoderar por uma sensação de doçura em face do documento oficial que entretém em mãos. A menos, claro, que o poeta fosse, a seu modo, tomado pela novilíngua do jurisconsulto, um tipo de legalês que se nota na febre com que qualquer cidadão mais ou menos civil diz em abundância e coloquialidade ansiosa coisas como "em sede de departamento" ou "alegadamente".

Da mesma maneira, poderíamos alegar que este tratamento legalista da *remembrance of things past* é, da mesma maneira, imagem pouco apta ao que o poema quer dizer. Aliás, olhando para isto de outro modo, verificaríamos porventura que a reflexão doce que nos intima é, muito correctamente, o único elemento do esquema poético que alguma vez nos poderia intimar, uma vez que ele pertence à reflexão nostálgica do inflexível presente em contraponto com o passado da nossa simpatia. A dura realidade intimar-nos-ia, assim, à reflexão fria que vem de um distanciamento em relação a um passado de gratas memórias.

Dou-me, entretanto, conta de que possa estar de regresso à possibilidade de a minha primeira versão ser, pelo menos neste ponto, mais apta, e corrigir a segunda. Esta inversão nostálgica não resulta, porém, de um servilismo ao texto de que partiu, antes quer relacionar-se com uma mais judiciosa escolha.

O texto opta por intimar as recordações de coisas passadas, e nesse sentido diverge do meu ponto e concorda com a minha suposição posterior. Ao regressar à primeira versão, validando-a em detrimento da segunda, transige-se com um enunciado que discordou do original de que partiu. Insinuou-se ainda outra discordância, sintática. No primeiro caso, quem intima é a doce reflexão e quem é intimado é o sujeito que viveu as coisas passadas. No segundo caso, e no caso, bem entendido, de Shakespeare, quem intima é o sujeito e o que é intimado são as reflexões das coisas passadas.

Neste exercício argumentativo concluí pelo caminho que ambas as versões me faziam feliz, cada uma à sua maneira. Entendi, portanto, que talvez só uma terceira versão compósita pudesse remediar a minha agonia e acolher sentido e sentimento, som e tom, conciliando a experiência de ler o poema num veículo com a tara desejável. Esse novo poema híbrido nasceu de dois e diz tudo aquilo que é preciso ser dito. Na verdade, não se descarta inclusive o insidioso "intimo", que apesar de verbo partilha por paronímia a sua familiaridade com nome e adjectivo, a que apenas se retira o acento gráfico agudo, e por isso transporta a ideia de intimidade e de que é no íntimo que estas memórias se passam e ao íntimo apenas importam porquanto intimamente experienciadas.

> Quando às sessões do doce pensamento
> Intimo as lembranças do vivido,
> Suspiro o muito em falta e acrescento
> Os mesmos ais de novo ao tempo querido;

A correcção ao poema nasceu de uma verificação formal e sedimentou numa forma de ler o poema.

A percussão não musical da primeira versão deu lugar à tonalidade original por via da inclusão das sibilantes repetidas, conservando-lhe a intimação das memórias que são o simulacro do vivido e o testemunho do que se viveu e consolação por via de uma espécie de eco das experiências passadas. As memórias são aqui o substituto, a prótese do tempo que não volta senão sob a forma de sombras e testemunhas não materiais de um facto emocional. Emoções esbatidas restam de emoções sentidas, razão de ser do suspiro pela falta sentida e do lamento através de velhos ais que renovam o valioso desperdício das horas idas. *My dear time's waste* dá conta não só de uma expiração do prazo de um tempo de amor como também de um tempo caro que se gastou bem e prodigamente.

O poema parece ser bíblico na sua evocação à parábola dos talentos. O poeta presta contas em juízo do que fez ao tempo e de como o gastou, sendo que a prodigalidade é a virtude e medida mais desejável. Esse gasto parece ser insinuado no *When I summon* do segundo verso, que serve a dupla acepção de intimação judicial e soma de gastos, a que se pode adicionar a noção de gasto físico, pressentido no somatizado "summon". O tempo que se perdeu e o corpo que se perdeu é aqui um modo inversamente análogo de abordar o tópico do soneto 129.

Curiosamente, o destinatário do poema é o negativo do 'fair youth' do soneto 30, responsável por *The expense of spirit*. Este gasto de espírito é o equivalente em desperdício do corpo por via de uma polução e talvez *waste of time* não se refira tanto a desperdícios seminais quanto à bacia do ser amado, despersonalizado em *my dear time*. De resto, *waste of time* não teria sempre conotações adversas.[85] *Time's waste* equivale ao 'fair youth' tal como *expense of spirit* à 'dark lady', e *remembrance of things past* está para *time's waste* assim como *waste of shame* para *Th'expense of spirit*. No mais proustiano dos sonetos (talvez aqui se confirme a fonte inspiradora da heptalogia de Proust), a chamada ao tribunal íntimo das memórias vai ser replicado no eixo formal em que as mesmas memórias dobram, *i. e.*, o livro.

[85] *Cf.* Celia em AYLI 2.4.95: I like this place/And willingly could waste my time in it.

31

Thy boſome is indeared with all hearts,
Which I by lacking haue ſuppoſed dead,
And there raignes Loue and all Loues louing parts,
And all thoſe friends which I thought buried.
How many a holy and obſequious teare
Hath deare religious loue ſtolne from mine eye,
As intereſt of the dead,which now appeare,
But things remou'd that hidden in there lie.
Thou art the graue where buried loue doth liue,
Hung with the tropheis of my louers gon,
Who all their parts of me to thee did giue,
That due of many,now is thine alone.
Their images I lou'd, I view in thee,
And thou(all they)haſt all the all of me.



No coração de todos bate o teu,
Que, em falta, a todos mortos eu julgava;
E ali o Amor é rei, e o que é de seu
E amigos muitos, que eu na cova achava.
E quantas gotas bentas ofertei
À pia devoção que furta a vista,
Quais juros de finados, que direi
Remotos bens que em ti acharam cista:
És tumba onde vive o amor sepulto,
Ornado com troféus de amados idos,
Que tudo o que houve em mim é teu oculto,
E tua só a dívida de queridos.
E mais feições que amei, eu vejo em ti,
E em ti (que és todos) todo o meu reuni.

Comentário ao Soneto 31

O soneto parece propor-se enquanto urna onde o bem-amado escondeu os seus amigos que no seu seio acharam um esconderijo afim de um monumento funerário. O soneto reproduz este eixo fúnebre (*mortos, cova, finados, cista, tumba, sepulto*) na sua aparente intenção de fazer corresponder a um coração uma urna na qual se presume o paradeiro de várias pessoas afectas ao jovem pelas quais o devoto confitente ofertou as suas lágrimas, como se fossem *juros de finados*, os quais, por sua vez, entende agora serem como meras coisas remotas que no peito do jovem acharam túmulo. Esta equivalência ajuda a um contraste entre a juventude do bem-amado e a morte que tem vindo a ameaçar a sua existência, desta feita por via de emblemas desse decesso em potência, os seus amigos, troféus ocultos em si, à semelhança do poeta, mais um troféu devoto enterrado no seio=sepulcro.

Todos os corações são anunciados como estando numa espécie de emigração em conjunto e conglomerados no coração amado, de tal maneira que o poeta os julgava mortos por deles não haver notícia. Recolheram-se a um tipo de confinamento onde, em vez de estarem mortos, vivem onde o *Amor é rei*.

Novamente o tópico financeiro é reclamado para dar conta de juros a vencer em nome de uma devoção a qual se paga com *gotas bentas* que, como moedas, pagam o obséquio de uma *pia devoção*, estendendo o sagrado ao tributado, estendendo a área vocabular de 'líquido' (*gotas bentas/pia*) às contas a 'liquidar'. A vista fica furtada em função das lágrimas que aplanam o orbe ocular — um tipo de conta — numa possível imagem de pira fúnebre que é homenagem aos amigos que foram conglobados no peito de um só, um espaço sobrelotado a que o confitente também aspira, na medida em que é um de entre muitos.

Em oculto esconde-se ainda o culto que é *tudo o que houve em mim*. O polígono atractivo é sinal de uma vitalidade em modo de República onde se reúnem todas as passíveis tributações do amado, que permite a vida em cápsula funérea. Num poema sem uma única menção à vida, o amor que vive é dí*vida* de queridos. Neste sentido, *cista* afigura-se apto termo para designar um poema que evoca os *troféus de amados idos*, simbolizando relíquias passadas onde se depositavam não só restos mortuários como objectos vários, observáveis nos bens remotos. O tributo parece propagar-se a uma série de feições que parecem suportar o assunto fiduciário com vista a um dístico poliamoroso, replicando efígies do amado, as quais não passando de meras cópias servem o mesmo intuito: prestar tributo à moeda original.

Os *queridos já nas trevas sem lembrança* do S30 parecem voltar ao v. 12 deste soneto para acordar em uníssono no rosto e na presença do Belo Jovem, como partes de um todo que *eu vejo em ti*, no seio do qual todos os corações são encarecidos (v.1).

Tal como os rios correndo para o mar insaciável de Eclesiastes 1:7, os amigos confluem inteiramente para o poeta, achando-os este mortos, tal como os rios vão morrer ao mar, que contudo não se enche. Se o mar nasce nos rios ou nasce na morte dos rios é porque os supera e os reúne num todo sublime e metafísico onde todas as águas concorrem para a massa oceânica que os congloba. Da mesma forma, e tal como este mar, que a todos supera e todos reúne, é compreensível que não resista o poeta a entrar na grande dimensão que o espanta e se dê a este grande amor que experimenta, do qual, à semelhança das partes dos outros, naturalmente não se excepciona.

32

IF thou ſuruiue my well contented daie,
When that churle death my bones with duſt ſhall couer
And ſhalt by fortune once more re-ſuruay:
Theſe poore rude lines of thy deceaſed Louer:
Compare them with the bett'ring of the time,
And though they be out-ſtript by euery pen,
Reſerue them for my loue, not for their rime,
Exceeded by the hight of happier men.
Oh then voutſafe me but this louing thought,
Had my friends Muſe growne with this growing age,
A dearer birth then this his loue had brought:
To march in ranckes of better equipage:
But ſince he died and Poets better proue,
Theirs for their ſtile ile read, his for his loue.

Se eu for daqui primeiro e contentado,
À Morte vil que lança a terra aos ossos,
E acaso fores reler do teu amado
Os versos que te escreve crus e grossos,
Compara-os aos melhores que então se chamam,
E guarda-os, mesmo aquém de outras penas,
Não porque rimem bem, mas porque amam,
Se bem que fiquem longe de almas plenas.
Concede-me este amável pensamento:
'Se a Musa deste fosse a deste dia,
Teria o seu amor mais nobre assento,
Em renques mais versáteis marcharia:
Mas se este é morto e outro tem fulgor,
Lerei o estilo doutro, deste o amor.'

Comentário ao Soneto 32

O soneto apologético projecta uma longevidade do jovem que exceda os dias de vida do seu autor, imediatamente mortificado pela senescência de estilo de um verbo previsivelmente antiquado e obsoleto e não conforme aos fins daquilo a que se propõe, a exaltação do seu amado. Para um jovem distinto presume o sonetista a necessidade de um poema à altura da alma que canta, pelo que a desconfiança rapidamente se instala e com ela a confissão da sua incapacidade.

O poema defende, todavia, um conteúdo que escape a outros cantores, assumindo-se mais sincero onde a arte se prove falível. Os versos *crus e grossos* são comparados ao melhor do seu tempo e presumivelmente falhos, *aquém de outras penas* e de *almas plenas*. O consolo está em que o amado possa desculpar a inaptidão do poeta com uma Musa singela e ultrapassada. O poeta propõe-lhe então um pensamento que o remita da sua composição e lamenta-se o poetastro de não pertencer a mais alta linhagem poética (*renques mais versáteis*), aproveitando um símile militar, associando os renques de versos (*mais **versá**teis*) a falanges disciplinadas. Solicita-lhe, por fim, que leia o estilo de outros e o conteúdo deste, forrado aliás a amor (*amado; amam; amável; amor*), solicitando uma compreensão baseada na ideia inicial, o facto de o poeta não ter domínio sobre o seu tempo cronológico.

Este é um poema que antecipa a morte do seu autor e a sua eventual incapacidade em dirimir com os talentos futuros, que herdariam mecanismos de sofisticação já não ao alcance do poeta entretanto defunto. A infausta possibilidade com que se abre o poema passa a condição verificável e daí a uma inevitabilidade de que apenas resta uma benevolência que se solicita. A confiança anterior em que as suas linhas seriam fulgurantes e eternizavam o amado conhece aqui um golpe duro de uma autoconfiança abalada, a qual se repercutirá acaso na própria execução do poema, relativamente aquém das

alturas da pena que o escreve, num poema que podia ser sintetizado sob a fórmula 'Eu queria, mas o meu tempo não deixou', não só o tempo que lhe assistiu viver como o tempo em que materialmente viveu, diferente da musa *deste dia*. Pede-se, pois, antecipada tolerância aos vindouros (nós, entretanto) em nome da conjuntura que acabou por limitar a arte que se lega à posteridade. *Se a Musa deste fosse a deste dia*, seria o seu amor mais bem equipado, armado com um arsenal estilístico e apetrechado para as batalhas comparatistas, marchando em *renques mais versáteis*.

O poeta parece acusar uma moléstia que é sintoma de uma ansiedade. O autor duvida da qualidade intrínseca e prospectiva dos seus versos, temendo ser compositor de jogos florais. É um poema que fala das melhores intenções, hierarquizando a poesia e os seus leitores, acusando a angústia da sofisticação e, no fundo, dando mostras de uma preocupação com a juventude vindoura, um tipo de humilhação que assiste ao antigo jovem, que é pelo tempo despromovido, ao contrário do que posto que o axioma lhe garante. A imagem militar sugere essa despromoção, uma decadência a que mãos mais capazes e de mais modernas musas votam o poeta cansado.

A conclusão do poema é relativamente anódina. Já que outros amarão com palavras mais maviosas, amará o poeta com melhor sentimento. Mas a função do poeta enquanto poeta não é propriamente ser o mais sentimental e amoroso das pessoas disponíveis. A menos que os seus objectivos passassem por ser o melhor epistológrafo em cartas de amor, ou o melhor palpitador em batimentos cardíacos por amor, enquanto poeta ele está envolvido numa liga de poetas e a sua função é fazer o que os poetas fazem da melhor maneira possível, pelo que abrir mão do campeonato dos seus dotes frustra a extensão dos seus recursos. O seu estilo é aqui equivalente ao seu amor, e, nesse sentido, pobre é o D que se contenta consigo.

33

FVll many a glorious morning haue I ſeene,
Flatter the mountaine tops with ſoueraine eie,
Kiſſing with golden face the meddowes greene;
Guilding pale ſtreames with heauenly alcumy:
Anon permit the baſeſt cloudes to ride,
With ougly rack on his celeſtiall face,
And from the for-'orne world his viſage hide
Stealing vn eene to weſt with this d ſgrace:
Euen ſo my Sunne one early morne did ſhine,
With all triumphant ſplendor on my brow,
But out alack,he was but one houre mine,
The region cloude hath mask'd him from me now.
Yet him for th's,my loue no whit diſdaineth,
Suns of the world may ſtaine,whē heauens ſun ſtainteh.



Manhãs gloriosas vi, e foram tantas,
Gabando de olho altivo os altos cumes,
Beijando com a face de ouro plantas,
Os brancos veios com etéreos lumes;
Mas deixa as nuvens baixas já montar-lhe
Com torpe massa a face tão celeste,
E a sua cara ao mundo vil negar-lhe,
Furtando-se com golpes para Oeste:
Brilhou-me assim o Sol em certa aurora
Com todo o seu esplendor na minha fronte;
Mas cedo passa, meu nem uma hora,
Coberto foi plas nuvens no horizonte.
Desprezo acaso o meu amor, se o mundo
Nos sóis emula o sol do céu imundo?

Comentário ao Soneto 33

O soneto volta a trabalhar o contraste entre um dia limpo (Q_1) e um dia encoberto (Q_2), vislumbrando-se o desejado sol (Q_3^1) que cedo deixou o horizonte, deixando a segunda metade da quadra toldada (Q_3^2). O poema é assim partido ao meio entre a experiência desejável de fruição da presença amada e o seu inverso com a ausência do principal motivo do regozijo do poeta. Trata-se de certa forma de um poema de desilusão com a pessoa amada que se deixa acompanhar por uma série de cavaleiros tornados nuvens a quem se permite (*torpe massa*) desfigurarem-lhe *a face tão celeste*.

O poema dá conta ainda de nova oposição Dia/Noite, entre a aurora que marca o nascimento do sol e com elas as esperanças idealizadas de um belo dia e a jornada para Oeste, onde, acompanhado por um cortejo de nuvens, vai o sol já toldado pôr-se, longe já do poeta que o estima.

A mancha que deslustra este sol, ampliada no quebrar de luz das nuvens que lhe esbatem a límpida radiação, foi ter partido na companhia de todos os seus amigos, que lhe são notoriamente inferiores e de luz escassa, semelhantes, provavelmente, aos poetas que fizeram ou farão concorrência ao vate que ora canta ainda as glórias do que ama, reconhecendo-lhe embora a luz nublada, efeito de eventuais cataratas e a assunção do ocaso físico que se impõe a quem admira o horizonte com vista necessariamente embaciada. Não seria aqui tanto o horizonte que está toldado, mas a visão de quem o contempla.

A rima interna entre massa (v.6) e passa (v.11) enfatiza o elemento de passagem e equivale-o à escolta das nuvens, as más companhias que toldam o sol luminoso, mencionado pela primeira vez no v.9, justamente no verso de abertura da Q_3, a que é sujeita a uma drástica quebra. A massa refere-se às *nuvens baixas* que intermedeiam a operação alquímica, correspondendo a metais menos nobres, situados mais abaixo da hierarquia alquímica, as quais

empobrecem a cocção celestial e conspurcam o ouro=sol, aqui *imundo* e alvo de uma crítica, provavelmente de origem sexual e infecciosa.

Apesar de a Q_1 se referir ao sol matinal, este, porque não ainda impositivo, apenas espreita pronominalmente na Q_2, altura em que se perfila no horizonte e se impõe ao meio-dia. No entanto, o dia está de nuvens e o sol foi toldado por uma série de cortesãos que enturvam o Astro-Rei, que abre, curiosamente, em posição inversa ao monarca que em vez de ser adulado adula (*Gabando*), ainda assim mantendo o *olho altivo*.

Conclui o poeta com uma censura ao amigo. Dá-se que o Rei é indistinguível dos seus adoradores, tendo aliás impregnado os seus imitadores com um modelo impuro de comportamento. Pode o poeta censurar o mundo se o mundo é imundo em imitação do seu modelo mais importante?

As muitas manhãs gloriosas caem assim no cinzentismo vespertino, comprovando o poema que o sol não dura todo o dia. O poeta começa, pois, a acusar a conduta reprovável do seu soberano, menos toldado do que *toldador*. Não são tanto as más companhias — as nuvens — que tisnam o brilho do seu astro como este que ensina as nuvens a lhe seguirem o exemplo duvidoso. Não só isso. O sol é do poeta *nem uma hora*, mostrando-se pouco interessado em ficar a agraciar aquela região em exclusividade, antes é *coberto* pelas *nuvens no* e do *horizonte*.[86]

[86] A posição horizontal das nuvens não passará aqui de uma feliz coincidência. A mancha, contudo, é claramente uma mancha de uma moral depravada típica de um sol do mundo.

VVHy didſt thou promiſe ſuch a beautious day,
And make me trauaile forth without my cloake,
To let bace cloudes ore-take me in my way,
Hiding thy brau'ry in their rotten ſmoke.
Tis not enou:h that through the cloude thou breake,
To dry the raine on my ſtorme-beaten face,
For no man well of ſuch a ſalue can ſpeake,
That heales the wound, and cures not the diſgrace:
Nor can thy ſhame giue phiſicke to my griefe,
Though thou repent , yet I haue ſtill the loſſe,
Th'offenders ſorrow lends but weake reliefe
To him that beares the ſtrong offenſes loſſe.
Ah but thoſe teares are pearle which thy loue ſhee ds,
And they are ritch,and ranſome all ill deeds.

Porquê jurares tão lindo dia e claro,
Fazeres-me andar sem capa, no meu rumo,
Se as baixas nuvens vindas sem preparo
Te ocultam a bravura em torpe fumo?
Não basta que te mostres do cinzento,
Que seques o meu rosto da tormenta.
Pois que homem há que diga bem do unguento
Que sela a chaga e não o que atormenta?
Nem pode o teu pudor tratar-me a dor;
Embora te arrependas, sou quem perde.
De pouco serve a pena do ofensor
Ao que suporta a dura cruz que herde.
De amor tu choras pérolas, porém,
Que, ricas, pagam todo o teu desdém.

Comentário ao Soneto 34

Retoma-se a ideia e a imaginação do soneto anterior, e censura-se a promessa de um dia claro responsável por alimentar esperanças no poeta, de tal maneira que deixou a sua capa e desprotegido e franco seguiu movido a alegria. Essa capa equivale ao peso que as nuvens baixas trazem encobrindo com ele o dia luminoso, mancha que o poeta não tem na sua ligeireza despido de reservas. O esplendor do sol é mais uma vez atenuado no seu fumo, e o sol uma vez mais repreendido por um amante desmotivado que começa a dar sinais de impaciência e desilusão, não perdoando ao sol o seu comportamento instável. Ainda que lobrigando uma aberta, o soneto confirma que o modo de remissão começa a não ser suficiente para curar a ferida do desalento. O lamento pelos agravos sentidos, o pudor e o arrependimento não servem para tratar das mazelas que o despeitado amante carrega, dando o poema sinal de uma continuidade temporal destes agravos que passam de soneto para soneto.

A rima repetida em vv.10/12 "losse" levou a uma sugestão de emenda de v.12 para "crosse", sugestão editorial que é, de certa maneira, reavivado no caso português através da presença de «cruz» no mesmo verso.[87] As objecções a esta emenda, virtualmente aceite por todos os editores subsequentes, passam por aceitar a transformação do falante num tipo de Cristo, imagem evitada até ao momento e transladada para um momento de recriminação de onde se infere a ideia de não perdão.[88] A redenção faz-se porém através do D e é pago

[87] A emenda referida é a que é adoptada posteriormente à edição dos *Sonnets*, publicada por Bernard Lintott (1711) na biblioteca da Trinity College, Cambridge. Cf. Duncan-Jones (p.178). Aceita-se entretanto a emenda para se evitar a repetição do termo e segue-se a recomendação que tem vindo a ser acolhida, apesar da recalcitrante lição do Quarto.

[88] De todo o modo, veja-se o uso no mesmo lugar da ocorrência "cross" em S42.12, à qual se atribui a teologia atenuada de Simão de Cirene, o homem que, segundo os evangelhos sinópticos, fora obrigado pelos soldados romanos a transportar o madeiro da paixão. *Vide* Duncan-Jones, *ibid*.

a lágrimas imediatamente associadas a pérolas que funcionam como resgate a todo o desdém que foi imposto ao pesaroso confitente. Que o sol chore afinal parece um paradoxo, conquanto o único meio de expiação de um gerador de calor que deixou de aquecer.

O *unguento* por via das suas lágrimas valiosas são como que um reatar do processo alquímico em curso usando para tanto uma solução aquosa que parece predicado da companhia baixa de cavaleiros em nuvens, responsáveis de resto pelos dias de tormenta do poeta. A concorrência que se abate sobre o seu sol providencia ao astro uma forma de *liquidar* uma dívida, indemnizando, de todo o modo, ineficazmente a perda, pois a perda é equivalente a herdar uma cruz. O carregador da cruz contenta-se, por fim, mais uma vez — pois contentado se tem mostrado (S29 e S32)[89] —, com a atitude do seu amado e concede-lhe o beneplácito da sua compreensão, provavelmente admitindo a impossibilidade de recursos.

Ainda assim, a atitude do amado faz-se por intermédio das lágrimas que são atributo das nuvens, as mesmas *nuvens baixas* que estão no centro do problema e da mancha que é motivo de desgraça no poeta. Seriam, neste caso, lágrimas de crocodilo que acabam por lavar a cara do penitente, visto que as mesmas lágrimas manchadas serviriam de unguento para lavar um rosto já de si lavado em lágrimas, num esforço de sobreposições de agravo e desagravo tornado agravo pelo recurso à mesma aplicação homeopática. A repetição de assunto entre os sonetos (33 e 34) parece, pois, conduzir a esta redundância de causa-efeito-solução em permanente ciclo pelo que o ***pudor*** do amigo é ainda gerador de dor pelo que pouco alívio pode ele trazer

[89] Cf. *MV* 4.1.389. À pergunta de Portia "Art thou contented, Jew?", as últimas palavras de Shylock "I am content" verbalizam a satisfação de quem se resigna meramente a deixar cair o seu caso perante a impossibilidade de recursos da litigância. Nos sonetos são assim vários os ecos deste contentamento fortemente expresso em Shylock.

35

NO more bee greeu'd at that which thou haſt done,
Roſes haue thornes,and ſiluer fountaines mud,
Cloudes and eclipſes ſtaine both Moone and Sunne,
And loathſome canker liues in ſweeteſt bud.
All men make faults,and euen I in this,
Authorizing thy treſpas with compare,
My ſelfe corrupting ſaluing thy amiſſe,
Excuſing their ſins more then their ſins are:
For to thy ſenſuall fault I bring in ſence,
Thy aduerſe party is thy Aduocate,
And gainſt my ſelfe a lawfull plea commence,
Such ciuill war is in my loue and hate,
That I an acceſſary needs muſt be,
To that ſweet theefe which ſourely robs from me,

Não mais te pese a culpa que é só tua.
Na rosa há espinhos, lodo nas nascentes;
Eclipses, nuvens, mancham sol e lua,
E o verme come os brotos das sementes.
E todos erram, e eu aqui me acuso:
Ao compará-los, salvo os teus engodos,
A mim manchando neste mal que escuso,
Ao desculpar os teus mais do que todos;
Pois trago senso a faltas sensuais —
Aquele que lesaste é teu custódio —
E contra mim apelo, em causas tais
Que é guerra em mim civil: de amor e ódio.
Sou cúmplice de um roubo, sem embargo,
Do meu patife doce que é amargo.

Comentário ao Soneto 35

O poeta reconhece as faltas do seu amigo e disponibiliza-se a advogar a sua causa litigando contra si. A terminologia do sexteto parece vir legalizar um caso que não pode ser defendido através da habitual palinódia poética de pendor mais generalista. Esta vertigem pelas convencionalidades poéticas muito claras em Q_1 e mais esbatida em Q_2 conhecem uma inversão total em Q_3, a qual é vocacionada a pleitear uma causa que o poeta reconhece ser, paradoxalmente, contra si.

A culpa fora anunciada imediatamente no primeiro verso e sentenciosamente atribuída ao interlocutor, sem apelo. Mas o poeta imediatamente absolve o réu e passa a descrever no excurso as razões por que deve ser absolvido: espinhos nas rosas, lodo nas nascentes, eclipses, nuvens — aqui regressadas para toldar o sol amortecido dos poemas anteriores — e, mais drasticamente, *vermes nas sementes*. O mundo natural volta a ser assim nomeado para servir de ponte, desta feita ao mundo judicial.

Se a defesa do amigo começa por uma generalidade natural, a Q_2 trata da assunção de culpas próprias do sujeito, assumindo as suas próprias culpas, as quais curiosamente passam por recriminar-se por desculpar o seu amigo em demasia e nisso se tornando também ele culpado, como modo de ilustrar que a culpa é, na realidade, geral. Esta corrupção por via da absolvição responsabiliza o confitente e fá-lo ser cúmplice do amigo, partilhando falhas com ele.

O v.8 é axial embora opaco. Com «Ao desculpar os teus mais do que todos» permite-se a ambiguidade da leitura que assim é preservada no português. Ou o verso oferece uma desculpa que 'peca por excesso' e nesse exagero abriga comodamente todos os pecados por compreensão natural, oferecendo um perdão maior do que é requerido pelo tamanho dos agravos, ou oferece mais enquanto perdão do que os pecados merecem, os quais seriam

pouco merecedores de perdão. O primeiro sentido refere-se ao v.5 onde se assume que *todos erram*. Ao providenciar uma desculpa farta, desculpa essa que é descabida e exagerada, parece estar o poeta a cometer uma imprudência que o conduzirá à cumplicidade do v.13, pois tende a desculpar o seu amigo mais do que (*a*) todos.

A tradução permite a sobrevivência de uma ambiguidade que leva a que certas edições optem por emendas controversas ao Quarto que, como se vê, dá a ler "their (...) their". Esta leitura tem sido frequentemente rejeitada por um desacordo editorial cuja única consistência é a convicção de que o Quarto tem de ser corrigido. Várias são as emendas sugeridas ('thy...their'), ('thy...thy'), ('these...these').[90] Elas têm diferentes orientações, e não conseguem fazer dissipar a dúvida interpretativa que importa manter em aberto. O texto português permite, em todo o caso, ligar o «todos» do v.8 ao «todos» do v.5, fechando inclusivamente a estrutura circular da Q_2.

O argumento ganhador resulta do princípio de guerra civil no interior do advogado/poeta que, argumentando contra si próprio, defende a causa do seu 'cliente' agridoce, do qual se diz ser inclusivamente cúmplice, desenhando na arquitectura da defesa um caminho para o perdão, o qual parece ser a motivação inicial de um poema cujo primeiro verso é a sentença inicial: pena suspensa.

[90] Não sendo função deste trabalho debruçar-se sobre as várias interrogações técnicas e editoriais dos sonetos, é possível, contudo, dar conhecimento de alguns momentos de dúvida onde a única certeza é a ambiguidade de qualquer uma das soluções. Proteger essa ambiguidade é do interesse desta versão, na medida em que deve conservar os problemas hermenêuticos existentes no texto original, quiçá propondo neste enleio pronominal uma dificuldade não alheia à intenção do seu autor, tornando o saco de pecados tão indistinto que não consegue sequer ser legível em termos sintáticos, em evidente benefício da defesa do arguido, já que, além do mais, se trata do último verso da oitava, lançando a terminologia jurídica do sexteto.

36

LEt me confeſſe that we two muſt be twaine,
Although our vndeuided loues are one:
So ſhall thoſe blots that do with me remaine,
Without thy helpe, by me be borne alone.
In our two loues there is but one reſpect,
Though in our liues a ſeperable ſpight,
Which though it alter not loues ſole effect,
Yet doth it ſteale ſweet houres from loues delight,
I may not euer-more acknowledge thee,
Leaſt my bewailed guilt ſhould do thee ſhame,
Nor thou with publike kindneſſe honour me,
Vnleſſe thou take that honour from thy name:
But doe not ſo, I loue thee in ſuch ſort,
As thou being mine, mine is thy good report.

Declaro que nós dois sejamos dois,
Por mais que um só sejamos nos amores;
Assim as manchas minhas sejam pois,
E as leve eu só, e sem os teus favores.
Nos nossos dois amores há uma estima;
Mas um despeito veio e separou-nos;
E se não muda em nada a nossa rima,
Usurpa as horas doces e amargou-nos.
Não esperes, se te encontre, cumprimentos,
Não vão manchar suspiros o teu nome,
Nem me honres tu com públicos alentos,
Não vão custar-te a honra e o renome:
Por isso, não; é tanto o meu amor,
Que sendo teu, meu é o teu valor.

Comentário ao Soneto 36

Assumindo a expiação pela culpa do jovem, o poeta reata a estratégia de defesa e aceita levar sobre si as responsabilidades do ser amado, invocando como suas as manchas na reputação. Se em *sejamos* se propõe uma vizinhança sonora com 'sujamos' e com 'amamos', essa culpa partilhada é passada à unidade no v.2 onde se quebra a responsabilidade de dois em um, o qual aceita levar as *manchas* do primeiro tornando a carga de uma só pessoa 'leve'.

A metade de dois é um, um número inteiro que parece maior do que a sua duplicação. Isso acontece por via do amor que torna a dupla numa unidade maior e em razão dessa unidade decanta no outro a culpa do primeiro, em resultado da *uma* única *estima*. O *des**peito*** responsável por separar os dois peitos corresponde ao roubo agridoce de que o confitente se queixa no poema anterior e que aqui é retomado: *Usurpa as horas doces e amargou-nos*.

O sexteto aqui não garante a resolução da contenda, antes ameaça, na inversão do poema anterior, confirmar uma separação entre os amados, aparentemente separados por questões irresolúveis e avessos até a casualidades sociais como passarem um pelo outro e saudarem-se. O poeta, infectado pelas manchas que assumiu como suas, limita-se, nesse momento, a proteger o seu amado do contacto social com um pestilento, de que apenas mencionar-se o nome é pecha garantida no jovem que o invoque.

Nesse sentido, o D encerra o argumento e sugere uma fidelidade à distância, prometendo o poeta não arriscar a reputação do jovem com trocas sociais desnecessárias, aceitando ele o exílio em nome de um bem maior: a intocabilidade do renome de quem quer proteger.

O soneto faz eco de outros lugares shakespearianos onde o dramaturgo com alguma minúcia dá relevância à defesa da honra à reputação e à necessidade da preservação de um bom nome, mesmo que arrimados em

personagens falaciosas.[91] A *honra* é aliás profusamente visível num poema que associa amor a valor, projectando um sentimento da esfera pessoal no espaço público.

O poeta expiatório encarrega-se de um vexame que se segue ao primeiro verso do poema, no qual, à semelhança do que acontece no soneto anterior, se passa uma sentença confessional, ali se declarando um divórcio. A sentença deste poema é, pois, a separação em dois do que era um, tratando uma das partes do jugo de culpa do jogo amoroso.

A Q_3 desfaz a possibilidade de trato social entre duas almas separadas por um despeito, confessando a incapacidade de um simples encontro e a manutenção de uma reserva formal ameaçada por uma série de manchas em forma de suspiros implicadas nas mais anódinas e simples saudações.[92]

[91] Em *Otelo*, por exemplo, em vários momentos da peça, Iago perora diversamente sobre a importância da preservação do seu bom nome, desde logo a Cássio, em resposta à ansiedade por este expressa acerca da honra e a reputação perdidas (2.3.258-272) e, mais tarde, junto de Otelo quando procura enfatizar a sua relutância em deixar escapar um nome para o seu ciúme (3.3.155-161).

[92] De entre réplicas desta Q_3, de que aliás se expurga a palavra-chave (*amor*) presente nas três outras partes do poema (Q_1, Q_2 e D), a canção *Walk on by* de Burt Bacharach é uma possível síntese e segura paráfrase de uma disjunção afectiva alastrando ao trato social.

37

AS a decrepit father takes delight,
To ſee his actiue childe do deeds of youth,
So I, made lame by Fortunes dearеſt ſpight
Take all my comfort of thy worth and truth.
For whether beauty,birth,or wealth,or wit,
Or any of theſe all,or all,or more
Intitled in their parts,do crowned ſit,
I make my loue ingrafted to this ſtore:
So then I am not lame,poore, nor diſpiſ'd,
Whilſt that this ſhadow doth ſuch ſubſtance giue,
That I in thy abundance am ſuffic'd,
And by a part of all thy glory liue:
Looke what is beſt,that beſt I wiſh in thee,
This wiſh I haue,then ten times happy me.

Tal como o pai decrépito se agrada
Na juventude activa do seu filho,
Eu coxo por má sorte despeitada,
Me animo no teu preço e no teu brilho.
Se é berço, génio, posses ou beleza,
Um destes todos, todos, mais ainda,
Aos títulos que adornam sua alteza
Enxerto o meu amor, na fonte infinda:
Enquanto nesta sombra houver substância
Não sou nem coxo, pobre ou desprezado,
Terei que chegue nessa abundância,
Se a parte for da glória do teu estado:
Do que é melhor pra ti desejo tudo.
E se o desejo, eu vezes dez sortudo.

Comentário ao Soneto 37

Desconfiado das suas frágeis capacidades, o poeta procura consolação na intermediação do seu amigo e delega-lhe a inteireza que em si não encontra. Insinua-se, contudo, em latência a ideia de substituição e o lembrete velado da necessidade de procriar.

Coxo é uma marca de idade, provavelmente desgastante para os pés num homem do seiscentos, mas não representará senão metaforicamente o seu autor, que por procuração confere ao seu representante a reunião de todas as virtudes enumeradas no v.5. Para que nada faça coxear estas qualidades, o poeta acrescenta-lhes o seu amor como coroa de glória na *fonte infinda*, nascente de todas estas qualidades e com vizinhança com 'fronte'. A prótese contra o coxear é o amor, uma enxertia necessária para adornar com autoridade máxima os atributos majestáticos.

O v.12 anuncia o D comunicando que o poeta se reclama feliz por fazer parte deste estado de abundância por via da enxertia do seu amor. Desejando tudo ao seu amigo, o confitente vê-se pago neste desejo de felicidade, conquanto no v.12 se possa entrever nessa participação um real estado de separação do conjunto sugerido por esta autoproposta enxertia (*a part/a parte)*.

'Se à parte for do teu estado' então o desejo é tudo o que lhe resta, tal como a participação do pai decrépito na juventude activa do filho é um consolo que vem intermediar o desejo de ser como ele, desejo que é activado por procuração e como continuidade. Essa procuração é verificável num tipo de relação próxima da teatral em que *part* sugere um papel a ser representado.

O poema funciona em torno das noções de sombra e substância (v.10), relação que permite ao poeta conferir no fim o título de *ten times happy me*, uma vez que a substância é atingível por via de uma sombra. Já *decrepit* no v.1 soa, de certa forma, nas suas proximidades sonoras, a familiar da raiz de

dezena, que quantifica a razão da felicidade para o poeta. A contiguidade sonora entre o primeiro e o último versos deixa, precisamente, entrever essa enxertia de *happy* em *decrepit*.

Interessante, do ponto de vista numerológico, localizar-se este jogo de papéis entre sombra e substância justamente no v.10, num poema a que se atribui dois algarismos que somados teriam correspondência exacta com a dezena que aqui se completa. A atracção por esta dezena pode ser, entre outras, pitagórica, sistema no qual a soma dos primeiros quatro números (1, 2, 3 e 4) perfaz a perfeição da dezena, ideograma por via da tétrade da criação.[93]

[93] Confirmam esta tendência perfeita da década o S6 e, a seguir, o S38.

38

HOw can my Muſe want ſubiect to inuent
While thou doſt breath that poor'ſt into my verſe,
Thine owne ſweet argument,to excellent,
For euery vulgar paper to rehearſe:
Oh giue thy ſelfe the thankes if ought in me,
Worthy peruſal ſtand againſt thy ſight,
For who's ſo dumbe that cannot write to thee,
When thou thy ſelfe doſt giue inuention light?
Be thou the tenth Muſe,ten times more in worth
Then thoſe old nine which rimers inuocate,
And he that calls on thee,let him bring forth
Eternal numbers to out-liue long date.
If my ſlight Muſe doe pleaſe theſe curious daies,
The paine be mine,but thine ſhal be the praiſe.

Não falta à minha Musa inspiração,
Pois ao meu verso, enquanto respirares,
Um doce assunto trazes, de eleição,
Pra ser testado em folhas mais vulgares.
Oh, louva-te a ti mesmo, se algo deva
Em mim valer a pena de se ler:
Pois quem tão mudo é que não te escreva,
Se és tu a própria luz que faz escrever?
És nova Musa, vezes dez mais digna
Do que essas nove às ordens do lirista;
E quem te invoque em rima mais condigna
Te perpetue e longa data exista.
Se a Musa simples serve ao nosso gosto,
Que as penas sejam minhas, teu o posto.

Comentário ao Soneto 38

O poeta faz valer os seus valores convencionais e atribui expectavelmente ao bem-amado a nascente dos seus eventuais atributos literários, já que se deve à inspiração a aparição dos que ele inspira.

O homenageado tem assim razões para se louvar a si mesmo pelo que veja de louvável no que lê escrito, pois que o que veja escrito não passa de reflexo do que é descrito, passando a escrita a sombra de uma substância (o que é descrito).

A Musa obriga ao poeta e não lhe falta com inspiração à altura para os seus versos, aos quais se obriga um certo paradoxo: continuarem vulgares apesar de tratarem de matérias elevadas. O assunto resolve, aparentemente, este conflito, pois traz, mesmo ao mais obtuso dos plumitivos, assunto de sobra e de eleição para honrar os versos mais humildes.

Esta Musa, seguindo um louvável clã de nove musas da antiguidade, todas elas femininas, será a décima, alcançando um número que, tal como nos ensinara o soneto anterior, será o da perfeição e destinado à melhor e mais inefável das Musas. A Musa é metonímia para amado e também para poeta (v.13), neste caso uma Musa singela que apenas serve de receptáculo a acolher o maná extraordinário que decorre da Musa que serve a inspiração às restantes. Assim, uma Musa servirá o prato de outras musas que se alimentam do que as inspira.

A décima Musa aparece justamente no v.9 em oposição às nove que aparecem no v.10, as que os liristas invocam. As musas convencionais servem penas convencionais e simples, aliás dão ideia de fazerem parte de uma bolsa relativamente democrática no universo dos poetastros e facilmente invocáveis por quaisquer penas mais ou menos dotadas, de resto na versão portuguesa as nove estão *às ordens do lirista*.

Não falta na tonalidade portuguesa (aliás já não faltava no poema anterior) um certo recurso ao som *t*, assim como observado por Booth na sua edição aos sonetos, para quem a existência do som *t* neste poema pareceu relevante e verificável em cada verso, mais ou menos marcadamente. Se Booth tiver razão, o som sublinharia a ideia da *tenth Muse*, em treino no soneto anterior, razão que levaria o poeta a usar profusamente a consoante. Aqui se separa em definitivo o original da tradução, em que o original é um pasto relativamente interminável de leituras fonéticas, ao passo que os seus derivados apenas podem reclamar ter noção dos vários partidos candidatos à (e)legibilidade e optar por um, sempre que lhe for impossível cooptar o manancial original.

Não sendo aqui possível a consoante *t* com a profusão com que Booth pretende (desde logo por dez em português a exclui à partida), pode intentar-se novos modos de ler o sentido através de veículos fonológicos, como é o caso da *nova Musa* que, imitando a nona (nove), serve de décima, sendo a nova após as nove que o poeta quer superar. Todavia essa superação não se faz, uma vez mais, por um crédito especial que distinga o cantar deste poeta dos cantos concorrentes. Ele procede imediatamente a um retratamento em que não tem argumentos para competir nesta bolsa de valores lírica, deixando ao seu tema o único motivo de glória, um reduto, convenhamos, mais uma vez, pobre, uma vez que tal tópico estará disponível à maioria dos poetas.

Dizer que o que o meu canto tem de especial é o seu assunto é tornar o seu assunto indigno de ser cantado, uma vez que vai alegar este poeta que só os seus versos poderão servir de monumento inabalável em face do tempo que virá. Não se percebe muito bem como pode o poeta competir contra o tempo valendo-se de um assunto a que outros podem gratuitamente recorrer para os mesmos fins.

O problema com esta singela posição está no perigo do prosaísmo. O estilo num poema está, por exemplo, para o celebrado assim como os explosivos químicos (dopamina, serotonina, ocitocina) estão para o

apaixonado. Finda a paixão, instalada a longa vigília do tempo que entorpece os músculos passionais e neles instala a estabilidade do casal — supondo-se que a isso terá levado o enlevo inicial —, não se recordando o apaixonado da força torrencial das suas cartas de amor entretanto tornadas ridículas, olha para os antigos documentos do exagero como a ciência olha com o seu monóculo para um fóssil eventualmente desenterrado.

Com efeito, a paixão, arrefecida nos anos da acalmia, dando a ver os seus instrumentos fossilizados, que devem a sua existência a uma ex-dependência de ocitocina, diante do agora cinzento observador esquecido dos motivos de tanto espalhafato, é incapaz de produzir no presente espírito, afastado da antiga turbulência, as mesmas vibrações no seu presente espírito, tocar nele as mesmas cordas sensíveis, pelo que a incompreensão pelo que o levara a ser ridículo, perante o seu olhar incrédulo e recolhido (para ser ligeiramente wordsworthiano), lhe traz ao presente uma incompreensão perante este proxy caído em desgraça, na verdade acompanhando a decadência do que o tornara urgente, longe de lhe dar a ver os motivos do calor que provocara arrepio, para evocar soltamente o 'Menino do Rio'.

O poema tem, deste modo, de garantir no futuro e desgarrado leitor — que pode e deve ser o próprio autor — alguma proximidade com o sentimento experimentado, ainda que o poema não seja esse monumento que preserve em carbono as lancinantes réplicas da paixão incontida. Se o poema for *mudo* e pusilânime, o assunto será tão mudo e pusilânime quanto ele. Cabe assim ao poeta ser o mais parecido possível com o que experienciou, ainda que a experiência verbal seja de uma natureza completamente diversa e em antagonismo com a experiência amorosa, aliás não raro se ouve dizer a alguém não ter palavras para dizer a outro alguém o que deveras sente. Como pode o poeta não ser pusilânime tratando de um assunto algo sensaborão e universalmente disponível? Não servindo ao leitor uma *Musa simples*, igual, entenda-se, às nove que quer superar e desautorizar.

39

OH how thy worth with manners may I ſinge,
When thou art all the better part of me?
What can mine owne praiſe to mine owne ſelfe bring;
And what is't but mine owne when I praiſe thee,
Euen for this, let vs deuided liue,
And our deare loue looſe name of ſingle one,
That by this ſeperation I may giue:
That due to thee which thou deſeru'ſt alone:
Oh abſence what a torment wouldſt thou proue,
Were it not thy ſoure leiſure gaue ſweet leaue,
To entertaine the time with thoughts of loue,
VVhich time and thoughts ſo ſweetly doſt deceiue,
And that thou teacheſt how to make one twaine,
By praiſing him here who doth hence remaine.

Cantar-te à altura como, se és a parte
Melhor de mim, de tudo o que me tem?
E, claro, a mim me louvo, se ao cantar-te,
No fundo, em ti me louvo, ora bem.
Por isso, separemo-nos, e, assim,
O nosso querido amor em dois se mude,
Que, ao separar-nos, possa dar-te, enfim,
O que te devo e te honre a virtude.
Ó falta, que ócios davas tormentosos,
Não fossem agridoces os momentos
Dar tempo a pensamentos amorosos,
Que enganam, doces, tempo e pensamentos.
E ensinas-me a fazer um só de um par,
Louvando o que está aqui sem cá não estar.

Comentário ao Soneto 39

Desta vez, o poeta precisa de distância 'desapaixonada' para melhor cantar o objecto da sua afeição, pois que a proximidade não permite a definição do recipiente dos seus elogios no que não se distingue amador com coisa amada.

A melhor parte do poeta é, pois, a sua arte e, ao cantá-lo, canta-se o poeta também a si. A separação é aconselhável no sentido de propiciar ao seu argumento melhor visibilidade para nele depositar distintamente os méritos que assistem à sua Musa, separando-a das musas menores, entre elas o poeta, que facilmente é capaz de inspirar.

Na Q_1, o poeta dá conta de uma fusão que perturba o canto com uma indistinção entre cantor e cantado; na Q_2, sugere-se a separação para mais facilmente se identificar as duas partes em questão; na Q_3 antecipa-se a separação e atalha-se a ansiedade com a consolação de momentos em que se concentra o pensamento na pessoa amada, como se a sua presença viesse de algum modo prejudicar a boa forma mental e o prazer escopofílico de que o poeta se vê privado quando em exposição real àquele que almeja. O D conclui o dilema com um desfecho algo sensaborão para o problema em apreço, visto que o argumento, sendo ardiloso, não é de resolução totalmente a contento da razão quer cognitiva quer emocional.

Com a distância, e invertendo-se o axioma 'longe da vista longe do coração', protege-se o par de uma confusa participação de ambos numa unidade. Ao par, composto de dois, sugere-se a cisão para que o ente que está aqui louve melhor *o que está aqui sem cá não estar*.

Se a separação nasce da necessidade de o poeta se separar de beneficiar dos possíveis elogios expressos no seu próprio encómio, o poema nasce dessa necessidade de separação, como se não houvesse poema — e de facto não haveria — da constante fruição de uma presença. Se a presença fosse constante e verificável, não poderia o poeta exercitar a sua actividade de

escrever, pois que a escrita não lograria invocar uma Musa já presente. O contacto físico com o ser amado entra em conflito com o contacto verbal e a materialização das palavras não pode ser feita senão por via háptica que confirme a presença amada.

Mais tarde no soneto irão poeta e jovem ocupar o lugar de tempo e pensamentos (v.12), uma comutação passível de uma ordem quiasmática talvez procedente da *leisure* (v.10) — puxado a *ócios* (v.9) que só por acaso é um anagrama de 'sócio' — que o poeta identifica e que norteia grande parte da sua actividade, a qual consiste numa matemática poética que passa por resolver equações de versificação. Este gosto aparenta ser um exercício mais gratificante do que o que é experimentado pelo usufruto físico da presença da Musa que se invoca.

A solução para combater a boçalidade que ameaça a composição está no v.5: *por isso, separemo-nos.* Essa iniciativa de dissociação, para que o *nosso querido amor em dois se mude,* visa salvar o poema da intoxicação da sua ameaça sentimentalista. O estilo e a forma, que são os únicos atributos que interessam à poesia, a única maneira de salvar assuntos das mãos uns dos outros, uma vez que assuntos são relativamente limitados, são o grande divisor nas águas dos poetastros, visto que um poema não pode aspirar a tratar mais do que meia dúzia de assuntos, quando muito, e não se separa de outros sem ser por via da sua diferença estilística, do modo como *solfeja*.

O que poderia então, no limite, salvar a autonomia do poeta em relação ao seu assunto, o Belo Jovem? Separar-se dele para lhe salvar o poema e a celebração futura. Não sem antes cortar a torneira do sentimentalismo poderia o poeta garantir ao seu amado a longa vida da sua exaltação em poesia. Só uma mente verdadeiramente a salvo dos alçapões sentimentalões, verdadeiramente 'ficcional', almeja construir um monumento para a posteridade, mais do que pode qualquer Bianco Carrara.

40

TAke all my loues,my loue,yea take them all,
What haſt thou then more then thou hadſt before?
No loue,my loue,that thou maiſt true loue call,
All mine was thine,before thou hadſt this more:
Then if for my loue,thou my loue receiueſt,
I cannot blame thee,for my loue thou vſeſt,
But yet be blam'd,if thou this ſelfe deceaueſt
By wilfull taſte of what thy ſelfe refuſeſt.
I doe forgiue thy robb'rie gentle theefe
Although thou ſteale thee all my pouerty:
And yet loue knowes it is a greater griefe
To beare loues wrong,then hates knowne iniury.
Laſciuious grace,in whom all il wel ſhowes,
Kill me with ſpights yet we muſt not be foes.

Vá, toma, amor, os meus amores, sim, toma;
Que tens tu mais que teu não fosse teu?
Amor mais vero não, amor, que a soma
De meu teu era, e este mais de meu.
Se então por meu amor o meu tomares,
Não te censuro o meu amor que me uses;
Mas nisto te censuro, o te enganares,
Em vires provar aquilo que recuses.
Perdoo-te o teu roubo, bom ladrão,
Se bem que a mim me tomes as penúrias;
E bem que sabe o amor toda a aflição
De arcar traições de amor mais do que injúrias.
Lasciva graça, o mal vai bem contigo,
Vá, mata-me em desdém; mas como amigo.

Comentário ao Soneto 40

O plural dos *amores* que o poeta oferece ao seu amor intrigam e insinuam menos uma categorização de afectos disponíveis na sua paleta sentimental e mais uma pessoalização, a qual, por sua vez, indicia uma traição ou uma partilha com o poeta dos objectos amados. O poeta, aparentemente atraiçoado pelo jovem, oferece-lhe, no entanto, toda a gama disponível na sua galeria emocional, inclusivamente outras pessoas por quem estaria o poeta afeiçoado.

O motivo de saque reflectido em «toma (...) toma» dialoga com o v.9 e corresponde às «traições» ("love's wrong") do v.12. O cenário é, pois, cleptofílico, agravado no D onde à lasciva graça pode mesmo ser permitido o último crime, um homicídio por despeito, desde que os dois envolvidos mantenham entre si uma estranha aliança e não se antagonizem (*Vá, mata-me em desdém; mas sê amigo*).

A insistência quase obsessiva com o termo 'amor' e a sua multiplicação ao longo do poema e até o desdobramento no plural *amores* faz uso de uma abundância para enfatizar uma subtracção, levando o poema a percorrer o espectro da variedade amorosa desde a abundância afectiva à individualização dos objectos em pessoas.

Claramente esgotado no seu altruísmo de amor, o poeta verifica que os seus últimos recursos foram sacrificados na sua integralidade e o que resta é um resto já usado (*que a soma/De meu teu era, e este mais de meu*). «Este mais de meu» é potencialmente a parte ainda intocada 'de seu' que o locupletado jovem agora mostra reivindicar. O poema, no seu maníaco jogo de dádivas e saques, sugere um uso quase público dos objectos sexuais e mesmo a repetição aparentemente mais pacífica (*censuro/censuro,* vv.6/7) parece lembrar aliterativamente a 'usura' em curso neste constante uso e abuso dos entes, aliteração que se projecta ainda sobre as *injúrias* (v.12), onde se verificam

modalidades de ofensa e de juro ofensivo praticados neste comércio implacável.

O alto grau de lirismo, que faz deste poema um dos mais subidos exemplos da versátil e orelhuda pena do seu autor, contrasta vertiginosamente com a devassidão a que o poema se dedica, jorrando lubricamente de todos os poros da sua dengosa repetição uma censura esbatida pelo estilo elevado e treinado de um versilibrista em posse de um talento capaz de fazer da extrema contenção uma canção que parece ir a sítios sem sair na verdade do lugar.

A claustrofobia de som e sentido do poema parece dar conta de um gasto do espírito seminal a ser tratado no S129. Cheio de conotações sexuais, normalmente escondidas na metáfora financeira, a pobreza a que se alude aqui e no S129 por via de um desperdício derramado no arrependimento pós-coital, condena o poeta a uma penúria, reclamando-se aqui uma dupla significação na ***pen*** inicial da palavra: lúbrica e literária.

Esta dupla acepção, de coisa amorosa e coisa literária, procede do tratamento que tem vindo a ser proposto pelos sonetos anteriores. A penúria que assiste ao poeta advém do facto de o belo jovem reunir em si todos os predicados louváveis, inclusivamente ser ele mesmo o próprio poema em pessoa, roubando ao poeta até o único mérito do seu ofício e os valores que ainda lhe sobram, a matéria que constitui enfim a razão de ser da sua existência: o seu talento literário.

Se o belo jovem é ele mesmo um poema vivo, parece haver pouco préstimo para o poeta que assim se vê condenado à irrelevância de pintor oficial de retratos. As passadas nuvens que toldavam o sol que representava o belo jovem são agora os amantes em comum, tornados quiçá metáfora dos talentos literários do pobre escritor, gasto em amores e na reserva literária.

O poema é assim um sofisticado exemplo de um poema falhado, brilhando precisamente na sua apontada falta de brilho.

41

THoſe pretty wrongs that liberty commits,
When I am ſome-time abſent from thy heart,
Thy beautie,and thy yeares full well befits,
For ſtill temptacion followes where thou art.
Gentle thou art,and therefore to be wonne,
Beautious thou art,therefore to be aſſailed.
And when a woman woes,what womans ſonne,
Will ſourely leaue her till he haue preuailed.
Aye me,but yet thou mighſt my ſeate forbeare,
And chide thy beauty,and thy ſtraying youth,
Who lead thee in their ryot euen there
Where thou art forſt to breake a two-fold truth:
Hers by thy beauty tempting her to thee,
Thine by thy beautie beeing falſe to me.

As doces travessuras dos enganos
De quando estou de ti ausente acaso,
Convém à tua graça, e aos teus anos;
Que sempre a tentação de ti faz caso.
Gentil tu és, portanto de ser ganho;
E belo és, portanto de abordar;
E se a mulher ataca que tacanho
A deixa amarga, antes de a tomar?
Oh, põe-te em meu lugar, oh, ai de mim!
E ralha à tua graça, à tua idade,
Levarem-te ao extravio, ao motim,
À quebra em duas vezes da verdade:
A dela, porque, belo, tu a atrais;
A tua, porque, belo, a mim me trais.

Comentário ao Soneto 41

Os sonetos, enquanto variações obsessivas, sugerem constantes novos ângulos providenciados pelo virtuosismo técnico do seu autor cuja auto-gratificação se centra em dar a ver novas formas para a matéria de que se ocupa. O que o soneto descreve parece assim ser menos importante do que o modo como o descreve, não sendo tanto *o quê* mas *o como é que* o motivo da sua curiosidade. É como se cada soneto fosse uma caixa onde se descrevesse o mesmo objecto segundo perspectivas diferentes, passível de ser descrito à exaustão, tanto quanto o seu autor pretenda fazer a vontade ao seu invejável músculo criativo e estilístico. É como se aos modos de o poeta olhar para o funcionamento do seu mecanismo equivalesse uma colecção interminável de possíveis relógios, nascendo do mesmo princípio e passando pelo nome de relógios sem deixar de cumprir a sua função: falar do tempo.

Os *amores* a que alude o v.1 do S40 correspondem então com precisão às *travessuras* com que se abre o S41, indulgências a que se dedica o coração em liberdades. Ao belo jovem se perdoam assim os devaneios que se imputam a um livre exercício da sua beleza.

O tópico do assalto é retomado, neste caso a vítima é o jovem que não pode deixar de ser saqueado, tão abundante e desejável a sua graça e a sua idade (v.3). A Q_1 retrata alguém que trai, opinião imediatamente refracta na Q_2 onde se retira o que se disse em virtude de uma nova perspectiva que se tomou (desde logo as perspectivas do sonetista variam profusamente dentro da sua própria caixa). O traidor, afinal vítima da sua própria beleza, é traído por casos perdoáveis à luz de um desejo que é extensível a todos quantos dele participem, que, como o poeta, se tornam vítimas daquele encanto, como se o jovem funcionasse como um perfume de um aroma inebriante que retirasse aos visados a plena consciência e posse das suas decisões.

'Rapazes fazem coisas de rapazes' parece ser o lema do soneto, e a juventude passionalmente inquieta um argumento atendível às "traiçõezinhas" que abrem o soneto. Gentil e belo, o jovem não tem escolha a não ser enganar porque é esse o salário da sua atracção física. No entanto, o v.9 oferece uma nova perspectiva pessoal onde o artista se engana com a pessoa e solicita ao jovem belo que por momentos lhe calce os sapatos e use o seu ponto de vista para compreender os motivos de escândalo que um tal comportamento afinal gera no enciumado.

Beleza e juventude são assim, pelos vistos, motivo de censura por terem levado o jovem a uma inevitabilidade, a de quebrar com uma verdade dual descrita no D, onde se conclui por uma dupla quebra que duplamente castiga o poeta, traído pelo jovem com uma mulher e traído por essa mulher com o jovem, dando assim perfil à continuidade que é retomada do S40, onde o poeta, vítima de uma traição tornada assalto, decide abrir voluntariamente mão dos seus amores, a saque nas mãos do belo jovem.

A juventude e a beleza do jovem são os argumentos da atracção que levam a que todos os recursos do poeta sejam drenados por este agente ao serviço da beleza e juventude. Por um lado, o poeta é traído pelo jovem por via das suas conquistas extra relação com o poeta e, por outro, traído por via das próprias conquistas do jovem que trai o poeta duplamente: ao traí-lo e ao traí-lo com pessoas que traem, por sua vez, o poeta. É esta teia poliamorosa, tecida pelos amores que o belo jovem reclama ao poeta, que aqui se materializa numa mulher incapaz de resistir à atracção e à traição em que o cúmplice atraiçoa, por sua vez, o duplamente traído poeta.

42

THat thou haſt her it is not all my griefe,
And yet it may be ſaid I lou'd her deerely,
That ſhe hath thee is of my wayling cheefe,
A loſſe in loue that touches me more neerely.
Louing offendors thus I will excuſe yee,
Thou dooſt loue her, becauſe thou knowſt I loue her,
And for my ſake euen ſo doth ſhe abuſe me,
Suffring my friend for my ſake to approoue her,
If I looſe thee, my loſſe is my loues gaine,
And looſing her, my friend hath found that loſſe,
Both finde each other, and I looſe both twaine,
And both for my ſake lay on me this croſſe,
But here's the ioy, my friend and I are one,
Sweete flattery, then ſhe loues but me alone.

Que seja ela tua não me lesa,
Embora admita tê-la muito amado;
Que sejas dela é pena que mais pesa,
É perda que me toca mais no lado.
Assim vos poupo, queridos ofensores:
Tu ama-la, pois sabes que eu a amo;
E assim por mim me engana com amores,
Por mim sofrendo aquele que eu reclamo;
A que eu perder, achou-a o meu amigo;
E o meu amigo acha a que lhe entregam;
Se os dois se encontram, perco os dois comigo,
E por amor de mim à cruz me pregam:
Mas eia! Se ele e eu em um se dão,
Que mimo o dela! A mim só me ama então!

Comentário ao Soneto 42

O poeta parece por vezes alinhar a sua escrita com o propósito de argumentar em favor do gerador dos poemas e dos seus agravos. Em curso parece estar uma cristificação, simbólica até aqui quase arredada da formulação dos sonetos, propalando-se a iconografia de um Cristo lancetado (v.4) por uma perda que se imputa à acção dos dois amados ladrões. No entanto, um dos 'ladrões' é mais apreciável do que o outro, dando-se o segundo de barato ao primeiro não fosse tal concessão gerar no poeta a sensação de uma dupla traição, por via do ladrão — a sua amante — de que abre mão para conceder ao outro — o belo jovem — material para alimentar a sua traição. É, assim, duplamente castigada a voz que fala nos poemas, sacrificando dois amores por meio da atabalhoada ideia que lhe vem agravar as suas penas e a sua pena (a escrevente).

Anunciado o problema, resolve-o o poeta assimilando uma ideia em que quer acreditar baseada na ideia de que todos os seus agravos se devem, no fundo, ao amor das duas pessoas que ama, se bem que rapidamente se instala a noção de que um desses amores é a parte fraca que serve de forragem à fome da pessoa que mais beneficia da sua estima: o belo jovem. A mulher é assim um bem de troca que só serve para agravar as dores do dadivoso e cristificado poeta que, ao mesmo tempo, que assim perversamente procede parece fazer sua a admirável abnegação cristã que tem na máxima abnegação formulada em «Perdoa-lhes, Pai, pois não sabem o que fazem» o seu expoente. Neste caso, é o poeta a dizer 'Perdoa-lhes, poeta, pois não sabem o que fazem', por um lado, e 'Perdoa-lhes, poeta, pois, sabendo o que fazem, fazem-no por amor a ti.'

A conclusão do poema é, porém, insatisfatória. Apresentando o poeta o seu problema (Q_1), a solução rápida para o problema (Q_2) e, por fim, um problema vestido de solução (Q_3), conclui com júbilo o poeta que, em razão

de ele e o seu amigo serem um, também apenas um ama a mulher que a estima levara a sacrificar em nome do maior amor. Sem dúvida, é problemático o poliamor: subitamente o poema aponta baterias para a defesa de alguém relativamente descartável neste triângulo amoroso. O D contradiz, de facto, a abertura do poema em que o poeta anuncia como não problema o problema apontado, isto é, que a sua amada tenha sido incorporada no seu amado. E se a identificação real do problema não é tanto o v.1 mas o v.3 (*Que sejas dela é pena que mais pesa*) então não se percebe esta brusca inversão final para rematar com a apologia de quem não lesa tanto o poeta (v.1). Sugere o soneto uma progressão diferente, e este remate parece ser muito mais afim dos seus efeitos:

> Mas eia! Se ela e eu em um se dão,
> Que mimo o dele! a mim só me ama então!

A cacofonia no v.14 (*só me ama*) não é sintoma de mau estilo, espera-se, mas modo de dizer apropriado a uma salacidade em curso nos poemas que através de um profuso recurso a trocadilhos se mostram imoderados no picante.[94]

Porque não pode este poema participar do segundo grupo? Afinal, de um triângulo amoroso se ocupa o poema, lamentando o poeta a perda dupla de amigo e amiga, agora relacionados em seu detrimento, ainda que nisso veja ele uma unidade, pois que, amando o jovem, ainda a mulher manifesta o seu amor pelo poeta com quem este partilha amores.

[94] Diga-se que Shakespeare parece sempre ser um amante do tipo 'bom perdedor', uma vez que o tom se mantém jocoso e chocarreiro mesmo quando de agravos amorosos e pessoais trata o poema. A gravidade emocional e o seu peso lírico não dá sinais de superar a cínica técnica do jogo que alimenta o versilibrismo do virtuoso, constantemente em busca de reinventar a mensagem através de uma formalidade que usa o assunto como justificação para a sua inesgotável proficiência estilística.

43

WHen moſt I winke then doe mine eyes beſt ſee,
For all the day they view things vnreſpected,
But when I ſleepe, in dreames they looke on thee,
And darkely bright, are bright in darke directed.
Then thou whoſe ſhaddow ſhaddowes doth make bright,
How would thy ſhadowes forme, forme happy ſhow,
To the cleere day with thy much cleerer light,
When to vn-ſeeing eyes thy ſhade ſhines ſo?
How would (I ſay) mine eyes be bleſſed made,
By looking on thee in the liuing day?
When in dead night their faire imperfect ſhade,
Through heauy ſleepe on ſightleſſe eyes doth ſtay?
All dayes are nights to ſee till I ſee thee,
And nights bright daies when dreams do ſhew thee me.

Se mais os pisco, mais meus olhos vêem;
Pois vêem ninharias todo o dia,
Mas quando durmo, em sonhos te reveem,
E escuros brilham, raios são seu guia.
Se a tua sombra as sombras tanto aclara,
Que alegre forma mais, que tem que forme,
Se sombra ao dia faz a luz tão clara,
Se tanto brilho trazes a quem dorme?
E ao ver-te em plena luz do dia vivo,
A estes olhos, como abençoá-los,
Se à noite o teu esplendor vem defectivo
Durante o sono fundo visitá-los?
Em noite o dia, até te ver, se adia,
Mas quando em sonhos vens, a noite é dia.

Comentário ao Soneto 43

A insónia do poeta mostra levar a melhor sobre a sua variedade discursiva e o discurso adensa-se numa opacidade em que o contraste é obtido de modo muito subtil, tornando o soneto uma câmara de ecos tremendamente responsiva, não obstante funcionar sobre um eixo altamente minimal.

Mais uma vez se opõe dia a noite, tencionando sugerir-se que o dia é luminoso e está por uma presença e a noite, soturna, por uma ausência. O sono arrasta o sonho que é vicário em relação à ausência do bem-amado, aparentemente colmatada durante o dia. No entanto, o dia não traz a presença amada, pois os olhos do confitente «vêem ninharias todo o dia», apelando à misericórdia da noite que lhe traga visões do amado, mais palpável e essencial através da matéria dos sonhos que correspondem a fatias do dia no substracto da noite.

A linguagem é abertamente platónica e as sombras equivalem ao insubstancial a cuja essência só os olhos espirituais poderão aceder, limpando os obstáculos das suas projecções, das irradiações elusivas que são emanadas da substância original. Só os olhos da mente poderão ver e esses são, compreensivelmente, os da noite, cerrados à luz ilusória do dia. A pessoa amada é também capaz de iluminar a noite e as suas sombras, sendo a substância que erradica a sombra falsa que tolda o mundo real.

O soneto vive da antítese e da confusão precisamente entre substância e sombra, entre dia e noite, convidando a um mundo quasi-abstracto de grande opacidade em que o dia passa a noite e a noite a dia (D), vivendo o poema dessa exuberante redundância formal, que mais parece dirigida a servir uma directa e um descontrolo nervoso em curso. As repetições sonoras são essenciais para este programa, embora, por exemplo, certas ocorrências aliterativas variem no grupo consonântico (*dreams=sonhos=sombras*). As

consoantes marcam o passo do soneto, servindo enfaticamente o som monótono que caracteriza e alimenta a razão de ser do poema.

O dia e o que ele comporta sugere uma realidade muito aquém do que o poeta idealiza e que descobre em sombras durante a noite. Por outro lado, aquilo que se idealiza em sonhos e à noite (ausência) é uma projecção daquilo que se quer transpor e materializar na realidade do dia (presença).

O ciclo estabelece-se, pois, que o poeta não vê durante o dia aquilo que vê durante a noite, visões apenas materializáveis hipoteticamente no dia seguinte. Nesse sentido, aquilo que o poeta vê durante a noite é, ainda assim, mais sólido do que aquilo que lhe escapa na realidade, não obstante a sua imperfeição (*à noite o teu esplendor vem defectivo*).

O que o dia deveria trazer a noite o formula através da imaterialidade de sonhos que serve como um tipo de consolo perante a verificação da ausência. Essa ausência transforma o dia em noite (onde a ausência mais se espera) e a noite em dia (através da mediação do sonho), sintetizada no D que serve de resumo — e não resolução — ao poema/problema.

44

IF the dull ſubſtance of my fleſh were thought,
Iniurious diſtance ſhould not ſtop my way,
For then diſpight of ſpace I would be brought,
From limits farre remote, where thou dooſt ſtay,
No matter then although my foote did ſtand
Vpon the farthеſt earth remoou'd from thee,
For nimble thought can iumpe both ſea and land,
As ſoone as thinke the place where he would be.
But ah, thought kills me that I am not thought
To leape large lengths of miles when thou art gone,
But that ſo much of earth and water wrought,
I muſt attend, times leaſure with my mone.
Receiuing naughts by elements ſo ſloe,
But heauie teares, badges of eithers woe.

Se a rude carne fosse pensamento,
Não me imporia a vil distância os termos;
O espaço não seria impedimento,
Por ti, iria aos mais remotos ermos.
Por mais que andasse longe e fosse errar
De ti o mais distante, saltaria,
Se a ideia é ágil, logo terra e mar,
Mal o pensasse, e a ti me levaria.
Mas nem pensar, não sou, ah, pensamento,
E acuso as largas milhas de não estares,
E sendo terra e água o meu fermento,
Hei-de servir o tempo com pesares;
E nada vem dos lentos elementos,
Só lágrimas, insígnias de lamentos.

Comentário ao Soneto 44

O soneto continua a tratar o tema da distância, substituindo aqui sonho por pensamento. O espaço da ausência vai sendo obviado pela presença do 'prazer pelo ver' que se torna um substituto muito apto para colmatar a ausência reiterada do bem-amado. O problema é que os mecanismos de substituição reflexiva não são para o poeta a mais desejável das soluções, pelo que a dura constatação da ausência do belo jovem acaba por se impor a partir do sexteto e a ineficácia do pensamento para compensar a ausência uma inevitabilidade. Os elementos não são transponíveis pela ágil matéria do pensamento, tal como, no soneto prévio, o dia não é substituível pela diáfana teia dos sonhos.

O D continua a servir de pouco consolo ao confitente, antes de marco miliar de resignação, fronteira entre dois lugares de desamparo. Não pode, pois, o pensamento servir de compensação ao *espaço* da oitava (v.3) e ao *tempo* da Q_3 (v.12), suprindo o desejo não materializável na ausência, pese embora a presença consistente e insistente de *pensamento* e seus derivados (v.1, v.7, v.8, v.9), não excluindo as ameaças de o dizer (*pesares* v.12).

No D inglês *naughts* soa a sucedâneo de *thoughts* marcando uma inusitada ausência da própria ausência, sublinhada já pelo recurso à *ideia*.[95]

A ideia de uma presença milita contra a ausência e os impositivos e *lentos elementos*, dos quais apenas se obtêm *lágrimas e insígnias de lamentos*. A manutenção da rima entre os vv.1/3 e 13/14 justifica-se para enfatizar o lugar vazio do singular *pensamento* que não consegue, na realidade, opor-se ao plural dos *elementos* e apenas equivale a *lamentos*. *Se a ideia é ágil*, ela é

[95] Veja-se a este propósito a observação em DUNCAN-JONES (p.198) sobre a manutenção segundo o princípio *lectio difficilior potior* do plural irregular (*naughts*) até aqui nunca usado por Shakespeare. A tradução portuguesa não aproxima a rima de *naughts* a *thought*s, compensando-a com a rima em elementos/lamentos.

paradoxalmente impotente para vencer distâncias reais e elementares. O dia associa-se à real distância e a noite é seu simulacro apenas porque a sua presença é vivida na mente do poeta. Se o espaço é *impedimento*[96], o tempo é naturalmente preenchido com *pesares*, pois nada vem do espaço (*lentos elementos*) a não ser tempo para *lamentos*.

O *fermento* real do poeta enquanto ser humano é elemental (*terra e água*), justamente os dois elementos que se interpõem entre os restantes dois elementos de Empédocles: ideia (ar) e desejo (fogo). Os elementos terra (espaço) e água (enquanto primeiro medidor de tempo através da clepsidra) são, nesta lógica, o que apaga antecipadamente o fogo e separa o querer do acontecer. São justamente esses elementos em falta, aqui meramente subentendidos, que em forma de par irão abrir o soneto seguinte (*ar leve e puro fogo*).

[96] Cf. S116 onde se refere a importância da manutenção do termo e se discute a sua etimologia e a noção de peso enquanto obstáculo.

45

THe other two,ſlight ayre,and purging fire,
Are both with thee,where euer I abide,
The firſt my thought,the other my deſire,
Theſe preſent abſent with ſwift motion ſlide.
For when theſe quicker Elements are gone
In tender Embaſſie of loue to thee,
My life being made of foure,with two alone,
Sinkes downe to death,oppreſt with melancholie.
Vntill liues compoſition be recured,
By thoſe ſwift meſſengers return'd from thee,
Who euen but now come back againe aſſured,
Of their faire health,recounting it to me.
This told,I ioy,but then no longer glad,
I ſend them back againe and ſtraight grow ſad.

Os outros dois, ar leve e puro fogo,
Contigo ambos são, onde ache eu espaço;
É pensamento um, o outro rogo,
Presentes são e ausentes, de ágil passo;
Mas quando os dois se vão em teu cuidado,
Embaixadores sensíveis do amor,
Dos quatro de que eu sou, com dois deixado,
Eu vou-me abaixo, à morte, ao negro humor;
Até que a vida volte ao seu conserto,
Tornando os mensageiros do vaivém —
Mas olha os dois de volta e num asserto:
Garantem por relatos que estás bem.
Que bom sabê-lo; mas por pouco esqueço.
Pois olha os dois de volta e me entristeço.

Comentário ao Soneto 45

Do soneto anterior teria o autor tratado de dois dos elementos para deixar ao soneto subsequente os dois em falta, subentendidos por ausência no anterior, se bem que mencionados por procuração das noções de pensamento e desejo, este implícito e razão de ser do que pensa. O desejo, abertamente mencionado no v.3 (*rogo*), está, pois, por fogo e o pensamento por ar.

O poeta lamenta o facto de estar a ser deixado por metade, razão que ardilosamente trabalha ao dividir os sonetos, um para cada dois elementos. Essa astuciosa construção dá mostras da incompletude do poeta, confessando-se incompleto e partido em dois, justamente os dois que decompõem a unidade que se desintegra com a distância que a aparta.

A voz enuncia uma divisão, repartindo e materializando essa divisão entre os sonetos S44 e S45, como se cada um dos sonetos se relacionasse com as duas pessoas separadas. O problema que é identificado nas Q_1 e Q_2 ameaça ser resolvido pela Q_3, porém apenas para dar conta de um regresso dos elementos em falta, como se pensamento e desejo se unissem para ir e voltar.

Eles denotam, contudo, uma materialização dos dois elementos e, consequentemente, dos dois envolvidos, provavelmente por via de cartas enviadas e recebidas, contendo os sentimentos e concretizando pensamento e desejo num objecto único que unisse os dois — a carta, aqui *mensageiros* (v.10).

A oitava acaba numa declaração de melancolia, o *negro humor* que explicaria uma condição clínica. A depressão que o poeta assume decorre de um estado de quebra e desunião consigo, uma vez que a metade que o preenche está ausente. A vida só voltará ao seu conserto quando os quatro elementos, de que dependia o bem-estar e o equilíbrio pessoal segundo a psicologia isabelina dos humores, se consertassem e se concertassem numa retoma do equilíbrio.

Saber de novas do bem-amado traz contentamento ao poeta, mas não por muito, apenas no que dura o D, que aliás acaba em nova tristeza com a nova suspensão de mensagens, de que a dupla *back again* (v.11 e v. 14) transporta uma esperança com duplo sentido (*vaivém*), identificado em *olha os dois de volta*.

Os dois são os elementos que vê em correspondência do amado, mas, tão fugazes quanto a sua essência própria, como ar e fogo rapidamente se dissipam e o fogacho de alegria cedo acalma e começa a entristecer.

Os elementos em metade são paralelos de um estado incompleto e pela metade que é a normal situação do amante sem o seu amado. Mas ar e fogo correspondem também a pensamento e desejo, os dois evolando-se em ar e fogo, equivalendo respectivamente ao aéreo pensamento e ao fogoso desejo.

A descompensação do equilíbrio de quatro provoca na desalentada alma a propensão à metafísica e à melancolia. O constante vaivém de pensamentos não pode deixar em sossego a alma, pois um pensamento com tanta mobilidade contradiz a estável tranquilidade de uma alma ao sereno.

46

Mine eye and heart are at a mortall warre,
How to deuide the conqueſt of thy ſight,
Mine eye, my heart their pictures ſight would barre,
My heart, mine eye the freedome of that right,
My heart doth plead that thou in him dooſt lye,
(A cloſet neuer pearſt with chriſtall eyes)
But the defendant doth that plea deny,
And ſayes in him their faire appearance lyes.
To ſide this title is impannelled
A queſt of thoughts, all tennants to the heart,
And by their verdict is determined
The cleere eyes moyitie, and the deare hearts part.
As thus, mine eyes due is their outward part,
And my hearts right, their inward loue of heart.

Em mim se batem vista e coração,
Em vista da conquista de te ver;
A vista quer vedar-lhe a aparição,
E o coração barrar-lhe o seu poder;
O coração que moras nele alega,
Que é cofre por cristais não penetrado;
Mas o arguido o que ele alega nega,
E diz que o teu esplendor é seu bocado.
Pra júri disto chamo os pensamentos,
Que pagam todos renda ao coração,
E um veredicto passam em momentos
O que é da vista parte e o que não:
À vista cabe a parte da visão,
E ao coração o que é do coração.

Comentário ao Soneto 46

O soneto inicia uma espécie de batalha jurídica entre vista, que consegue compreender o jovem fisicamente, e coração, que o compreende imaginativamente.

O debate é retórico e é reatado no soneto seguinte, continuando um tipo de parceria temática entre dois sonetos que tem sido apanágio do seu autor. As parelhas de sonetos nas quais se estende o par conceptual confirmam a duplicação e sublinham certos conceitos emparelhados por oposição (dia/noite, ausência/presença, pensamento/concretização) servindo uma dialéctica que metaforiza, por seu turno, as duas pessoas em relação, poeta e jovem.

Como se já não houvesse vários obstáculos a esta relação, procura o poeta em si mais oposições que dêem conta deste estado adverso de coisas, opondo em si mesmo uma condição de desavença, neste caso específico entre vista e coração. São muitos, assim é crível, os elementos em antagonismo e muitas as reivindicações ao belo jovem, e mesmo no interior do poeta tal oposição acontece.

Não é de espantar que os 'pensamentos paguem renda ao coração' pois ao coração assiste a parte imaginativa e não visível do bem-amado, tal como aos pensamentos nos sonetos precedentes. O pensamento estava em vez da materialização visível do desejo e, nesse sentido, é lógico que o correlato de vista seja a presença, motivo reiterado da tristeza do poeta.

O poeta encena uma sessão de tribunal (motivo aliás já explorado no S30 e aqui sustentado numa série de escolhas tropológicas mais ou menos técnicas: *barrar-lhe, alega, arguido* — aqui um tipo de neutro masculino que corresponde inicialmente à opção 'olho', entretanto preterido por «vista» — *júri, veredicto*) e põe em confronto dois litigantes que apresentam o seu caso, conquanto a sua defesa possa à partida ser uma miragem, uma vez que o júri,

inquilino de uma das partes, não poderia nunca gozar da imparcialidade que se espera na justeza teórica da *domus iustitiae*. Digamos que a parte com mais posses e, consequentemente, melhor defesa é a do coração, que aspira a ganhar a causa por razões que de outra maneira neutralizariam a existência do próprio poema, pois que a poder anular-se a queixa que nele se problematiza esvaziaria o soneto de razões.

A disputa sofista entre vista (arguido) e coração (demandante), além de acrescentar uma nova dualidade ao debate recente entre polos opostos, questiona a localização do centro do amor, se na visão ou no coração. O *closet* («cofre») do v.6 lembra os três *chests* de *MV*, justamente um lugar de extrema litigância que tem na cena do julgamento de Shylock o seu clímax e onde se interroga a nascente da paixão (*MV*: 3.2):

> *Tell me where is fancy bred,*
> *Or in the heart or in the head)*
> *(…)*
> *It is engender'd in the eyes*

O soneto encena um processo legal entre vista (olho) e coração, defendendo-se a primeira das pretensões do querelante, que para si reclama a integral posse dos direitos sobre o amor. O D é a sentença do caso e a justiça equitativa decide atribuir metade a cada um, uma decisão salomónica que vai levar a um pacto entre os dois contendores.

47

BEtwixt mine eye and heart a league is tooke,
And each doth good turnes now vnto the other,
When that mine eye is famiſht for a looke,
Or heart in loue with ſighes himſelfe doth ſmother;
With my loues picture then my eye doth feaſt,
And to the painted banquet bids my heart:
An other time mine eye is my hearts gueſt,
And in his thoughts of loue doth ſhare a part.
So either by thy picture or my loue,
Thy ſelfe away, are preſent ſtill with me,
For thou nor farther then my thoughts canſt moue,
And I am ſtill with them, and they with thee.
Or if they ſleepe, thy picture in my ſight
Awakes my heart, to hearts and eyes delight.

A vista ao coração uniu-se em par,
E agora o bem repartem entre si;
Se a vista está faminta de um olhar,
Ou sofre o coração de amor por ti,
Se a vista tem festim num teu retrato,
E o coração convida à cena imensa,
Num outro dia é este que cordato
Recebe, e oferece à vista o que pensa.
Assim estás sempre aqui, embora ausente,
Por via do retrato ou do amor:
Pois sempre em pensamento estás presente,
Que eu levo o pensamento aonde eu for.
Ou se adormeço, em sonhos apareces,
E o coração e a vista tu me aqueces.

Comentário ao Soneto 47

Retoma o soneto a desavença resolvida no D do S46 com o anúncio de uma liga entre vista e coração, unidos num bem comum e acertados nos seus objectivos, percebendo que mais é o que os une do que aquilo que os separa.

A harmonização das partes é tão mais notória quanto o poema consiste em intimar outros pares conceptuais anteriormente em conflito. Assim, pensamento e sonho são também convocados para melhor se ilustrar a pacificação de contrários numa integralidade de todos. O soneto trata de uma reunião de partes desavindas e convoca os entes, entretanto em oposição, numa convocatória que serve de súmula às oposições em disputa desde o S43. A oposição Dia/Noite, aparentemente não presente, encontra-se no D por via da mediação de *sonhos*.

Coração e *vista* marcam consistente presença (Q_1, Q_2 e D) ao longo do poema, apenas ausentes da Q_3, apesar — ou quiçá por isso mesmo — da afirmação do v.9 (*Assim estás sempre aqui, embora ausente*). ***Ausente*** e ***presente*** são aliás uma nova dupla em diálogo, deixando ao sentimento a fidelidade dessa balança, sentimento possibilitado pelo pensamento, pensamento, por sua vez, relacionado com o coração.

Temos, pois, que cabe ao coração parte maior deste usufruto, já que mais tempo passa o bem-amado em ideia do que em concretização visual. A harmonia que o querelante oferece ao arguido é uma generosidade própria de coração, ainda que pertença à vista a *cena imensa* que partilha uma proximidade paronímica com a *ceia* que vem aqui a ser sinónima da primeira. É como o cenáculo davinciano em que ceia equivale a cena.

É interessante que a imagem do banquete suceda à imagem do banquete litigante do tribunal, propondo-se tréguas por via de um ágape, em última análise uma grandiosidade outra vez atribuível ao munificente coração.

Os motivos aqui, repasto e retrato, são modos de pacificar os contraentes antes em litígio num poema mais uma vez bíblico, sob o signo do *compelle intrare* de Lucas 14:23. A divergência entre estes dois actores será uma relativa constante nos sonetos. Por norma, os olhos traem, porém a vista é dadivosa e resolveu estender ao coração os seus *bens*, em forma de banquete spenseriano já referido a propósito do v.6, do Spenser de *Amoretti* (1595).

A alimentação é, portanto, visual, seguindo um vago princípio de que os olhos também comem. O retrato a que alude o v.5 é possivelmente um retrato material do objecto do seu amor, tal como se deleitam os apaixonados no epicentro da sua paixão em olhar para a graça que é responsável pela convulsão sentimental que experimentam. A noção dos olhos enquanto famintos é, aliás, reclamada a Sidney (*AS*, 106.6).

48

HOw careſull was I when I tooke my way,
Each trifle vnder trueſt barres to thruſt,
That to my vſe it might vn-vſed ſtay
From hands of falſehood,in ſure wards of truſt?
But thou,to whom my iewels trifles are,
Moſt worthy comfort,now my greateſt griefe,
Thou beſt of deereſt,and mine onely care,
Art left the prey of euery vulgar theefe.
Thee haue I not lockt vp in any cheſt,
Saue where thou art not,though I feele thou art,
Within the gentle cloſure of my breſt,
From whence at pleaſure thou maiſt come and part,
And euen thence thou wilt be ſtolne I feare,
For truth prooues theeuiſh for a prize ſo deare.

QUe zelo punha, quando, de saída,
Fechava cada nada a barras francas,
A salvo de outro uso, da venida
De falsas mãos, nas mãos de honestas trancas;
Mas tu, que as minhas jóias tens por nada,
Consolo nobre, agora dor sem par,
Meu mais que os mais, angústia mais pensada,
És presa de ladrão, o mais vulgar.
Não te guardei em caixa, com efeito,
Salvo onde tu não estás, e a bem dizer
Te sinto, na clausura do meu peito,
De onde vens e vais a teu prazer;
E nem aí a salvo de um ladrão:
Que um prémio tal desvia a honesta mão.

Comentário ao Soneto 48

O soneto regressa às tranquilas paisagens interiores de um amante que guarda a imagem amorosa do amado no seu peito, que é à uma seio e cofre (*chest*). Apesar de se distanciar significativamente da natureza mais elaborada dos recentes conceitos mais legalistas, afins, como vimos, da dramaturgia do seu autor, concretamente de *Mercador de Veneza* (*MV*), o soneto não se desvia radicalmente do campo de acção da mesma peça, antes parece continuar a colher ali lauta inspiração para os seus motivos.

Se o soneto é já de si uma caixa, e se neste seu símile (*peito/cofre*) retoma um lugar já explorado em *MV*, nomeadamente a cena da escolha dos pretendentes à mão de Pórcia através da escolha do cofre certo, é, contudo, a encenação da fuga de Jessica, a filha de Shylock, e o roubo das jóias, a marca de água do poema.

Se uma certa onomástica de Shylock graceja com as ideias de 'fechadura tímida', a lição que o poeta aprende com o malogrado judeu a quem todas as perdas acontecem encontra-se conspicuamente no v.9, mostrando extensamente ali aprender o lirista com a moral do dramaturgo. *Não te guardei em caixa* presume uma leitura, a de *MV*, e parafraseia com notável síntese as leituras presentes na peça, desde os motivos dos cofres de Pórcia ao primeiro dos infortúnios de Shylock às mãos da filha em fuga com o cristão Lorenzo. Se Shylock não sabe se há-de chorar mais a sua filha ou os ducados perdidos, tal releva menos de uma crítica mordaz a um espírito agiota e mais de uma alma naturalmente quebrantada e de certa maneira prática que, verificando a desonestidade da sua filha, orienta a sua atenção para as coisas da vida prática, para o que passa pelo menos a interessar, neste caso as jóias, desde logo incapazes de tal acto em função da sua materialidade. A divisão da sua tristeza é entre o afecto desiludido e o roubo de que foi alvo, o que, em certo sentido, era a única coisa evitável, já que o dinheiro vai para onde é levado, não porque

resolva ir, ao contrário do arbítrio filial, um *fait accompli* no espírito de Shylock.

Na constante associação shakespeariana entre amor e dinheiro, regressa aqui o poeta a uma correspondência explorada ostensivamente em outros lugares. A oposição entre bagatelas e preciosidades é, pois, a oposição entre amor que é tudo e as ninharias (*cada nada*) que o poeta trancava.

Ao dizer que o bem-amado é mais importante que jóias, Shakespeare não está a troçar metatextualmente de uma das suas personagens, ao subscrever uma possível inversão das prioridades nele intuídas. Ele diz, sim, que, ao contrário de Shylock, ainda não perdeu o seu amor, pois o tem guardado no cofre do seu peito, e enquanto o levar dentro de si o considera de maior monta que os bens materiais que possua, aos quais chama *nada*.

Sendo também um poema que obedece ao princípio 'A ocasião faz o ladrão', reconhece o poeta que, ao contrário do cuidado que se teve com bens materiais, não guardou o amado numa caixa, reconhecendo que o seu peito é uma arca pouco confiável, de onde *vens e vais a teu prazer*.

O *vaivém*, antes aludido, regressa ao instável horizonte de expectativas onde os tempos verbais contribuem para dar conta de uma mobilidade relacional. O pretérito da Q_1 lança o primeiro verso da Q_3, unindo-se ao mesmo tempo a um presente pouco estável, no qual a única estabilidade respeita às mudanças.

49

AGainſt that time (if euer that time come)
When I ſhall ſee thee frowne on my defects,
When as thy loue hath caſt his vtmoſt ſumme,
Cauld to that audite by aduiſ'd reſpects,
Againſt that time when thou ſhalt ſtrangely paſſe,
And ſcarcely greete me with that ſunne thine eye,
When loue conuerted from the thing it was
Shall reaſons finde of ſetled grauitie.
Againſt that time do I inſconce me here
Within the knowledge of mine owne deſart,
And this my hand,againſt my ſelfe vpreare,
To guard the lawfull reaſons on thy part,
To leaue poore me,thou haſt the ſtrength of lawes,
Since why to loue,I can alledge no cauſe.

Prevendo o dia (chegue o dia acaso),
Quando te vir ralhar os meus defeitos;
Quando o amor chegar ao fim do prazo,
Chamado à auditoria dos meus feitos;
Prevendo o dia, quando estranho passes,
E nesse pôr do olhar tu nem me acenes;
Quando o amor, mudado já de faces,
Achar razões mais sóbrias e solenes;
Prevendo o dia, aqui me esconderei,
Sabendo o que mereço e o que não,
E contra mim a mão levantarei,
Depondo a teu favor, da tua acção:
Pra me deixares, que lei há que to negue?
Já para amares, razões não sei que alegue.

Comentário ao Soneto 49

Bem definidas as três quadras (*Prevendo o dia*), confirmando, de resto, as seguras provisões do poeta/profeta, trata o poema de um futuro previsto no tempo presente conhecedor da irracionalidade da coisa amorosa. O *dia* afigura-se aqui um bom sinónimo de "time", visto que se enquadra na lógica do seu uso recente por oposição à noite que traz sonho e pensamento, um lugar de maior consolo, pois permite a projecção do amado contra a sua ausência física diurna.

Retoma-se ainda, por via de um resquício localizado nos vv.12 e 13, o tom legal do S46, mas apenas para dar ideia de um desaparecimento gradual do tema como que aplicando um *sfumato* para conveniência de um registo de transição em face da terminologia anteriormente usada e conferir uma presunção lógica à irracionalidade que justamente se prevê como uma prognose, a qual se apoia na abertura de Q_1, Q_2 e Q_3. Essa base legal e racional para explicar uma irracionalidade é estacionada muito apropriadamente no D, que se distancia da fatalidade irracional das QQ com a sua produtividade racional: *leis, razões*.

Resquícios dos materiais temáticos anteriores avistam-se também no v.11, que devolve a *mão* do soneto anterior, aqui indubitavelmente honesta, jurando depor toda a verdade e nada mais do que a verdade no espaço próprio que todavia não se sabe muito bem qual poderá ser. Curiosamente, o apelo racional faz-se para explicar a irracionalidade: um dia, o poeta será certa mas inexplicavelmente deixado. Para tal, o bem-amado contará com a força de leis para fortalecer a sua causa, uma causa, na realidade, mais compreensível do que o seu oposto: o amor e as suas fracas razões. O poeta conclui, outrossim, haver razões de fundo para explicar a irracionalidade futura, em claro contraponto com a irracionalidade presente, a de merecer o amor de quem ama.

A estruturação do poema parece revisitar uma estruturação já nossa conhecida. Shakespeare utiliza dispositivos que tornam o inesperado esperado: profecia e maldição, predição e presságio, repetição e citação, ascensão e queda. Assim, as maldições da Rainha Margarida e o seu cumprimento em Ricardo III resumem os eventos de Henrique VI, Partes 1, 2 e 3; eles relembram esses eventos para o público da peça culminante da primeira tetralogia e dão uma forma de pergunta e resposta ao próprio Ricardo III.3.

Da mesma forma, a profecia do bispo de Carlisle sobre a "mais lamentável divisão" se Ricardo II for deposto (Ricardo II 4.1) é regularmente lembrado nas peças subsequentes da segunda tetralogia, mesmo quando ela se torna, ou vai tornando, "verdadeira". Na mesma cena, Ricardo II critica o seu inimigo Northumberland e prevê que não será mais leal a Bolingbroke (mais tarde Henrique IV) do que provou ser a Ricardo. Com certeza, e testemunhando a expectativa agora cumprida, Henrique IV praticamente cita Ricardo II:

> *"Northumberland, thou ladder by the which*
> *My cousin Bolingbroke ascends my throne"—*
> *(…)*
> *"The time shall come," thus did he follow it,*
> *"The time will come that foul sin, gathering head,*
> *Shall break into corruption"—so went on,*
> *Foretelling this same time's condition*
> *And the division of our amity.*
>
> (*Henrique IV,* Parte 2, 3.1.70–80)

50

HOw heauie doe I iourney on the way,
When what I ſeeke (my wearie trauels end)
Doth teach that eaſe and that repoſe to ſay
Thus farre the miles are meaſurde from thy friend.
The beaſt that beares me,tired with my woe,
Plods duly on,to beare that waight in me,
As if by ſome inſtinct the wretch did know
His rider lou'd not ſpeed being made from thee:
The bloody ſpurre cannot prouoke him on,
That ſome-times anger thruſts into his hide,
Which heauily he anſwers with a grone,
More ſharpe to me then ſpurring to his ſide,
For that ſame grone doth put this in my mind,
My greefe lies onward and my ioy behind.

A custo na jornada lá prossigo,
Quando o que busco, o fim do meu cansaço,
Relembra ao meu repouso: *O teu amigo*
A tantas milhas está, a tanto espaço.
A besta que me sofre, de ais cansada,
Carrega o que me pesa e lá se arrasta,
Parece que pressente, a desgraçada,
Que o cavaleiro a mal de ti se afasta:
A espora em sangue pouco lhe provoca,
Que cá e lá no pêlo a raiva escora,
Apenas uma queixa, que me toca
Mais fundo do que a ela a rasa espora;
Pois essa queixa isto só me traz:
A dor além a vejo, o gozo atrás.

Comentário ao Soneto 50

Significativa porção dos sonetos foi concebida *in tandem*, sustentados numa interessante marca autoral que distribui os seus motivos por parelhas, sugerindo provavelmente um princípio cooperativo em que cada soneto corresponderia a um dos contraentes da relação afectiva.

O tema do dia, camuflado na abertura do soneto (*jour*nada), refere-se aos trabalhos de ausência relacionados normalmente com o deambular do poeta envolvido na sua lida quotidiana e o cansaço que daí advém. O dia marca a ausência e o afastamento que é sugerido é imputável às deslocações do poeta, aqui descrevendo uma custosa viagem no dorso de uma montada tão exausta e indisposta quanto o desanimado cavaleiro. A ambos se presume uma má vontade em relação à deslocação, e uma comunhão de indisposições como se o sentimento da partida e da distância em relação à pessoa amada fosse por ambos sentida e partilhada por pessoa e besta.

É costume o poeta personificar em certas imaterialidades os sentimentos que experimenta. A montada não é portanto excepção e acusa o peso do cavaleiro tanto quanto o peso que este pessoalmente carrega. Continuando a tendência para apontar um tempo verbal, o D faz o balanço temporal e aponta a um futuro sombrio e doloroso, deixada a alegria no passado.

A palavra-chave identificada no poema (*ON*), denotando o movimento para diante (vv.1, 6, 9 e aglutinada em "onward" no v.14) foi convertida no texto português em «lá» (vv. 1, 6, 10 e convertida, como no inglês, porém mantendo o sentido, no «além» do v.14), julgando possuir o advérbio o sentido de direcção, neste caso avanço em diante, ainda que contrafeito, algo que no "on" inglês se vê mais claramente, ao imaginar a palavra escrita da *frente* para trás. Essa inversão, juntamente com *slow* e *excuse*, é precisamente convertida em Chip no S51.

O poema parece uma recriação do soneto 49 de *Astrophil e Stella* de Sidney.[97] Tal como observa Duncan-Jones ao verso 5,[98] o conceito trabalhado é a transferência da tristeza do cavaleiro que passa em forma de peso para o cavalo, ainda que a palavra tristeza nunca seja usada. Nisso se assemelha também ao soneto de Sidney, onde *sad* nunca é utilizado, embora exista em *portmanteau* na palavra ***sad****dle* (v.9), curiosamente num poema onde a tristeza parece ausente, já que o poema funciona como uma fantasia em que se trabalha a subversão da relação de mestria entre cavaleiro/cavalo, passando agora o cavaleiro à subalternização uma vez que montado pelo Amor: *A horseman to my horse, a horse to Love* (v.3). No poema de Shakespeare, a espora está em sangue e o poema é pesado e um tanto gráfico. A espora fere o cavalo como se o cavaleiro estivesse a toureá-lo, mas o poeta arrepende-se em *rasa espora*. Ficando para trás ou atrás, o gozo é relutante em se dirigir para o futuro. O futuro de todos os poemas é o seu fim e o seu silêncio.

[97] *I on my horse, and Love on me, doth try*
Our horsemanships, while by strange work I prove
A horseman to my horse, a horse to Love,
And now man's wrongs in me, poor beast, descry.
The reins wherewith my rider doth me tie
Are humbled thoughts, which bit of reverence move,
Curbed in with fear, but with gilt boss above
Of hope, which makes it seem fair to the eye.
The wand is will; thou, fancy, saddle art,
Girt fast by memory; and while I spur
My horse, he spurs with sharp desire to my heart;
He sits me fast, however I do stir;
And now hath made me to his hand so right
That in the manage myself takes delight.
[98] DUNCAN-JONES *Shakespeare's Sonnets,* p.210.

51

THus can my loue excuſe the ſlow offence,
Of my dull bearer, when from thee I ſpeed,
From where thou art, why ſhoulld I haſt me thence,
Till I returne of poſting is noe need.
O what excuſe will my poore beaſt then find,
When ſwift extremity can ſeeme but ſlow,
Then ſhould I ſpurre though mounted on the wind,
In winged ſpeed no motion ſhall I know,
Then can no horſe with my deſire keepe pace,
Therefore deſire (of perfects loue being made)
Shall naigh noe dull fleſh in his fiery race,
But loue, for loue, thus ſhall excuſe my iade,
Since from thee going, he went wilfull ſlow,
Towards thee ile run, and giue him leaue to goe.

Assim desculpe o amor a lenta afronta
Da sela frouxa, se eu de ti me apresso:
Pra quê correr, se leva quem a monta?
Até voltar, a pressa eu não a peço.
E que desculpa à besta eu lhe acharia
Se o passo então extremo achasse lento?
Montasse o vento, esporas lhe poria,
Que a pressa alada anula o movimento;
Não há corcel que empate o meu desejo;
Que o meu desejo, puro amor, em mim
Relincha em fúria, é fogo e não bocejo;
Desculpe o amor, por si, o meu rocim:
Se foi de ti tão lento o passo dele,
Pra ti hei-de eu correr, correr com ele.

Comentário ao Soneto 51

No segundo soneto a cavalo, concentra-se o poeta em atenuar o seu estado de irritabilidade anterior para encarar mais *nonchalentamente* o afastamento forçado, perspectivando o tempo do seu regresso. É natural que o passo notoriamente lento do cavalo no S50 preocupasse e agastasse o cavaleiro, na medida em que uma tal lentidão compromete a velocidade de concretizar o que quer que haja a fazer que viesse justificar o afastamento inicial.

O tempo, necessariamente mais dilatado por esta velocidade pachorrenta, condiciona um regresso atempado ao encontro do bem-amado. Justifica o cavaleiro, em todo o caso, o passo lento recorrendo à convicção de que também o cavalo sente o custo da separação, estendendo à montada as penas da distância, prolongando ao cavalo a tristeza por deixar o belo jovem, acusando no indeciso trote a contrariedade das suas obrigações.

E se o poeta compreende as razões dessa morosidade e as explica com uma resistência à separação, perante o prospecto do regresso, antevê a morosidade que uma velocidade de bocejo implica numa viagem de reencontro que se quer rápida.

O poema é passado a imaginar, prolongando o modo mental, reduto de presença possível e remédio contra uma ausência, a qual tem sido ultimamente obviada pelo pensamento, reduto onde pensador e pensado têm aliança constante.

É, por isso, na imaginação, na ideia que o poeta encontra, uma vez mais, consolo, contrastando a dura realidade — ausência, jornada, passo lento — com a ventura de uma relação não perturbada na estabilidade conceptual do amador que, a salvo das interrupções da realidade, projecta a felicidade desejada. O pensamento é um poderoso afrodisíaco da realidade, trazendo-lhe a imaterialidade viva da ficção consoladora da qual depende o poema,

assente no contraste entre a lentidão de marcha da montada (Q_1) com a velocidade pensada que se relaciona com o desejo e o reencontro, lugares também pensados (Q_2, Q_3 e D).

O poeta acaba a dispensar a lenta realidade no D, assumindo que deixará para si próprio as despesas da deslocação, pois correrá muito mais velozmente do que o cavalo em que vem montado. Os lentos atributos da realidade não servem o coração acelerado do poeta, ansioso por se reunir ao seu desejado, livrando-se de toda a carne indiferente a este fogo interior que o consome, claramente oposto à brandura de esforços do seu meio de locomoção que o levará tão lentamente como o trará.

O mundo encantado é um mundo que intersecta as agruras da dura materialidade que traz consigo separações e rocins lentos.

As palavras-chave (*desculpa, lento* e *não*) servem uma construção de opostos (ausência/presença, cavalo/Pégaso, desejo/concretização) senão mesmo os justificam. De *ON* passa-se então a *NO* (vv. 4, 8, 9, 11), para acabar a rimar com a última palavra do poema, o seu oposto *go*. O último verso colhe a sua vitalidade de uma ambiguidade: ou o cavaleiro decide imprimir mais velocidade ao cavalo, prosseguindo a relação mutualista do par cavalo/cavaleiro, ou decide o cavaleiro, porque mais veloz apeado, correr sozinho e correr com o cavalo, tido como mais um impedimento à concretização breve do ansiado encontro amoroso, e repentinamente encarado como um lastro que mantém o balão refém da gravidade distante da rarefacção prometida pelo ideal de além cima.

52

SO am I as the rich whoſe bleſſed key,
Can bring him to his ſweet vp-locked treaſure,
The which he will not eu'ry hower ſuruay,
For blunting the fine point of ſeldome pleaſure.
Therefore are feaſts ſo ſollemne and ſo rare,
Since ſildom comming in the long yeare ſet,
Like ſtones of worth they thinly placed are,
Or captaine Iewells in the carconet.
So is the time that keepes you as my cheſt,
Or as the ward-robe which the robe doth hide,
To make ſome ſpeciall inſtant ſpeciall bleſt,
By new vnfoulding his impriſon'd pride.
Bleſſed are you whoſe worthineſſe giues skope,
Being had to tryumph, being lackt to hope.

Sou como o rico, que a bendita chave
Conduz ao seu tesouro a trancas posto,
O qual visita pouco, em hora grave,
Por medo de embotar o fino gosto;
Por isso a festa é tão solene e rara,
E longe a longe à parte de outra brilha,
Qual pedra que se espaça porque é cara,
Ou jóia mestra em plena gargantilha.
O tempo tem-te tal qual o meu peito,
Ou como o guarda-roupa guarda o uso
Pra dar ao grande instante grande preito,
Ao exibir com pompa o seu recluso.
Bendito és, que a todos digno alcanças:
Dás glória a quem te teve; ao resto, esperanças.

Comentário ao Soneto 52

O cavalo — presumindo que cavalo está por cavalo e não por obrigação conjugal —, e independentemente da decifração do último verso do soneto anterior, é, como vimos, um dos impedimentos que a vida real apresenta ao poeta que se tem vindo a declarar separado a contragosto de quem ama. As suas obrigações reais da vida de todos os dias têm vindo a ser enumeradas e surgem como entraves que obstam ao ócio do amor e seus enlevos.

O cavalo, metonímia dessa variedade de obstáculos à concretização do amor, é desculpado enquanto agente da sua inevitável natureza. E, como é hábito no prismático amante, a escusa encontra ainda a vantagem de fazer o querido mais caro aos olhos que o amam, numa proporcionalidade inversa entre frequência de encontros e estima.

Assim (vv.1 e 9) o *tempo* (v.9) é como a *arca* (v.1) que o rico consulta a espaços moderados para melhor poder apreciar a raridade do que possui. Tal como uma pedra preciosa deve ser admirada raramente, uma veneração proporcional à sua raridade, deve o poeta semelhantemente admirar com relativa infrequência o seu amor no sentido de o prezar à altura da sua valia.

As festas (Q_2) obedecem ao mesmo princípio da frequência moderada a fim de sublinhar a sua natureza especial, por sua vez objecto de dupla metaforização, associando-se estas a um símile, as jóias de uma gargantilha, as quais devem ser dispostas com elegante distância entre si. O tempo espaçado da visita ao bem-amado é assim para o poeta equivalente a arcas, festas, gargantilhas e ainda a guarda-fatos, tudo instâncias de um uso virtuoso.

O D começa com o adjectivo (*blessèd*) usado no primeiro verso do soneto para qualificar a chave com que o rico abre o seu precioso cofre, presumindo uma equivalência entre chave e amado, ambos usados com moderação. A abstinência reclama-se quase a virtude que garante a desejável

apreciação e argumenta em prol de um tipo de consolação existente num uso moderado e sóbrio. No entanto, os exemplos de sobriedade, parcimoniosamente aduzidos, pertencem, paradoxalmente, a um estilo de vida mundano, em oposição aparente ao desapego que rege a filosofia afectiva do abnegado.

A abnegação de tipo espiritual serve-se assim de exemplos da vida mundana para confirmar a virtuosa via. O poeta, eremita do amor, vê em exemplos materiais e materialistas a ilustração dos seus princípios, retomando uma tendência para comparar o amor à moeda.

A exuberância implícita na natureza das imagens é contrária à natureza despojada da relação entre a voz do poema e o seu amado e a cadência dos exemplos presume necessariamente a raridade dos encontros, numerando acaso os momentos em que a voz que fala usufrui da presença física do amado.

A sequência de imagens, além de sublinhar a esparsa frequência de encontros, visa justificar as raridades dessas entrevistas e providenciar uma forma de consolação ao poeta que assim, através de uma valorização extrema do objecto amado, explica-lhes as suas parcas visitas, conformando-se nos custos colaterais da riqueza que possui.

53

VVHat is your ſubſtance, whereof are you made,
That millions of ſtrange ſhaddowes on you tend?
Since euery one, hath euery one, one ſhade,
And you but one, can euery ſhaddow lend:
Deſcribe *Adonis* and the counterfet,
Is poorely immitated after you,
On *Hellens* cheeke all art of beautie ſet,
And you in *Grecian* tires are painted new:
Speake of the ſpring, and foyzon of the yeare,
The one doth ſhaddow of your beautie ſhow,
The other as your bountie doth appeare,
And you in euery bleſſed ſhape we know.
In all externall grace you haue ſome part,
But you like none, none you for conſtant heart.

É s feito de que molde, de que essência,
Que estranhas sombras serves aos milhões?
Se um vulto a um lhe cabe em permanência,
Tu, um, dás forma a todas as feições.
Imita Adónis, e eis que a cópia parte
De ti, mas pobremente és imitado;
Se a tez de Helena afina a cor da arte,
Ver-te-ás em trajes gregos tu pintado;
Ou diz da Primavera, das colheitas;
É pla beleza a tua sombra aquela,
E pla abundância as outras são-te afeitas,
E tu ensombras formas a mais bela.
Em toda a graça externa tens acção,
Mas só tu és constante em coração.

Comentário ao Soneto 53

O regresso ao platonismo de sombra e substância volta a marcar os interesses de Shakespeare e o soneto 53 é um exemplo vivo e variado dessa preocupação. Tal como havia servido o jovem belo de modelo à efigie da moeda, serve agora de base a todas as emanações da sua presença, uma essência que projecta uma série de vultos que são imagens a fumo do grande astro.

O poema eleva-o a modelo de virtudes estéticas, reprovando discretamente os modelos gregos, vendo-os como ante-cópias deste extraordinário arquétipo que dá razão a todas as mostras de beleza. Se se pensar imitar Adónis, tê-lo-emos descrito, embora pobremente descrito, uma vez que nenhum vulto de representação poderá igualar a poderosa substância que as anima. Se pensarmos em Helena de Tróia, habitual modelo da beleza feminina, vê-lo-emos ainda, desta feita em traje grego, aparência não inteiramente estranha a um espectador do teatro isabelino e jacobino em geral e de Shakespeare em particular.

Se os modelos gregos — masculino e feminino — não forem suficientes, recorre o poeta a uma normalmente prezada e florida estação do ano, a Primavera, para poder comparar à altura o jovem que descreve (o que terá acontecido, entretanto, ao Verão do S18, a comparação aparentemente mais apta na galeria das estações do ano?), e, com ela, a estação das colheitas, procurando ali colher a abundância que julga mais comparável ao seu ideal. Tal como o sol é um, e as suas sombras muitas, assim o jovem volta à sua condição de astro-rei e projecta sobre o mundo a luz da qual depende a distinção das formas.

São muitas as possibilidades e muitas as contrafacções, discorrendo-se longamente sobre o arquétipo estético e as suas imitações, um debate que ocupa o soneto na sua integralidade, reservando para o verso final a reflexão

mais importante. Como será este modelo de Adónis no seu íntimo? É de boa índole a sua natureza? De facto, ensina-nos retumbantemente o v.14 ser tão extraordinariamente virtuoso o seu coração que não há como ele em constância de propósito.

Um único verso, muito ardilosamente, serve para dar a entender que ninguém se arroga imitar em constância aquela substância que tantas sombras de beleza sua produz, razão pela qual lhes dedica o poeta treze versos, como se os versos fossem na sua quantidade justamente as réplicas que empatam em número as formas de vida em sombra que se inspiram na substância essencial não visível da caverna, ao contrário da única virtude final, uma fidelidade que, à luz da evocação de Helena, parece, no mínimo, estúrdia.

O soneto constitui-se ainda como uma reacção à sugestão trabalhada no soneto precedente e que tem como lema 'vestir para a ocasião'. Sendo único e inigualável, apesar de multiplicável por uma série de réplicas, tal como a moeda imita o seu modelo, o jovem belo é raro, tal como deve ser rara a festa, infrequente a ocasião para o fato especial, destacada a posição da gema numa gargantilha, etc. Os *trajes gregos*, aparentemente especiais, opõe-se aqui em inesperada vulgaridade (porque gregos) aos fatos que o guarda-roupa conserva com o critério de quem se guarda para uma ocasião solene.

A ocasião solene é exactamente o inverso que aqui vemos aqui tratado, segundo o qual muitas são as *sombras* e a sua respectiva frequência, embora reportando a uma só feição (v.2), vários são os *Adónis*, conquanto um seja o Adónis-mor (vv.5,6), empatadas as *Helena*s, desmistificado que foi o pináculo da arte (vv.7,8), relativamente desautorizada, desde logo porque cíclica, a Primavera (vv.9,10), demasiado abundantes as colheitas (v.11), enfim, ensombradas todas as formas por mais belas que sejam (vv.12,13).

A quantidade inumerável das réplicas do molde essencial, por mais respeitáveis que se apresentem, perdem em vulgaridade perante a efígie que lhes dá o mérito da existência, uma existência tornada demasiado insistente para uma ocasião que deve ser única e irrepetível. O único ponto irrepetível,

afirma o poeta, consiste num argumento verdadeiramente substancial e não passível de sombras: o jovem é constante em coração.

Ao contrário da sua singular beleza, singularmente plural, uma vez que aparenta uma notável capacidade metamórfica, a sua constância de coração não é repetível por mais ninguém nem por coisa alguma, ainda que Primavera e colheitas possam teoricamente disputar a presença no conjunto de coisas tendencialmente cíclicas, embora, admita-se, não necessariamente repetíveis e iguais.

54

OH how much more doth beautie beautious ſeeme,
By that ſweet ornament which truth doth giue,
The Roſe lookes faire, but fairer we it deeme
For that ſweet odor,which doth in it liue:
The Canker bloomes haue full as deepe a die,
As the perfumed tincture of the Roſes,
Hang on ſuch thornes,and play as wantonly,
When ſommers breath their masked buds diſcloſes:
But for their virtue only is their ſhow,
They liue vnwoo'd, and vnreſpected fade,
Die to themſelues . Sweet Roſes doe not ſo,
Of their ſweet deathes, are ſweeteſt odors made:
And ſo of you,beautious and louely youth,
When that ſhall vade,by verſe diſtils your truth.

Oh quanta mais beleza há na beleza
Se ornada com a doce integridade!
Se é bela a rosa, mais é de certeza
À conta do perfume que a invade;
A rosa brava alastra-se em tintura,
E, como as rosas, rende exalações,
E em picos cresce e brinca com soltura,
Assim que o Verão descerra os seus botões;
Mas porque vivem só pra exibição,
Sem corte vivem, passam por vulgares,
E morrem sós. As rosas doces não;
Da sua doce morte há doces ares;
Assim, quando murchares, belo jovem,
A tua essência em verso aqui a provem.

É pouco habitual a um verso shakespeariano corresponder duas orações. É provável que o v.11 pretendesse reproduzir com originalidade gráfica a quebra existente na morte, sinalizando-se por via daquele ponto final invulgar a morte em assunto na morte gráfica da frase.[99] Essa marca de mortalidade é também importante para estabelecer uma fronteira entre as duas ideias que se opõem no platonismo que tem vindo a ser trabalhado. Se a aparência murchar, respeitando o mote da imagem, o que resta é uma essência, uma substância apenas ao alcance de um certo tipo de entidades entre as entidades que se podem assemelhar a rosas: as doces. Assim, apenas as rosas doces poderão ressuscitar em essência — de rosas, imagina-se.

A par da divisão platónica, o soneto continua a problematizar a distinção entre beleza e verdade, diferença simbolizada nos dois tipos de rosas em exemplo: as perfumadas e as inodoras. A verdade, afiança-nos o poema, é virtude da 'verdadeira' beleza e com verdade acabava o poeta o poema anterior e destacava a excelência do seu modelo, inimitável nesse particular. O que se está a dizer nos dois primeiros versos é que os treze versos do S53 — a beleza — só farão sentido no pressuposto de existir o que se descreve existir no v.14: constância de coração, um modo de dizer fidelidade ou verdade. Se a beleza existe em grandes e, ao que parece, contrafeitas quantidades, já beleza com

[99] Os sonetos seguem um princípio segundo o qual se atribui uma unidade de sentido a um verso. Como sombra dessa substância, deveria idealmente a tradução preservar e acompanhar essa estrutura do verso original, não convocando para acudir a desinspirados desdobramentos o eufemismo da cesura, como muitas vezes acontece, assunção na prática de uma inabilidade, que passa por se deixar patente na tradução um tipo de desorçamentação preterida pelo original. Em outros lugares obvia-se esta alexandrina dificuldade com dodecassílabos, já que o português, mais morbidamente obeso, e de estabilidade sustentável, é reiteradamente resistente a locomover-se em versos com pés mais ágeis. O ponto final em apreço ajuda, de facto, a perceber a importância de tal sequencialidade.

honestidade parece ser apanágio de um apenas, e é disso que se trata aqui, retomando os dois primeiros versos do poema o D do que o antecede.

Na extensão dessa categorização — essência/aparência), temos rosa e perfume enquanto epítomes de beleza e essência. Sete versos e meio são estranhamente dedicados à descrição do tipo de rosa que é bom evitar: *canker blooms*. Estas rosas caninas, identificadas como sem odor, são privadas, pois, de essência e, nesse sentido, desprovidas das qualidades integrais que o homenageado por estes versos parece possuir. A única virtude de muitos, a sua aparência (v.9), é como a fé que sem obras é morta para o cristão. Só um se distingue por reunir capazmente as duas categorias deste idealismo platónico cuja verdade é destilada enfática e novamente no D.

Os versos do poeta afiguram-se como o meio possível de transcrever a verdade que o vate viu no objecto do seu enamoramento. Mais do que o desejo, acha o poeta desejável a virtude, conspicuamente presente no bem-amado. A essência que dele se desprende é como o odor que das rosas verdadeiras, porquanto perfumadas, se destila.

Não é tanto a materialização da rosa quanto a ideia de rosa que aqui se encena e essa ideia é o perfume que apenas quem ama pode sentir, uma vez que descrever o objecto de paixão a alguém exterior à comoção desse afecto é o mesmo que descrever as razões da minha devoção a S. Martinho a um ateu. A menos que partilhe comigo o gosto por castanhas, será compreensivelmente pouco inclinado ao meu entusiasmo pelo santo e os meus arroubos hagiográficos, sendo tolerante, na melhor das hipóteses, com o meu entusiasmo em relação à topografia de Tours. Todas as rosas belas serão rosas belas em princípio para todos que forem sensíveis ao tópico rosa. Mas isso é um tipo de heresia para o nosso confitente, uma vez que de todas as rosas são sombriamente iguais e parecidas entre si, às quais lhes falta invariavelmente o essencial: *odour* (o qual, incidentalmente, se parece com Tours).

55

NOt marble, nor the guilded monument,
Of Princes ſhall out-liue this powrefull rime,
But you ſhall ſhine more bright in theſe contents
Then vnſwept ſtone, beſmeer'd with ſluttiſh time.
When waſtefull warre ſhall *Statues* ouer-turne,
And broiles roote out the worke of maſonry,
Nor *Mars* his ſword, nor warres quick fire ſhall burne:
The liuing record of your memory.
Gainſt death, and all obliuious emnity
Shall you pace forth, your praiſe ſhall ſtil finde roome,
Euen in the eyes of all poſterity
That weare this world out to the ending doome.
So til the iudgement that your ſelfe ariſe,
You liue in this, and dwell in louers eies.

Nem mármore nem áureo monumento
De infante excede em vida o firme verso;
Terás mais brilho aqui do que em fragmento
Que o pó varreu e o tempo untou perverso.
Já quando houver despojos, finda a guerra
Que a estátuas e a edifícios rouba a glória,
Nem Marte nem os fogos sobre a terra
Te apagarão a vívida memória.
E contra a morte e as hostes do olvido
Tu marcharás, achando nestes piso
Aos olhos dos vindouros, e aqui lido,
Até chegar o Dia do Juízo.
Até te ergueres então tu como antes
Viverás aqui, nos olhos dos amantes.

Comentário ao Soneto 55

É inevitável que tal rosa, por mais substancial que seja e menos sombria, tenha eventualmente os seus dias contados, tal como dias contados têm mesmo os materiais de mais promissora massa, feitos para durar tão longamente quanto o tributo que neles encerram. Mas mesmo tais monumentos, construídos contra os agravos do tempo para eternizar uma meritória memória, não são tão resistentes quanto a rima do poeta que aqui escreve, propondo-a como urna de eternidade que há-de zombar do tempo e das suas obscenas vaidades.

O tempo imoral besunta os materiais nobres e estáveis com a sua marca promíscua, tal como a guerra, que deixa atrás de si um rasto de destruição. No entanto, de nada poderá a espada da guerra contra o mais poderoso mármore deste *forte verso* memorialista, capaz de prometer um veículo contra o tempo até ao Dia do Juízo Final.

Antevendo-se para este mártir um ressurgimento espectacular, viverá, entretanto, o jovem em formato escrito até se erguer com vida na sua forma de antes, contemplado até lá apenas pelos *olhos dos amantes*. O esquecimento é visto como o inimigo, razão pela qual se vislumbra na recorrência de instâncias de *vida* a base tumular deste soneto *ab immemorabili* de natureza. *Vida* e seus derivados é assim, para Vendler, a CHiP do poema: v.2 (*vida*); v.8 (*vívida*); v.9 (*olvido*, que corresponderá a "ob***liv***ious" onde Vendler descortina uma estranha forma de vida)[100] e v.14 (*Viverás*).

É contra a morte, enfim, que se faz este poema, garante de perpetuidade a um justo homenageado, possuidor de uma essência única em contraste com uma série de sombrias formas da sua beleza. Até ao Dia do Julgamento promete-se, pois, ao jovem viver perpetuamente por meio do monumento

[100] *Vide* Vendler, *op.cit.*, p. 268.

escrito, através do qual poderá ele viver nos olhos dos amantes. Os olhos dos amantes é, reconheça-se, o lugar onde tem vindo o poeta a desejar encontrar o seu bem-amado, habituado que está a tê-lo em ideia e não em presença. Os seus versos são assim suficientemente poderosos para simulacros do amado *in presentia actuale*.

Os sonetos outra forma não são do que sucedâneos e vicários de uma presença ausente, o lugar que assistira, por exemplo, aos filhos que na série 1-17 o poeta propõe ao belo jovem. Os versos são, deste modo, vicários desses filhos, sombras afinal mais competentes e duradouras das projecções menos notáveis da beleza de que o bem-amado é substância.

56

Sweet loue renew thy force, be it not ſaid
Thy edge ſhould blunter be then apetite,
Which but too daie by feeding is alaied,
To morrow ſharpned in his former might.
So loue be thou, although too daie thou fill
Thy hungrie eies, euen till they winck with fulneſſe,
Too morrow ſee againe, and doe not kill
The ſpirit of Loue, with a perpetual dulneſſe:
Let this ſad *Intrim* like the Ocean be
Which parts the ſhore, where two contracted new,
Come daily to the banckes, that when they ſee:
Returne of loue, more bleſt may be the view.
As cal it Winter, which being ful of care,
Makes Sõmers welcome, thrice more wiſh'd, more rare:

Amor, renova a força; não se diga
Que o gume tens mais boto do que a fome,
Que sempre em novo dia volta antiga,
E que até lá se amansa porque come;
Sê tu, amor; por mais que a vista fartes,
Até piscares os olhos de fartura,
Vê amanhã, de novo, e não te enfartes
Do dom do Amor por tédio sem ter cura;
Que seja o triste ínterim só um mar
Que parte as praias, onde os prometidos
Lá esperam dia a dia plo seu par,
Pla bênção de avistarem olhos queridos;
Assim o Inverno, sendo às ânsias caro,
Faz triplamente o Verão mais querido e raro.

Até piscares os olhos com fartura (v.6) relaciona-se com o primeiro verso do S43: *Se mais os pisco, mais meus olhos vêem.* Nesse sentido, o S56 é um reverso do S43, passando o que pisca os olhos a ser aqui o belo jovem, neste caso indiciando uma fartura satisfeita a cada dia que passa, justamente o dia que trazia o desencantamento ao poeta que via na noite um refúgio para acolher as imagens que tanto acalentava ver.

A noite era para o enunciador o reverso do dia porque era à noite que lobrigava ver, através do filtro onírico, imagens do bem-amado, o qual lhe faltava penosamente na laboriosa acção diurna. Se o enunciador acusa trabalho a mais durante o dia, já o interlocutor tem fartura de ver.

O *triste ínterim*[101] aponta, contudo, a uma ausência, um intervalo de tempo e sugere um período de falta de ver. O jejum visual, tratado novamente segundo o princípio 'longe da vista, longe do coração', precisa de ser imediatamente acomodado por um penso imagético que reoriente a triste ocorrência, por via da metáfora, a um local de continuidade, como se o recurso metafórico visasse entreter um coração desconsolado através de uma tontura da oferta de ver, valendo-se de um literal *recurso* expressivo.[102]

Também a cópia consonântica do verso (que é, sempre que possível, desejável) passa o *t* the "Let" e "this" para «triste» e compensa o *s* de "sad" em «seja». Sendo outrossim preferível manter o agradável som de "ocean", é inegável que «mar» tem aqui uma presença forte (não só piscatória) mas faz valer o seu *par* mínimo com o «par» do v.11 por quem o poeta, como a mulher

[101] Não só a palavra fotocopia o termo original como, no caso esdrúxulo português, obriga a um salto no verso como se a entrada da palavra ela própria por via da acentuação silábica ilustrasse essa irregularidade na fartura de ver.

[102] Os recursos expressivos seriam aqui vicários da ausência, como o poema vicário do desejo, entretendo a falta e distraindo a angústia da solidão com o fogo de artifício da arte poética.

do pescador, espera ansiosamente o seu *mar*ido. Sabemos também que há amar e amar, há ir e voltar.

De facto, o v.11 volta a encenar as consumições internas do enunciador que acusa as dores da ausência amada e é como quem espera *dia a dia plo seu par*, uma espera que, ensina-nos o S43, é especialmente sentida de dia, tendo a noite como compensação imagética.

A *bênção* é de novo convocada porque de um amor quase-religioso se trata, sendo o religioso carente de uma visão, visão essa que assiste ao sentido visual cujo desiderato passa por avistar os *olhos queridos*.

Na verdade, *queridos* comunica com o *care* do D, enriquecido pelo *caro* do D, sempre dobre no sentido. Por falar em dobre, triplamente é usado vagamente, não tendo específico lugar numérico, para indicar uma quantidade apreciável de vezes.[103]

[103] *Assim o Inverno* (v.13) visa conciliar um problema (relativamente pacífico e alheio aos interesses portugueses) de disputa editorial verificado no verso entre as propostas *Or call it winter*, alteração defendida, entre outros, na edição Arden de Duncan-Jones, e *As call it winter*, como vemos na transcrição do Quarto. A ideia é propor uma alternativa expressiva à sugestão sugerida pelo *triste ínterim*, que no v.9 fora comparado ao mar que leva o amado para longe. Em termos parafrásticos, poderíamos ler o início do v.13 como 'Ou chama-lhe inverno' à comparação anterior.

57

BEing your ſlaue what ſhould I doe but tend,
Vpon the houres,and times of your deſire?
I haue no precious time at al to ſpend;
Nor ſeruices to doe til you require.
Nor dare I chide the world without end houre,
Whilſt I(my ſoueraine)watch the clock for you,
Nor thinke the bitterneſſe of abſence ſowre,
VVhen you haue bid your ſeruant once adieue.
Nor dare I queſtion with my iealous thought,
VVhere you may be,or your affaires ſuppoſe,
But like a ſad ſlaue ſtay and thinke of nought
Saue where you are , how happy you make thoſe.
So true a foole is loue,that in your Will,
(Though you doe any thing)he thinkes no ill.

Que mais me resta, sendo escravo teu,
Senão esperar o tempo que requeiras?
Não tenho tempo ao qual eu chame meu,
Nem coisas a fazer, até que o queiras;
Nem ralharei ao tempo a sua carga
Enquanto aguarde as horas do meu dono,
Nem pensarei na falta tão amarga,
No *vai-te* que me ordene o meu patrono;
Nem ouso pôr em causa com ciúmes
Onde estarás, supor o que farás,
Só, triste escravo, às ordens, sem queixumes,
No quão feliz estará com quem estarás.
Que amor tão lorpa, em teu afã desponta;
Por mais que faças, tem-te em boa conta.

Comentário ao Soneto 57

Dando continuidade ao engenhoso programa de encavalgamento entre sonetos, reflecte o poema sobre espera e paciência. O Inverno do seu descontentamento, enquanto não chega o Verão com que deve ser comparado o bem-amado, é identificado com um tipo de submissão no qual o escravo apenas pode desejar fazer pacientemente as coisas de escravo até que o desejo empate o do amo. O enunciador está assim ao serviço dos desejos do seu amo e soberano, de quem é vassalo, aguardando as suas ordens consoante o que lhe aprouver, no tempo que lhe aprouver (v.6).

O soneto sugere um comportamento extra-relacional e uma submissão consentida do servo ao seu dono, uma subserviência afectiva que contempla humildemente a repartição da libido por lugares diversos correspondentes à ausência do amado. É como se o amor do servo fosse um amor cristão que se comprazesse em permitir uma solidária distribuição do amor que ele tanto estima, contrariando os ciúmes perniciosos, óbices a uma natureza dadivosa.

O poeta constrói o seu argumento com o objectivo primeiramente de se autoconvencer sobre a realidade que lhe cabe enfrentar, a de que não pode exigir exclusividade ao seu amor. O contrário disso é a submissão que ele encena, aparentando a relação afectiva um contrato de serviço entre soberano e vassalo. Pressente-se, contudo, desta tenção um voluntarismo demasiado palavroso, adivinhando-se das palavras do servo uma subserviência que se escuda nas virtudes de servir e se refugia num tipo de lema afim do da Jarreteira: *Honi soit qui mal y pense* (vv. 9-11 e 14).

O poema descreve um argumento circular que vai do v.1 (*Que* (...) *sendo escravo teu*) à reiteração conclusiva do v.13 (*Que amor tão lorpa*) em benefício

da conclusão do v.14: *Por mais que faças, tem-te em boa conta*.[104] O poema encena assim uma defesa cega do bem-amado, explicando ao próprio autor as maneiras do seu consolo. Ele é seu escravo, e por isso deve: esperar o tempo necessário (v.2), não sendo sequer dono do seu próprio tempo (v.3); não lhe ralhar a duração (v.5); não pensar na ausência (v.7); obedecer sem queixas quando dispensado (v.8); não pôr em causa nada (v.9); não ser tomado por ciúmes (v.9), não supor (v.10), resignar-se livre de ressentimentos ou de más ideias (v.11), e alegrar-se com a alegria de outros (v.12). Por isto tudo, é lorpa o amor que assim se entrega a tal altruísmo, desconstruindo-se afinal a ideia de que a servidão é uma coisa boa tal como defendido extensamente no poema, apenas — compreendemo-lo — para consolação interior do ressentido enunciador.

[104] Como observado, os trocadilhos picantes polvilham com alguma frequência a série de sonetos, concentrando, neste caso, no D o prazer de se esconder *innuendos* sexuais que obstam seriamente à tradução, uma dificuldade que mais adiante se adensará com o uso de, por exemplo, e no caso do v.13, *will* (*i.e.*, vontade, desejo, tempo futuro, mas também o jogo com o diminutivo do seu autor, William, aliás capitalizado no Quarto, e um dos nomes de estimação que se dá ao órgão genital masculino, prática relativamente afastada do folclore português). De facto, a segunda parte do verso (*that in your will*) oferece uma dupla leitura, interpretável nas acepções: 'no que toca ao teu desejo' e 'em relação ao teu Will' ('que neste teu Will'). Assim, e após considerável errância, sedimentaram-se no D português as várias camadas, conceptual, métrica e expressiva, na cápsula que procura dar a ver e a esconder o que se vê e esconde na arguta construção do D inglês. Quebrando as orações portuguesas, temos: *Que amor tão mole* (por oposição a duro, rijo), *em teu afã desponta* (o afã que pode despontar neste teu fã, William);/*Por mais que faças* (está à letra por *Though you do anything*, sendo o sentido do verbo 'fazer' igualmente libertino em português), *tem-te em boa conta* (***he thinks no ill***). A 'conta boa' em que o tem é, exactamente, e por ínvia chalaça, a negação do bem pensar próprio da Jarreteira.

58

THat God forbid, that made me firſt your ſlaue,
I ſhould in thought controule your times of pleaſure,
Or at your hand th' account of houres to craue,
Being your vaſſail bound to ſtaie your leiſure.
Oh let me ſuffer(being at your beck)
Th' impriſon'd abſence of your libertie,
And patience tame, to ſufferance bide each check,
Without accuſing you of iniury.
Be where you liſt, your charter is ſo ſtrong,
That you your ſelfe may priuiledge your time
To what you will, to you it doth belong,
Your ſelfe to pardon of ſelfe-doing crime.
I am to waite, though waiting ſo be hell,
Not blame your pleaſure be it ill or well.

QUe Deus, que me fez escravo, não permita
Pensar em controlar-te o tempo de ócio,
Pedir-te contas de horas, e lhe admita
Somente ao teu vassalo o sacerdócio.
Oh, se me tens às ordens, que eu padeça
A ausência de seres livre, que me prende,
E amanse as horas, sofra o que endureça,
Sem te acusar a ti de quem me ofende.
Sê onde queiras, grande é a licença
E largo o privilégio, goza as graças
Daquilo que apeteça; a ti pertença
O teu perdão de crimes que a ti faças.
Por mais que custe, eu sirvo pra atender,
Não pra coimar o bom ou mau prazer.

Comentário ao Soneto 58

Agrava-se a impaciência do enunciador que começa a acusar o cansaço desta escravidão do amor. Está longe a bonomia que escreveu o S41 e que compreendia a tolerância a dar ao seu bem-amado sempre que a distância se interpunha entre ambos. Essa abnegação que lembra os votos de um monge feito escravo começa a pesar nos ombros do confitente que dá mostras de conviver mal com os votos de pobreza, especificamente no modo passivo-agressivo do v.12. Ao seu interlocutor imputa afinal quem lhe fala uma série de crimes ao qual deve assistir a sua própria absolvição, se meios tiver para tal. O soneto é pragmático quanto às funções que assistem ao seu enunciador: deve ele ser um bom criado e esperar por ordens, sem qualquer tipo de censura sobre as acções que de resto desconhece.

O poema retoma a relação entre liberto e libertino, já aludida no mencionado S41. A liberdade por ausência aparenta conduzir a um comportamento impróprio, mas que, em última análise, exorbita a conta de quem o diz. Aliás, a imprecação inicial reage contra esta tendência inconformista do confitente e invoca o Deus capitalizado (distanciando-se acaso do deus Cupido) para uma mais drástica intervenção. É um poema que, tratando da relação entre suserano e vassalo, convoca a relação do impaciente crente com o seu Deus, pedindo-Lhe capacidade de sofrimento.

Curiosamente, o poema começa com uma invocação, um pedido que é feito a Deus para logo ser desviado para o interlocutor como se mediante um acto falhado passasse o crente em pecado do altar da oração para a tentação de que se quer ver livre, passando o pedido a pedir a outro que não Àquele que invocara (*Pedir-te*: v.3). Da mesma forma, e após a afirmação que é escravo de Deus, passa imediatamente o confitente a declarar-se escravo de quem trata por tu não capitalizado. A sua oração sofre, pois, um desvio e o crente passa de um interlocutor a outro, passando a conversar com aquele em

quem o seu pensamento está fixado. No fundo, a oração desviada é uma necessidade de comunicação, de lhe pedir que o ajude a aceitar esta distância e todas as cláusulas tácitas que transformam esta relação num atribulado jogo de paciências e impaciências. É um soneto de devoção, muito próximo do modo como o crente dos *Holy Sonnets* de Donne atua o seu criador, sendo bastante directo nos modos de abordar a santidade.

O soneto, impregnado de referências a um certo despojamento cristão, concede a sua vontade à vontade do seu senhor, conciliando três tipos de linguagem: feudal, religiosa e amorosa. Esta trindade comunicacional é traída por uma parábola entre o primeiro e o último verso que através de um encavalgamento articulado numa dupla negativa se desmente o que se pede na abertura e se compromete a honestidade do pedido, algo aliás já comprometido com o lapso de interlocutor de que vive o poema. Assim, o poema poderia resumir-se num motivo unificador de v.1/14, totalmente em linha com o desvio descrito por um crente mais solitário do que solidário: Que Deus, que me fez escravo, não permita/Coimar-te o bom ou mau prazer.

59

IF their bee nothing new,but that which is,
Hath beene before, how are our braines beguild,
Which laboring for inuention beare amiſſe
The ſecond burthen of a former child ?
Oh that record could with a back-ward looke,
Euen of fiue hundreth courſes of the Sunne,
Show me your image in ſome antique booke,
Since minde at firſt in carrecter was done.
That I might ſee what the old world could ſay,
To this compoſed wonder of your frame,
Whether we are mended,or where better they,
Or whether reuolution be the ſame.
Oh ſure I am the wits of former daies,
To ſubiects worſe haue giuen admiring praiſe.

Se nada novo há, mas o que existe
Foi sempre, que iludidos nós vivemos,
Que, ao dar à luz ideias, nos desiste
O novo fardo de um que à luz já demos?
Oh, visse eu num arquivo envelhecido,
Seiscentos anos já de translação,
Descrito, o teu retrato, em livro ido,
Que a mente existe em letras de antemão,
Que eu visse o que diriam os demais
Do espanto que és, da forma divinal;
Se estamos nós melhor, ou eles mais,
Ou se a revolução nos fez igual.
Oh, certo eu estou que o espírito de antanho
Mais se admirou com molde mais tacanho.

Comentário ao Soneto 59

O poeta, sustentado em antigas posições pertencentes às escolas de pensamento que vêem no universo um conjunto de ciclos repetidos, pergunta-se se aquela beleza que tanto admira é realmente nova e original para insinuar que se deve a hiperbólicas penas a condescendência com belezas relativamente distantes no tempo e na parecença. Visa no fundo competir o soneto com tudo o que tivesse sido escrito antes e o novo aedo desafia os antigos, pretendendo que a sua composição supera antigos escritos, tornando-se o poema mais uma constatação de virtuosismo próprio e menos o louvor em que se aparenta empenhar. Estamos, pois, perante um novo lapso em que o confitente volta a fazer incidir luz sobre si mesmo e não tanto sobre o objecto que ameaça cantar.

Ao olhar para trás confirma que os antigos modelos não lhe trarão inspiração para honrar o seu modelo, assistindo-lhe a ele apenas o génio para cantar o seu homenageado como merece ser cantado, presumindo-se aqui que quanto mais original e autógrafo for a composição mais bem descrito será o amado.

Novamente poderia o poema ser reduzido ao conjunto do primeiro e décimo-quarto versos, já que o seu lema aponta a 'nada de novo debaixo do sol em matéria de poesia'. Justifica-se, compreendemos, que a revolução comece por este autor que há-de cantar o *espanto* do seu modelo e com isso — não tanto *com ele* — ganhar fama.

A teoria literária subjacente ao poema ecoa a sentença céptica do Eclesiastes 1:9 que diz que o que foi tornará a ser e que nada de novo haverá porque nada há de novo debaixo do sol. À luz desta posição, o ídolo dos sonetos, inigualável que é, começa a enfermar de uma pátina melancólica de existencialismo nórdico a par de uma exaltação do seu motivo. O motivo do louvor é tanto mais admirável quanto fonte de melancolia, uma vez que não

pode ser melhor do que é e tudo o que se possa dizer a seu respeito não supera o que foi dito anteriormente.

Os sonetos mostram assim um certo musgo a tomar conta do viço da planta, ou, se quisermos, uma ferrugem que, nunca dormindo, condena o adorador ao desgosto de amor, desde logo por entender que não está só no colégio dos crentes e a que o seu tabernáculo se enche de afãs da mesma cor. Não sabemos assim se o poeta se ressente de uma fadiga derivada de uma invenção cansada ou se o motivo das loas encontra o seu fundamento num passado que vai inevitavelmente trazer a poalha da sobre-representação, trazendo ao poeta o vitupério do já visto.

Como não há nada de novo debaixo do sol, também se presume desta ideia que nenhum poema pode trazer nada de novo ao seu objecto, e ou é o objecto deste canto o fardo de um nascimento já havido ou é o poeta um cantor esgotado e já nascido no meio da vozearia dos seus predecessores.

60

LIke as the waues make towards the pibled ſhore,
So do our minuites haſten to their end,
Each changing place with that which goes before,
In ſequent toile all forwards do contend.
Natiuity once in the maine of light,
Crawles to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipſes gainſt his glory fight,
And time that gaue, doth now his gift confound.
Time doth tranſfixe the floriſh ſet on youth,
And delues the paralels in beauties brow,
Feedes on the rarities of natures truth,
And nothing ſtands but for his ſieth to mow.
And yet to times in hope, my verſe ſhall ſtand
Praiſing thy worth, diſpight his cruell hand.

Tal como as ondas sobre os grãos de areia,
Nos correm os minutos em rebate,
Rendendo cada o de antes em cadeia,
Lutando pela frente do combate.
O que nasceu, num mar de luz então,
Rasteja até maduro, e coroado
Do torpe eclipse enfrenta a agressão,
E o tempo, que doou, confunde o dado.
Transfixa o tempo a flor da juventude,
E cava valas sobre a bela testa;
E ceva-se do escol da plenitude,
E tudo a foice ceifa e nada resta.
Conquanto tenha o tempo punho adverso,
Por teu louvor, oponho o firme verso.

Comentário ao Soneto 60

As repetidas ondas imitam os ciclos aludidos no soneto anterior, sucedendo-se como no 'Discurso de Pitágoras' do Livro XV d'*As Metamorfoses* de Ovídio.[105] O soneto cujo número evoca o número de minutos numa hora compara-os às ondas que sem cessar se revezam e se rendem, dando o seu lugar às seguintes numa perpétua constância. Os minutos dão conta assim de uma falsa repetição, conduzindo não a uma indistinta estabilidade, porém a um fim.

A Q_2 consiste numa micro-narrativa acerca do ciclo de vida humano, onde a natividade (*O que nasceu*) começa a rastejar desde a infância até eventualmente fechar o ciclo a rastejar na idade mais provecta, para ser por fim ironicamente coroado (onde a ideia de calvo acompanha o português) por eclipses que investem sobre o velho, realizando em *torpe* a dupla função de 'maligno', associado aos astros (de onde se cunha, por exemplo, a palavra 'desastre'), e, por paronomásia, *torto*, que reflecte a curvatura da idade enquanto a faz acompanhar a assimetria própria dos eclipses. Tal como no livro de Jó (1:21), o tempo que deu é o tempo que retira o doado, não deixando de se pressentir em *dado* (v.8) a fortuna subjacente ao que o tempo destina a cada qual.

Apesar de o *tempo* ser mencionado em Q_2, Q_3 e D, ele está ausente da Q_1, embora totalmente incorporado na imagem das ondas enquanto sucessão de minutos. O poema, claramente dividido, é evolutivo, contendo uma dinâmica que dá conta de uma progressão, emulando as horas/ondas que não sofrem oposição. Todavia o soneto é construído com os olhos postos numa oposição, a qual chega bruscamente no D, como uma linha de rebentação para a fluidez tão elegante das quadras. O D é brusco ao drasticamente opor

[105] Cf. Ovídio, *As Metamorfoses*. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, Livro XV, p. 369, *passim*.

uma ideia inesperada diante do fluxo lírico: os versos onde se canta a implacabilidade do tempo são, eles próprios, o paredão contra a agressão das ondas e dos eclipses, propondo uma trincheira que se destaca do corpo do poema e a partir da qual se enfrenta o nefasto inimigo.

É de esperança que se fala quando se admite que *o verso* tem força suficiente para resistir às investidas de tudo aquilo que antes se mencionara. A simetria silábica e rítmica entre os últimos versos do D permite verificar as forças que se digladiam: o tempo e o *seu punho adverso* e a mão que lhe opõe *o verso*. A forma verbal *oponho* está justamente localizada por baixo de *punho*, assim imitando a sucessão inicial das ondas onde cada uma sucede à que viera antes, consistentes com a sucessão dos minutos.

Assim, a onda *oponho* substitui com precisão a onda *punho*, mas reforçando o punho, tornando-o mais enfático para benefício do *verso* que é, por sua vez, a onda adversa da adversidade do tempo, por muito, enfim, que nos ensine a Q_1 que, e não obstante a luta que se ensaia na imagem, nada se logra obter dessa pretensa mas frustre oposição, a não ser um ciclo onde apenas se vem a repetir um padrão e onde tudo o que se consegue colher é a espuma da sua vaidade. Bem então lembra o v.12 a fechar a Q_3, devolvendo a imagem da foice e da ceifa e com ela conseguindo uma sobreposição visual em que a onda com a sua curvatura decalca a forma da foice e assim se institui enviada do tempo para a inexorável colheita.

61

IS it thy wil, thy Image ſhould keepe open
My heauy eie lids to the weary night?
Doſt thou deſire my ſlumbers ſhould be broken,
While ſhadowes like to thee do mocke my ſight?
Is it thy ſpirit that thou ſend'ſt from thee
So farre from home into my deeds to prye,
To find out ſhames and idle houres in me,
The skope and tenure of thy Ielouſie?
O no, thy loue though much, is not ſo great,
It is my loue that keepes mine eie awake,
Mine owne true loue that doth my reſt defeat,
To plaie the watch-man euer for thy ſake.
For thee watch I, whilſt thou doſt wake elſewhere,
From me farre of, with others all to neere.



Apraz-te vir à pálpebra acordada,
Por que me cansas tu a noite assim?
Agrada-te pesares-me a almofada,
Troçar-me com visões de ti sem fim?
Mandaste o teu espírito espiar-me,
A tão distante sítio, os meus costumes,
Achar-me do que possa envergonhar-me,
É esse o escopo, o teor dos teus ciúmes?
O teu amor é grande, mas nem tanto;
É mais o meu amor que acorda a hora,
É o meu amor que espanta o meu quebranto,
É quem por ti faz guarda noite fora.
Por ti vigio, tu que estás desperto,
De mim tão longe, e de outros tão mais perto.

Comentário ao Soneto 61

Regressa o poeta ao tópico do sono e dos sonhos, sendo mais um poema de directa, confessando-se uma ininterrupta vigia de um enamorado insone. A noite, menos benfazeja, já que tende a representar mais um quebranto inelutável e menos um alívio de um dia inflexível passado na ausência da pessoa amada, mostra ser um lugar de substituições espúrias em que as sombras das visões são, apesar de leves e imateriais, um peso que agride os nervos da vítima de insónia. O distúrbio do sono deve-se não a um entusiasmo positivo de antecipação do encontro amoroso, mas a um fardo de ciúmes centrados na ausência do bem-amado. Longe vão os sonetos em que se mostrava o poeta livre dos tormentos do amante possessivo.

O D é, ao contrário do S58, um fecho franco e retumbante de quem assume as dores do que sente, recusando uma fuga para a negação relativamente presente nos sonetos. É frequente não acreditarmos no que nos diz o poeta, antes lemos o exacto oposto do que quer fazer passar, já que algo na sua linha de argumentação se desvia da rectidão de propósitos esgrimida. A abnegada voz é demasiado vocal na sua insistência para acreditarmos que está suficientemente abrigada da chuva de ciúmes.

A oitava concentra-se na agência de um tu, o qual, Q_1: atormenta o pobre insone; Q_2: manda o seu espírito ocupar-lhe o exausto espírito com sombras de si. A Q_3, no entanto, traz as más notícias e recentra a verdade dos factos: afinal quem mantém o enunciador acordado é o seu próprio amor que, valendo pelos dois, é laborioso a ponto de fazer de guarda-nocturno. Realmente, o D dá conta de uma ironia: em vão vigia o enunciador, uma vez que, ao contrário de o fazer por quem durma, admite fazê-lo, muito possivelmente, por alguém que está acordado algures, longe de quem lhe fala mas *de outros tão mais perto*. Lá se vai a capacidade de encaixe.

Se em *Hamlet* ou em *Macbeth* o tema da insónia e da privação do sono são vistos como uma maldição, ela é aqui passada a um desdobramento especulativo, como se a insónia fosse o resultado de um alarmismo sempre presente na mente do enamorado que é condenado a um estado de vigília em razão das muitas vozes que o seu amor lhe despertara no seu espírito. Essas vozes transformam-se em imagens como se o poeta visse por um espelho infinito, uma espécie de trombeta de Gabriel que lhe impusesse uma aparente ideia de infinitude.

O soneto entristece-se quando o desejo expresso na oitava é cortado cerce na aparente realidade do sexteto. O poeta, conformado a que não estará desperto por acção dos espias que seriam desejáveis, percebe que quem o mantém acordado é o seu amor, não o amor do seu amigo. Percebe-se porquê: a acrimónia do D mostra-nos que o ciúme falou mais alto, o verdadeiro culpado por estas noites brancas. O objecto de estima também não dormirá, mas não propriamente pelas mesmas razões que mantêm acordado o poeta, ainda que os sujeitos da coincidente vigília sejam, naturalmente, os mesmos.

É de notar que a esperança cândida responsável pela ingenuidade da oitava acaba precisamente num termo que vai servir de fronteira entre os dois termos deste poema. A oitava acaba justamente em *ciúmes*.

Temos então dois aqui tipos de insónia: a procurada e descrita na oitava, nascida das boas razões do coração voluntarioso em se dar e ser desejavelmente torturado; e a indesejada, explanada na vigília forçada do sexteto, lançada pelo termo que destrói a boa-fé e o bom humor do poema até ao fim de Q_2 (precisamente *ciúmes*).

62

SInne of ſelfe-loue poſſeſſeth al mine eie,
And all my ſoule,and al my euery part;
And for this ſinne there is no remedie,
It is ſo grounded inward in my heart.
Me thinkes no face ſo gratious is as mine,
No ſhape ſo true,no truth of ſuch account,
And for my ſelfe mine owne worth do define,
As I all other in all worths ſurmount.
But when my glaſſe ſhewes me my ſelfe indeed
Beated and chopt with tand antiquitie,
Mine owne ſelfe loue quite contrary I read
Selfe,ſo ſelfe louing were iniquity,
T'is thee(my ſelfe)that for my ſelfe I praiſe,
Painting my age with beauty of thy daies,

NO meu amor por mim cai-me em pecado
O olhar, a alma, cada parte minha.
E tanto está o mal enraizado
Que não lhe encontro cura nem mezinha.
Nenhuma face é tão gentil, nem forma
Tão certa, nem o certo de estimar,
E quanto ao meu valor não tenho norma
Senão a minha, e essa não tem par.
Mas quando o espelho mostra quem eu sou,
Com marcas e inscrições do sol maduro,
O meu amor por mim contrário o dou;
Que tanto amor por mim seria impuro;
És tu (meu eu) que eu mesmo por mim canto;
Pintando o velho eu com teu encanto.

Comentário ao Soneto 62

Surpreendentemente, ensaia aqui o poeta uma tentação de valorização pessoal, adivinhando-se, por momentos, uma inflexão do tema para se concentrar nos méritos próprios, em detrimento da baixa auto-estima dos seus tóxicos desamores. A oitava é, muito libertariamente, um grito de independência e de valorização pessoal, revelando-nos uma inesperada faceta de vaidade. De tal modo que a Q_1 consiste numa verificação e num diagnóstico: padece o poeta de um extremo narcisismo. O seu pecado vem de se mirar e admirar, embora reconheça que o seu modelo é pouco fiel e o seu padrão é suspeito, e deduz-se de falta de um espelho, que funciona como um imparcial de verificação de grandezas. É quando, pelo contrário, se dá conta do padrão espelho que o poeta reconhece uma série de coisas menos boas, embora essa imperfeição a deva às investidas do tempo, um inimigo figadal dos sonetos. Esse reconhecimento fá-lo moderar o seu entusiasmo de si e convoca mesmo a necessidade de uma reconstrução facial.

Procurando-se no D um desfecho a contento, sugere o poeta um sérum capaz de refrescar a secura deixada pelo tempo. De facto, mostra agora, por oposição, que o jovem belo que aprecia tem beleza suficiente para, qual elixir da juventude, ou qual sérum regenerador, suprir a pele cansada com um novo estímulo. No tu volta o eu a encontrar-se, confundindo-se nesta coita os dois amores no amor de um só, mantendo a unidade do ego na invocação do seu novo eu: o tu. Assim se explica a preocupação obsessiva do poema com os pronomes pessoais (*meu/mim/-me/minha/eu*):[106] Num poema tão egótico, não

[106] No **meu** amor por **mim** cai-**me** em pecado
O olhar, a alma, cada parte **minha**.
E tanto está o mal enraizado
Que não **lhe** encontro cura nem mezinha.
Nenhuma face é tão gentil, nem forma
Tão certa, nem o certo de estimar,
E quanto ao **meu** valor não tenho norma

surpreende que meu seja a CHiP em uso ao longo do soneto a par das suas variações pronominais.

Trata o poema de um pecado original, o pecado do egoísmo, claramente desautorizado pelos princípios cristãos. A resolução para esse pecado parece ser o desvio de atenção da figura que aparece no espelho para o outro. O *tu* é a correcção espiritual de que o poeta se acusa necessitado e a sua regeneração, codificada no pressuposto bíblico do dever de amor ao próximo, consiste em assumir que o eu tem sido em demasia o centro da preocupação do poeta (aspecto completamente novo e desconcertante para quem tem vindo a acompanhar a extensão dramática destes sonetos).

A maquilhagem subjacente ao texto apoia um poema sobre transferências e comparações. A identidade do poeta, preocupação dominante ao longo do soneto, é transmutada numa associação salvífica com o jovem belo que por pouco não era pecaminosamente deixado de fora. Mas esse requisito tem ainda um substracto narcísico, pois só se vislumbra a aparição do bem-amado quando o enunciador começa a duvidar da vigência da sua beleza. Ela foi castigada pelo *sol maduro*, uma curtição da qual Shakespeare conhecia suficientemente bem, não fosse o pai um negociador de luvas e certamente hábil curtidor que emprega a pedra-ume.

Esse uso biograficamente arguto ajuda a curtir um poema sobre a reflexão do enunciador sobre si próprio, agravando, por assim dizer, os modos desse narcisismo em curso. Nesse sentido, a pele do próprio poeta parece ter sido submetida a um processo de envelhecimento sem dúvida familiar, pelo que se requer agora a acção de um poder regenerador e menos autocentrado.

Senão a **minha**, e essa não tem par.
Mas quando o espelho mostra quem **eu** sou,
Com marcas e inscrições do sol maduro,
O **meu** amor por **mim** contrário o dou;
Que tanto amor por **mim** seria impuro;
  És **tu** (m**eu eu**) que **eu** mesmo por **mim** canto;
  Pintando o velho **eu** com **teu** encanto.

Aquilo que disfarça a *age*, a *maquill**age***, é então identificada como atributo do jovem que conserva a sua beleza. O amor, em doses suficientes, convida a um sincretismo entre um e outro no qual, por via do outro, se restaura a decadência do primeiro como se numa comunicação amorosa entre dois amantes de diferentes idades se destilasse o tempo e o aproveitasse em função de uma unidade indistinta.

O D, imbuído de um mais desejável espírito altruísta, prova que aquilo que se cantava durante os doze versos das quadras é menos um pecado de egoísmo e mais uma pintura por ausência, contrariando o poema com um desfecho que o desmente e propõe uma revisitação e anulação de tudo o que se havia lido antes. Este poema alternativo a si desconstrói o primeiro postulado e faz do D um lugar de força que vem torcer de modo drástico o corpo do poema.

63

AGainſt my loue ſhall be as I am now
With times iniurious hand chruſht and ore-worne,
When houres haue dreind his blood and fild his brow
With lines and wrincles,when his youthfull morne
Hath trauaild on to Ages ſteepie night,
And all thoſe beauties whereof now he's King
Are vaniſhing,or vaniſht out of ſight,
Stealing away the treaſure of his Spring.
For ſuch a time do I now fortifie
Againſt confounding Ages cruell knife,
That he ſhall neuer cut from memory
My ſweet loues beauty,though my louers life.
His beautie ſhall in theſe blacke lines be ſeene,
And they ſhall liue, and he in them ſtill greene.

O meu amor será como eu, um dia,
Um trapo usado às mãos da aziaga hora
Que o sangue seca e cava a velha estria
Na fronte bela; quando a fresca aurora
Entrar na noite a pique da idade,
E todas as belezas que governa
Passarem, como passa o que se evade,
Furtando-se a riqueza sua verna;
Preparo esse tempo com muralhas,
A faca que confunde a idade breve,
Que nunca na beleza grave as falhas,
Mas sempre a lembre, embora a vida leve.
Ver-se-á o seu esplendor no que eu escrever,
E em linhas negras verde há-de viver.

Comentário ao Soneto 63

A poesia aparenta servir como armazém contra o tempo e seus ataques, recuperando a linguagem do S49 em que se prevê a chegada de um tempo de cansaço entre os enamorados, antecipando-se a viragem na intensidade do amor. Aqui, surpreende-se, mais uma vez, o tempo que chega não apenas como aborrecimento entre os amantes, mas, mais seriamente, como causador de deformidades, primeiro, e exterminador, por último.

Aprendemos que a validade do D do soneto anterior é de escassa expectativa, antevendo o S63 uma hora em que nem o esplendor do bem-amado há-de escapar a um tempo sorrateiro e falso cuja mão seca o sangue e cava estrias no rosto outrora belo. A aurora, um dia fresca, há-de transmutar-se em noite, representando esta a queda abrupta da juventude, altura em que as belezas de que o amor é rei passarão como o que se evade à vista, esgueirando-se como um ladrão que furta a primaveril riqueza. Prepara-se o poeta então contra o tempo e contra a faca que, ao contrário da que nos nossos dias propõe uma drástica cosmética, aqui existe para confundir a idade e cavar entalhes na beleza. Esse tempo deve ser preparado e aproveitado, uma vez consumado, para recordar da melhor maneira a beleza que se quer perpetuar.

A vaidade do poeta diante do seu espelho conhece aqui uma brusca interrupção. O tempo deixa a foice, apesar de tudo uma ferramenta de abundância, e atalha a imagem substituindo-a por uma faca cruel que extirpa a beleza que era antes. O soneto mostra-se um compacto de grande parte dos motivos anteriores, condensando todas as matérias, desde a jornada ao ladrão, desde a noite ao tesouro, amarrotando no soneto os conceitos-chave que têm vindo a ocupar mais recentemente o poeta.

Acresce corresponder este soneto a um número climactérico, pelo menos no contexto epocal isabelino, tal como o soneto com que emparceira mais imediatamente, o mencionado S49. Tal como, mais adiante, o número 70, e

não por acaso desfila o S70 alguns substantivos fortes exsudando uma certa preocupação fisiológica, presume-se que a forma de vida através da arte em geral e destes sonetos em particular continua a ser a única forma de escapismo para um horizonte que se presume naturalmente turvo e ominoso.

O D evoca a jovialidade do S18, altura em que se queria comparar o jovem ao Verão, mas já se fechava o retrato idílico com a certeza de que um dia a estação estival iria conhecer um termo e tudo o que restaria ao invejável jovem eram aqueles mesmos versos. Semelhantemente, estes convocam o mesmo tom do v.12 do S18, prometendo a eternidade através das linhas, evidentemente pela mediação de um tipo de equívoco em que linhas escritas equivalem a linhas do tempo, o mesmo é dizer a rugas.

Se o *seu esplendor* (v.13) iguala o *teu encanto* (S62, v.14), aqui são as linhas onde se grava a homenagem as depositárias da sobrevivência póstuma daquele seu esplendor, contrastando delicadamente com o que indicava o soneto prévio em que o *teu encanto* era o garante da vitalidade do autor dos versos entretanto acometido pelos entalhes da idade, confiado num ***encanto*** que fizesse as vezes do canto. São sonetos intermutáveis e com pequenas inflexões que os acoplam e os corrigem.

A colagem dos termos e os minuciosos desvios permitem uma laboriosa e constante disposição dos mosaicos, constituindo-se num programa de uma dialéctica visual e conceptual em que se aflora, como numa composição geométrica, as várias declinações de uma figura. Essa figura não conhece variações drásticas, antes conjuga-se subtilmente com as várias peças e sugere um efeito de conjunto, ainda que pouco diversificado nos seus arabescos.

Os sonetos vão progredindo assim como o tempo, marcando uma narrativa dramática em que ao seu avanço corresponde a verificação de uma série de elaborações que correspondem a preocupações entretanto passíveis de variações.

64

VVHen I haue ſeene by times fell hand defaced
The rich proud coſt of outworne buried age,
When ſometime loftie towers I ſee downe raſed,
And braſſe eternall ſlaue to mortall rage.
When I haue ſeene the hungry Ocean gaine
Aduantage on the Kingdome of the ſhoare,
And the firme ſoile win of the watry maine,
Increaſing ſtore with loſſe, and loſſe with ſtore.
When I haue ſeene ſuch interchange of ſtate,
Or ſtate it ſelfe confounded, to decay,
Ruine hath taught me thus to ruminate
That Time will come and take my loue away.
This thought is as a death which cannot chooſe
But weepe to haue, that which it feares to looſe.

Quando eu já vi do tempo a mão nociva
No resplendor que cobre o que era ufano;
Quando eu já vi por terra a torre altiva
E o bronze eterno escravo do seu dano;
Quando eu já vi o mar com tal voragem
O reino litoral comer tamanho,
E o firme solo obter das águas margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Quando eu já vi um estado noutro entrar,
Ou se agravar um estado, já de abalo,
Vim aprender da ruína a ruminar:
O tempo vem e ao meu amor levá-lo.
Pensá-lo é morrer, que mais fazer
Senão chorar que o tenha de perder?

Comentário ao Soneto 64

Em face da antevisão dos efeitos nefastos do tempo, o poeta lamenta antecipadamente as consequências que se prevêem no seu amor. Depois de ver cair os graves e promissores monumentos de pedra magna que servem para guardar os restos mortais de respeitáveis dignitários e prometer-lhes a estabilidade contra os agravos do tempo que os derrotou, depois de ver as grandes construções da humanidade tombarem sob o peso do mesmo tempo, depois ainda de ver o resultado da erosão e mudar-se terra em mar e mar em terra, ilustrando a permuta de estados do v.9, depois de ver toda a sorte de ruína possível no alcance humano, conclui o enunciador uma incontornável verdade: a de que o seu amor será objecto da mesma transição, retomando uma preocupação anterior e manifestada com ponderação no S63.

Depois de ver tudo aquilo que é expectável e condição da falibilidade humana, permite-se o poeta lamentar a crédito o infausto fim que se projecta para o seu estimado amigo. O D não parece, afinal, trazer qualquer consolação, apenas que o pensamento de quem viu tudo o que se vê acima não lhe percepciona um futuro risonho, antes um pensamento que é, ele próprio, como a morte e terrivelmente sombrio.

De facto, a intermutabilidade de estados do v.9 não estabiliza nada nem ninguém. Já antes havia a Q2 ilustrado este estado intermutável com propriedade, através de um autêntico amasso visual, e sem se perceber muito bem o que rege o quê, tais os avanços e recuos inerentes a uma batalha, neste caso personificada entre mar e terra. *Somando o ganho à perda, a perda ao ganho*, uma vez que o ganho de um é a perda do outro, sucede a uma massa inextricável de tombos e de conquistas em que por um lado parece ser o mar a galgar sobre a costa e, por outro, parece ser a costa a avançar sobre o mar com perdas significativas. Em todo o caso, a manutenção das consoantes em uso (*m, r, l, s*) evoca uma estável instabilidade e imita o avanço de ondas sobre

a praia, justificada pelo seu uso anterior.[107] Também o gongo que se pressente nas quatro anafóricas incursões (vv.1, 3, 5, 9) produz o mesmo efeito, simulando uma rebentação, neste caso sonora. O "when" projectado pelo poema e sugerindo um futuro já aconteceu na verdade e é com base nessa projecção já entretanto testemunhada que faz o poeta meditar sobra ruínas, não apenas antecipadas.[108]

O *resplendor* que surge no v.2 repete e reitera o *esplendor* do v.13 do S63, aplicado aqui aos monumentos funerários que cobrem com esplendor o esplendor *que era ufano*. Nesse sentido, a maquilhagem tratada no poema anterior agrava-se aqui a um estado de maquilhagem tumular.[109] Mas esse

[107] Cf. S60.

[108] É curioso que uma canção dita ligeira e de extenso alcance popular opte por tratar um tema análogo a um soneto onde por quatro anafóricas vezes se repita o programa adverbial *When*. Refiro-me à canção de The Beatles "When I'm Sixty-Four".

[109] Vários túmulos portugueses foram ensaiados, entretanto, para este poema, os quais se entendeu, a título de exemplo, transcrever, demonstrando episodicamente o processo de construção comum a muitas das formas portuguesas que sedimentaram na presente tradução.

Quando eu já vi cair à mão nociva
Do tempo o resplendor do mármore ufano;
Quando eu já vi por terra a torre altiva
E o bronze eterno escravo for do dano;
Quando eu já vi o mar com tal voragem
O reino litoral comer tamanho,
E o firme solo obter das águas margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Quando eu já vi um estado noutro entrar,
Ou se agravar o estado fatalmente,
Há-de ensinar-me a ruína a ruminar:
O tempo há-de levar-te, certamente.
  Pensá-lo é morrer, que mais fazer?
  Hei-de chorar que o tenha de perder.

Depois de ver cair à mão nociva
Do tempo o resplendor do mármore ufano;
Depois de vir por terra a torre altiva
E o bronze eterno escravo for do dano;
Depois de ver o mar com tal voragem
O reino litoral comer tamanho,
E o firme solo obter das águas margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Depois de ver um estado noutro entrar,
Ou se agravar o estado fatalmente,
Há-de ensinar-me a ruína a ruminar:
O tempo há-de levar-te, certamente.
  Pensá-lo é morrer, que mais fazer?

estado de aparente perenidade cosmética que se espera de um sossego marmóreo como em faustosas produções tumulares sitas em imponentes abadias é ele próprio ineficaz contra a guerra implacável que o tempo declara a todos os bens perecíveis. Se a mais dura resistência — e por isso abre a Q_1 — não faz face aos avanços temporais, nem bronze nem o *que **cobre** o que era ufano*, por que haveria a beleza amada sossegar, sendo ela muito mais apetecível? Se tudo se altera (aparentemente menos o amor como nos ensinará mais tarde o S116) — a idade ufana (*o que era ufano*) lajes, mar e litoral, estados e governos — por minoria de resistência se há-de alterar a beleza do amor.

Com esse pensamento se conclui o poema, um pensamento cuja formulação é já de si morrer porque obriga imediatamente ao luto que a morte obriga.

Hei-de chorar que o tenha de perder.

Ao ver cair do tempo a mão nociva
No resplendor do que era ufano;
Ao ver cair por terra a torre altiva
E o bronze eterno escravo for do dano;
Ao ver marchar o mar com tal voragem
E o reino litoral comer tamanho,
E o firme solo obter das águas margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Ao ver de estados tal intermutar,
Ou agravar-se um estado fatalmente,
Há-de ensinar-me a ruína a ruminar:
O tempo há-de levar-te, certamente.
Pensá-lo é morrer, que mais fazer?
Hei-de chorar que o tenha de perder.

65

SInce braſſe, nor ſtone, nor earth, nor boundleſſe ſea,
But ſad mortallity ore-ſwaies their power,
How with this rage ſhall beautie hold a plea,
Whoſe action is no ſtronger then a flower?
O how ſhall ſummers hunny breath hold out,
Againſt the wrackfull ſiedge of battring dayes,
When rocks impregnable are not ſo ſtoute,
Nor gates of ſteele ſo ſtrong but time decayes?
O fearefull meditation, where alack,
Shall times beſt Iewell from times cheſt lie hid?
Or what ſtrong hand can hold his ſwift foote back,
Or who his ſpoile or beautie can forbid?
O none, vnleſſe this miracle haue might,
That in black inck my loue may ſtill ſhine bright.

SE o bronze, a pedra, a terra, o mar sem fim,
Não podem contra a triste mortandade,
Iria arguir com raiva o belo assim,
Se a sua acção é flor sem crueldade?
Oh, como pode o Verão manter-se afável
Se os dias fazem cerco sem cansaço,
Se nem é rija a rocha vulnerável,
Nem firme contra o tempo a porta de aço?
Lembrança atroz! Se o tempo quer na caixa
A sua jóia, ah, onde a salvo a pôr?
Que forte mão um lesto pé relaxa,
Quem há que impeça o saque ao esplendor?
Só mesmo o que é milagre e maravilhe:
Que o meu amor em negra tinta brilhe.

Comentário ao Soneto 65

Se o bronze sumptuoso, a pedra tumular e o mar sem fim nada podem contra a triste mortalidade, por que, repita-se a pergunta, haveria o belo de ter causas para arguir? A sua causa é a da flor que não tem outra força que não o seu esplendor. O Verão de outras comparações regressa *em jovem belo* para se dizer que a manutenção do seu aroma a mel (incluído num tipo de *mot-valise* através do favo de *afável*) não resiste à violência dos dias que até às próprias rochas provocam erosão, as quais, por mais duras que sejam, não possuem a durabilidade por que são conhecidas.

Os veículos imagéticos são materiais intermutáveis onde um ocupa o lugar do outro, sem se abandonar com a deslocação dos entes uma posição expressiva comum, como se num mesmo tabuleiro pudessem revezar peças discursivas diferentes. Aqui, apesar de se manter o cenário marcial, a batalha opõe os dias às rochas, tal como antes o mar às praias. E tal como nos exemplos do S64, os exemplos neste soneto são igualmente indesmentíveis. Se mesmo a rocha ou até o aço não têm como responder à erosão dos dias, tal como a água desgasta o litoral, não pode uma matéria tão delicada e etérea resistir aos embates de uma força tão determinada à corrosão.

Pergunta-se o poeta onde esconder a bela jóia do tempo se o tempo é seu próprio inimigo e anseia por guardá-la na sua ominosa caixa que nos reconduz de imediato para os áureos monumentos e as lajes funerárias, os quais por sua vez sofrem as ameaças do mesmo tempo, esse sim, incansável trabalhador. A receita parece não ter grande novidade: os versos, a única urna passível de resistir ao tempo.

A tinta negra, única possibilidade de enfrentar as linhas inevitáveis do tempo, assemelham-se a tinta de tatuagem capaz de preservar quase em oxímoro o brilho ou a brancura da pele jovem do amor, aqui mais facilmente transmutada em folha branca. Tinta negra sobre folha branca é então o meio

de que a arte se serve para preservar a beleza e resguardá-la dos avanços do tempo. *Se o bronze, a pedra, a terra, o mar sem fim* (v1) de nada podem contra os avanços do tempo, já a tinta negra, precisamente em contraste extremo no último verso (v14), se antevê como antídoto para o problema. Se X (Q_1), se Y (Q_2), se Z (Q_3) nada podem contra o tempo, só o W (D) pode. O W é, claro, a tinta negra de um tal de William[110], o único capaz de contrariar o lesto pé do tempo com a sua mão.

A mão e pé são aqui sinédoques para quem escreve (mão) e o que é escrito (pé), no sentido métrico, uma vez que ao tempo deve caber, no tratado de versificação, a posição de metrificador, sendo o seu pé (*foot*) tão *lesto* (par mínimo de 'le*n*to'). A arte escrita está, por fim, ao nível do milagre, já que corresponde à ideia socrática de que os poetas são inspirados pelo divino, ainda que não saibam necessariamente do que falem, justamente por essa *razão* (ou falta dela).[111]

[110] O trocadilho "Will I am" é shakespeariano e foram decerto os sonetos os inspiradores para o *nom de plume* de um determinado *rapper*.

[111] Depois de sustentar o carácter divino e, por isso, divinatório dos poetas, Sócrates reclama a mesma natureza para os rapsodos:

[Sócrates] Se, porém, não tens os conhecimentos da arte e se é em consequência de um privilégio divino e possuído por Homero que, sem nada compreender, tu dizes tantas coisas belas sobre o poeta, como eu afirmei, então não és culpado. Escolhe, pois, o que preferes: que eu te considere um homem injusto ou divino.

[Íon] A diferença é grande, Sócrates, é melhor passar por homem divino.

[Sócrates] Consente, então, Íon, o título mais belo: reconheceres que és divino e que não há arte nos teus elogios a Homero. (PLATÃO, *Íon*, Lisboa: Inquérito, 1988, 2.ª ed.).

TYr'd with all theſe for reſtfull death I cry,
As to behold deſert a begger borne,
And needie Nothing trimd in iollitie,
And pureſt faith vnhappily forſworne,
And gilded honor ſhamefully miſplaſt,
And maiden vertue rudely ſtrumpeted,
And right perfection wrongfully diſgrac'd,
And ſtrength by limping ſway diſabled,
And arte made tung-tide by authoritie,
And Folly (Doctor-like) controuling skill,
And ſimple-Truth miſcalde Simplicitie,
And captiue-good attending Captaine ill.
Tyr'd with all theſe, from theſe would I be gone,
Saue that to dye, I leaue my loue alone.

Cansado disto clamo o bem da morte:
Ao ver faminto desde o berço o pobre,
E o zé-ninguém vestido em rico corte,
E a boa-fé perdida em língua dobre,
E a honra dada a quem não a merece,
E a castidade entregue a um velhaco,
E a rectidão na boca que a envilece,
E a força retorcida à lei do fraco,
E a arte à força muda e o seu artista,
E o tolo (doutoral) guiando o apto,
E o simples facto tido por simplista,
E o bem ao chefe mal sofrendo o rapto.
Cansado disto, o bem da morte clamo,
Não fosse assim deixar quem tanto amo.

Comentário ao Soneto 66

Não se percebendo com clareza o que assim tão abruptamente deprimiu o poeta, reflecte o soneto na sua litania esse mesmo esgotamento, repetindo-o até à exaustão através da sua enumeração autómata. Dez vezes se repete a anáfora que acusa um fardo que ocupa em toda a sua extensão as repetitivas quadras. O poema, como outros, poderia ser resumido em dois versos, o primeiro e o último:

> Cansado disto clamo o bem da morte:
> Não fosse assim deixar quem tanto amo.

Não obstante ter o poeta enumerado à saciedade e ao longo de vários sonetos diversas contrariedades que frustram o idealista no seu idílio, a verdade é que se suspeita deste brusco e impaciente começo supervenientes contrariedades que vêm agravar quiçá a paciência do atormentado confitente e provocar-lhe inapelavelmente esta confissão de cansaço. Ele está cansado com estes ou com isto, com aquilo que proferira ou com o que mais recentemente o incomoda e em relação ao qual decidiu manter o seu leitor desinformado.

Trata-se o soneto de um desabafo em forma de desfile, cada verso, a partir do segundo, correspondendo a uma nova entidade que agasta o enunciador que contempla, ficamos a saber pelo D, o suicídio hamletiano, reservando-se *o to be* ao primeiro verso e o *not to be* ao derradeiro. Os sonetos parecem frequentar uma série de motivos passíveis de psicoterapia aos quais se opõe um método que contraria o corpo do texto. Essa fórmula, ligeiramente indentada, parece ser a resolução que adia a próxima sessão terapêutica e os novos problemas em análise.

A injustiça atormenta o enunciador, tanto a que vitima outros como a que é cometida sobre si próprio. Os benefícios são distribuídos da forma

menos equilibrada possível por quem carece de méritos para os receber. As autoridades são os dispensadores desta forma de injustiça que agracia quem não tem merecimentos para acolher as honras que lhes são indevidas. O poema trata de dois tipos de vitupério: a virtude destratada e as honras imerecidas.

Cada verso nomeia um atributo virtuoso para lhe contrapor um vilipêndio que lhe é antagónico, à excepção do v.10 onde presumivelmente a loucura subverte inclusivamente a ordem ao verso e o faz lacónico e paratáctico, entorpecido por uma repetição simplista que dá conta da estupefacção e perda de loquacidade por parte do enunciador, atacado por uma doença da retórica.

É de cansaço e depressão que o poema se faz, afectado por uma debilidade que ataca a arte de funcionar do poeta, subitamente exaurido nos seus métodos. A própria arte se mostra desvirtuada pela maleita dos tempos, emudecida pela autoridade, acusando censura, e o poema mostra solidariedade no seu empobrecimento estilístico, repetindo à exaustão como numa lista uma série de elementos nefastos na sociedade.

Se o primeiro e último versos do poema acabam respectivamente em *I cry* e *alone*, a enunciação 'I cry alone' pode vir servir de um lema a quem se repete mais como um autómato distante da ornamentação vitalista que impregna a máquina vital do artista. A depressão chega assim ao centro nevrálgico da criação e mina a variedade estilística como um cancro da prosódia. O poeta apenas continua, em vida e em arte, pelo temor de abandonar quem tanto ama, razão de ser e razão de escrever.

67

AH wherefore with infection ſhould he liue,
And with his preſence grace impietie,
That ſinne by him aduantage ſhould atchiue,
And lace it ſelfe with his ſocietie ?
Why ſhould falſe painting immitate his cheeke,
And ſteale dead ſeeing of his liuing hew?
Why ſhould poore beautie indirectly ſeeke,
Roſes of ſhaddow,ſince his Roſe is true?
Why ſhould he liue,now nature banckrout is,
Beggerd of blood to bluſh through liuely vaines,
For ſhe hath no exchecker now but his,
And proud of many,liues vpon his gaines?
O him ſhe ſtores,to ſhow what welth ſhe had,
In daies long ſince,before theſe laſt ſo bad.

Ah porque iria dar-se à vida infecta,
ACeder ao vil convívio profanado,
A passamanes entre gente abjecta
Pra ser no mais proveito do pecado?
Porque há-de ser pintado toscamente
E dar à pobre tinta a cor expressiva?
Porque há-de usar o belo inviamente
Sombrias rosas, se ele é rosa viva?
Pra quê viver, se, pobre, a natureza
Nem seiva já às frescas veias rende?
Ele é o seu garante de riqueza;
Penhor de muitos, dele só depende.
Oh, ela a ele o tem, só por lembrança
Do que já teve em dias de abastança.

Comentário ao Soneto 67

De um modo esquivo, procura o poema apresentar a defesa de um possível *not to be* para o seu amado. O fim é amargo, porém mais amarga a contemplação do que já foi um dia doce. Se é para se viver enquanto forma de lembrança num modo memorialista, talvez valha a pena enfrentar a dura realidade: o doce rosto amargou e o seu dono é hoje uma antiguidade e uma sombra se si. A cosmética que disfarça as bicadas do tempo não consegue fazer jus ao que antes se conheceu cujos méritos provocavam deslumbramento na sociedade.

Algumas ideias do S66 são aqui recicladas para proveito do soneto que fala da injustiça dos agravos do tempo sobre a candura do bem-amado. Infecção, sociedade ignominiosa, má arte, natureza decadente, várias ideias que deprimiram o sujeito ressentido do soneto anterior são aqui retrabalhadas para descrever a decadência que é outro factor de confusão no poeta. A natureza, do tanto que armazenou, só o terá agora a *ele* como ideia de passada abastança. A natureza encontra-se, julga-se, falida e o seu primor não vive senão sob a forma de uma recordação.

Pra quê viver, pergunta-se o poeta, retomando o seu melancólico estado. Da oitava em sociedade e da vida artificial, passa a Q_3 a reflectir sobre a vida natural. A infecção, que pode ser a doença ou o gasto de uma vida de artifício social, conduz a uma vida onde a cosmética procura disfarçar aquilo que já não convence naturalmente, artifício de uma sociedade de aparências, o que por sua vez convida a pensar na decadência natural e no esmaecer do bem-amado como sombra de uma *rosa viva*.

O bem-amado parece ser encarado como um crédito natural, garante dos méritos que se atribui à natureza, sem o qual a natureza é apenas uma mãe esvaziada. Dele tudo depende, inclusivamente, pressente-se, o próprio enunciador que parece pôr o último assomo de esperança na ideia que dele

faz. Afigura-se reduzir-se a razão de viver a uma lembrança distante e sombria do que foi em tempos rosa fresca e viva, agora ela própria entregue a artifícios de sobrevivência numa sociedade manchada por motivações no mínimo insalubres. A razão de *vida*, esmaecida razão, percorre um poema cujas motivações vitalistas são pouco sentidas, estando presente nas três quadras (vv.1, 8 e 9), encontrando-se ausente do D, sintomática ausência, uma vez que era no D, justamente, que se salvava a frustração que impregnava todo o soneto anterior eivado de um desespero existencial paratáctico.

O *penhor* de v.12 decorre da leitura de um verso que conta com algumas propostas de revisão editorial.[112] O Jovem é agora 'penhor' de uma natureza que tem orgulho em muitos, ainda que privada das antigas mostras. A sua saúde passa agora por depender dos ganhos dele. 'Penhor de amor' é também substituição tropológica para 'filhos' e o seu carácter singular aponta, espero, para uma antiga riqueza plural de que a natureza neste momento não goza, privada que está da antiga fortuna. O D sugere o jovem como único património de um tempo de abastança, como se um antigo solar restasse à natureza antes aristocrática entretanto falida.

[112] O editor John Kerrigan (cf. Penguin: *The Sonnets and A lover's Complaint*, p.259) sugere, por exemplo, emendar *proud* para 'prived', em benefício de um conceito que vê a natureza privada no sentido financeiro do termo, ampliando a imagem de bancarrota que parece ver no jovem o seu único resgate. Kerrigan considera fácil imaginar a leitura errónea que levaria o compositor do Quarto de *priu'd* a *proud*. A história editorial passa ainda pela sugestão de Capell de emendar a 'prov'd'. Na esteira deste pensamento, outra possível emenda equaciona passar-se *many* a 'money'. O sentido é que a mãe (daí a primeira versão um tanto liberal deste verso) de muitos depende agora da liberalidade de um, já que se sugere estar a orgulhosa mãe em situação de falência.

68

THus is his cheeke the map of daies out-worne,
When beauty liu'd and dy'ed as flowers do now,
Before theſe baſtard ſignes of faire were borne,
Or durſt inhabit on a liuing brow:
Before the goulden treſſes of the dead,
The right of ſepulchers, were ſhorne away,
To liue a ſcond life on ſecond head,
Ere beauties dead fleece made another gay:
In him thoſe holy antique howers are ſeene,
Without all ornament, it ſelfe and true,
Making no ſummer of an others greene,
Robbing no ould to dreſſe his beauty new,
And him as for a map doth Nature ſtore,
To ſhew faulſe Art what beauty was of yore.

Assim a face dele é mapa usado,
De quando a graça como flores passava,
E não se achava o belo abastardado
E a fronte não tocava nem pintava;
Antes que os cachos de ouro dos finados,
Condão das tumbas, dessem novo velo
E noutro couro fossem transplantados;
E o pelo morto um outro ornasse belo;
Pois nele as sacras horas que eram são
Visíveis sem ornato, num renovo,
Sem querer de alheio verde o belo Verão,
Nem roubo que dê velha roupa ao novo;
É ele um mapa onde a natureza
Ao logro de hoje mostra o que é beleza.

Comentário ao Soneto 68

Da vida passa-se à relembrada *beleza*, a qual, por via de *belo*, repassa todo o soneto, sem excluir, neste caso, o D, com que se conclui em *beleza* o soneto. (vv. 3, 8, 11 e 14). A *beleza* que ele é, como num museu, ensina à *natureza* o que ela era antigamente. Ele é esse mapa, por duas vezes mencionado, onde se inscreveu uma antiga geografia de encantos.

O poema recupera os temas do soneto anterior, propondo-lhe uma continuação sem sobressaltos, consolidando um modo de proceder dos sonetos, em constante *tandem* temático. O roubo que a cosmética é capaz de oferecer é uma pálida imagem daquilo que foi evidenciado pelo belo rapaz, hoje entregue a cuidados museológicos, contrariando-se a toada inicial dos sonetos em clara progressão prospectiva, admoestando o rapaz a procriar para criar múltiplas imagens de si, exactamente provendo para um futuro menos risonho ao qual somos, na verdade, já chegados.

O seu rosto é um resto do que era, e hoje é um mapa do que a natureza tinha de melhor. O *logro de hoje* com que se conclui o poema é uma descrição ínvia do bem-amado, ele próprio um logro de beleza. O mapa do que ele era mostra assim ao logro de hoje como se parecia a verdadeira beleza, a fim de provar ao que passa hoje por beleza a falsidade do que arroga ser. Essa falsidade manifesta-se a partir dos vestígios conservados naquele mapa que ensina a todos os contemporâneos como são postiços os seus modelos de beleza. É como se a ruína fizesse à novidade prova de que a novidade parece antiga quando comparada ao que se conserva naquelas ruínas.

A moda e os seus adereços, cosméticos, perucas, jóias, luvas perfumadas e outros adornos, não disfarçam a decadência nem conseguirão viver à altura do portador da verdadeira, embora antiga, beleza. A natureza, que se opõe vivamente ao artifício, armazena por via dele provas da verdadeira beleza. Nele são vistas as antigas sacras horas que não careciam de qualquer

ornamento. A natureza, curadora do museu, conserva o outrora belo rapaz como prova de que a sua criação é em muito superior às criações artificiais do mundo cosmético, num período em que, desde logo, a rainha era a mais proeminente adepta de perucas e outras formas de atenuar as agressões do tempo. E com razão, aparentemente, uma vez que, um dia, alguém, perante a impreparada visão de uma rainha Isabel I sem preparos, terá mesmo estremecido com o choque de esbarrar com uma horripilante figura humana remotamente identificada com a rainha virgem.

A Q_3 versa exactamente sobre o contraste entre a natural conservação da beleza antiga por oposição a uma recriação artificial de beleza, consubstanciada no *belo Verão* que é forjado através do recurso a um assalto onde se palma o *alheio verde* para o efeito, fechando um soneto que nos traz mais uma vez fortes aromas de momentos dramáticos relativamente coevos à escrita da lírica, nomeadamente a cena 2 do Acto 3 de *MV*, quando Bassanio, instado a escolher qual a arca onde se ocultará a escolha da sua pretendente, arrazoando sobre o virtuoso caminho da sua escolha, censura os costumes cosméticos da época e critica os ornamentos artificiosos com que se procura adornar a essência natural, a qual é miraculosamente tão mais leve quanto maior for o peso dos adornos que a disfarcem, uma vez que a um maior peso ornamental corresponderá um menor peso essencial.[113]

[113] Cf. *MV* 3.2:

> Look on beauty,
> And you shall see 'tis purchased by the weight,
> Which therein works a miracle in nature,
> Making them lightest that wear most of it.
> So are those crispèd snaky golden locks,
> Which maketh such wanton gambols with the wind
> Upon supposèd fairness, often known
> To be the dowry of a second head,
> The skull that bred them in the sepulcher.

69

THoſe parts of thee that the worlds eye doth view,
Want nothing that the thought of hearts can mend:
All toungs(the voice of ſoules)giue thee that end,
Vttring bare truth,euen ſo as foes Commend.
Their outward thus with outward praiſe is crownd,
But thoſe ſame toungs that giue thee ſo thine owne,
In other accents doe this praiſe confound
By ſeeing farther then the eye hath ſhowne.
They looke into the beauty of thy mind,
And that in gueſſe they meaſure by thy deeds,
Then churls their thoughts(although their eies were kind)
To thy faire flower ad the rancke ſmell of weeds,
But why thy odor matcheth not thy ſhow,
The ſolye is this,that thou doeſt common grow.

QUe parte tua à vista pede emendas,
Que aos corações ocorra que te faltam?
As línguas, voz das almas, dão-te oferendas,
O seu ao seu, e até rivais o exaltam.
O teu externo o externo preito c'roa:
Mas toda a voz que o teu ao teu oferece
Em outros tons confunde a minha loa,
Ao ver da vista além, do que parece.
Tais olham ao esplendor da tua mente,
E essa estima a medem plos teus actos;
À bela flor dão ranço a erva rente
Os sensos rudes (pese à vista gratos).
Se o teu odor destoa do teu viso,
Tem chão motivo: dares-te em todo o piso.

À *vista* desarmada, os méritos do jovem são notórios e por todos, e à uma, louvados, inclusivamente pelos rivais, eles mesmos exaltando as oferendas dos factos puros e simples (*o seu ao seu*). As oferendas são, portanto, as palavras tributadas aos méritos do homenageado, à vista geral isento de máculas e recheado de perfeições várias. O v.3 é, contudo, uma incisão que a história editorial aceitou necessária a uma mácula no Quarto que repete a rima 'end'.[114]

Inversamente, e por oposição, as partes que compõem o total do belo jovem não poderiam, em face do seu admirador, ser minimamente melhoradas, sendo essa reunião de perfeições o que merece ao jovem todas as loas capazes de unificarem adoradores e detractores numa uníssona propaganda de méritos inatacáveis. O que se vê deve ser visto como verdadeiro e, por isso, justamente coroado.

O v.7 parece, no entanto, confundir a linearidade da composição, introduzindo um barulho discursivo de delicada exegese. O que sói apurar-se deste verso resulta do espírito competitivo do poeta e os *outros tons* poderão estar por versos inspirados em mais do que se apresenta à vista, respondendo a uma eventual indagação dos méritos mais aprofundados do homenageado.

Os sensos rudes do v.12 corresponde aos *Then churls their thoughts* do v.11, cuja ausência de vírgulas permite a ambiguidade de tanto poder *churls* adjectivar as "vozes das almas" dos vv.3 e 6 como os sensos com que se faz acompanhar. Seja como for, estes sensos rudes — que contradizem, em todo o caso, a aparência gentil de *pese à vista gratos* — são os detractores da conduta

[114] Segundo o esquema rimático shakespeariano, espera-se que ao v.3 corresponda uma rima de tipo *a* (*abab*) e não *b* (*abbb*). O erro tipográfico pode ficar a dever-se à inversão da letra *n* em *u*, corrigindo uma palavra colocada incorrectamente ao contrário, em espelho, passando desse modo *due* a *end*.

do jovem que, apesar de virtuoso em aparência, aparenta possuir menos beleza nas suas acções. É uma censura que o poeta lhe faz por interposta pessoa e por interposta censura a essa censura.

A censura final que é sentenciada no D procede, justamente, da censura de ser o jovem pau para toda a colher e de se dar a *todo o piso*. A sua aparência inigualável não pode em essência ser igualada — e, por conseguinte, diminuída — por entre a chusma de senso rude, onde se equipara a bela flor de agradável odor à perniciosa erva daninha de desagradável ranço, militando numa companhia de harmónica fealdade.

Os actos do belo jovem desfeiam-no na medida em que é mensurável por uma série de pessoas que se promovem a pares imerecidos daquela flor inigualável que, ao dar-se com tão ingrata companhia, se desmerece em tais louvores, porquanto tais louvores sejam descritores de moral, e correspondam aos seus actos.

Tal como se deve medir a fé pelas pelas obras, também a *estima* advém de uma estimativa apurada em função dos *actos*. E se os actos são fétidos, a estima pelo esplendor daquela aromática flor será, forçosamente, revista em baixa, sublinhada pelo insinuante *soil* do último verso, uma *crux* editorial com algum valor especulativo, podendo alargar-se às *almas* do v.3 e estreitar-se ao solo comum às ervas daninhas mencionadas na Q_3 e que acabam por degradar a bela flor que o soneto visa singularizar e que a *vista* alcança ao longo de todo o poema (vv. 1, 8, 12 e 13 em *viso*). Não será, entretanto, inteiramente desconexo lograr-se ver entre *odor* e *viso* uma mancha gráfica ominosa que aproxime 'Macbeth' de *matcheth* (v.13).

70

THat thou are blam'd ſhall not be thy defect,
For ſlanders marke was euer yet the faire,
The ornament of beauty is ſuſpect,
A Crow that flies in heauens ſweeteſt ayre.
So thou be good, ſlander doth but approue,
Their worth the greater beeing woo'd of time,
For Canker vice the ſweeteſt buds doth loue,
And thou preſent'ſt a pure vnſtayined prime.
Thou haſt paſt by the ambuſh of young daies,
Either not aſſayld, or victor beeing charg'd,
Yet this thy praiſe cannot be ſoe thy praiſe,
To tye vp enuy, euermore inlarged,
If ſome ſuſpect of ill maskt not thy ſhow,
Then thou alone kingdomes of hearts ſhouldſt owe.

Que te censurem, não é teu defeito,
Pois sempre mira a infâmia o que corteja;
O ornato da beleza é ser suspeito,
Qual corvo que no puro ar adeja.
E sendo bom, mais críticos terás,
Em digna proporção, dos tempos querido;
Que o vício, como o verme, ao verde traz,
E, puro que és, tu mostras-te florido.
Poupou-te à emboscada o teu primor,
Ou porque te impuseste à sua carga;
Contudo, o meu louvor não é louvor
Que impeça a inveja, que anda sempre à larga;
Não te encobrisse o véu das suspeições,
Serias tu só rei dos corações.

Comentário ao Soneto 70

Prossegue o soneto o questionamento da reputação do jovem, por sua beleza alvo natural de calúnia. O *corvo*, anima razoável para simbolizar o borrão da infâmia, traz a sua sombra sobre o belo ar onde *puro adeja*. Apesar da rima imediata (vv.2/4), apenas iremos encontrar a palavra *inveja* no final da Q_3, no v.12. Essa é a razão de ser da calúnia que se instala sobre o belo jovem, o ser uma tão distinta flor capaz de arrancar tanta inveja e maledicência. Essa bela flor atrai o verme que chega exactamente no centro do soneto para o corroer no meio do seu caminho. O verde vernal do jovem equivale à saúde vigorosa da planta que tem de superar os ataques da infâmia, aqui materializados no *canker* que, antes diversas vezes nomeado, vai fazendo o seu caminho nos sonetos.

O primor dos verdes anos curiosamente tido por embuste não derrubou o jovem, o que confirma estar o belo jovem *nel mezzo del cammin*. Nesse meio percurso foi poupado das investidas do tempo, ou porque o tempo o poupou tão-somente ou porque se impôs vitorioso a essa carga. Contudo, a inveja lança em permanência a sua ofensiva e os detractores do belo jovem têm a arte de o desfigurarem através de manchas reputacionais.

A calúnia era um tema importante para o espírito renascentista e uma constante nas preocupações do autor de sonetos e peças. Hamlet diz, a dado passo, a Ofélia que, ainda que ela fosse casta como gelo, não estaria a salvo da

calúnia[115] (*Qual corvo que no puro ar adeja*), daí que *O ornamento da beleza é ser suspeito* (v.3).

O louvor, que procura revestir a beleza pura desta rosa, não a poupará, contudo, à emboscada da maledicência, que é o verme que ataca a primorosa flor no auge da sua beleza e castidade (Q_3^2).

A defesa que o confitente propõe passa pela argumentação relativamente comum de que a beleza é sempre causadora de invejas e ressentimento e que a malícia difama falsamente os belos. O problema numeral vem agora de algumas suspeitas que encobrem o belo viso com uma série de suspeitas de carácter. Também sobre um ajuntamento desaconselhável se pronunciava o D do S69, esclarecendo que este acrítico se dar a todo o piso não beneficiava de todo o nosso esplendoroso jovem.

O D convoca mais uma vez esta problemática quantidade, desta feita as suspeitas são numerosas tal como as companhias do soneto anterior, motivo pelo qual o jovem belo não pode almejar reinar sobre muitos corações. O louvor de um nada pode contra a censura geral que abafa a voz do elogio com uma surdina geral de infâmia. Apesar de tudo, não vem pelo homenageado o sinete de culpa anunciado na abertura do soneto.

Com essa marca se conclui o soneto, emoldurado neste timbre de infâmia em razão de um esplendor que tem por inerência a inveja e a má-língua. A infâmia é a doença que ataca a verdejante flor, a qual foi preservada apenas na óptica do poeta, o único a reinar sobre uma visão pessoalíssima do seu

[115] *Ham* 3.1.137-8. Na mesma peça, Laertes alude concomitantemente a dois provérbios isabelinos sobre o tema: "Envy shoots at the fairest mark" e "The canker soonest eats the fairest rose". Duncan-Jones, em observações à nota 2 (p.250), lembra outra variação, pictórica, ao tema em *A Calúnia de Apeles* de Botticelli, obra elaborada em 1495, retratando a queda dos Médici sujeitos a Savonarola, em que se representa o juiz em posição contrária à verdade. Também em *Measure* (3.2.174-5) se lê: "back-wounding calumny/The whitest virtue strikes". Não apenas no espírito renascentista, mas quase 200 anos depois, o líder revolucionário haitiano Toussaint L'Ouverture, a propósito da ingratidão de Espanha em relação a Colombo, diz «Eu sei que hei-de perecer vítima da calúnia.»

adorado objecto. Curiosamente, as suspeitas *vestem* o sujeito, um movimento contrário à eventual deterioração às mãos da calúnia habituada a expor a nudez da vergonha. Mas a vergonha que encobre uma nudez pura contrasta, certamente, com o *ornato da beleza* (v.3). Já o puro se mostra vestido: *puro que és, tu mostras-te florido* (v.8). dois tipos de roupagem estão aqui em oposição. A infâmia em corvo, verme e véu parece arredada da Q_3 onde se menciona um remédio provisório contra a calúnia: o meu louvor. Não por muito tempo, pois a sua remissão parece condenada ao véu do D, por mais diáfano e vaporoso que seja.

71

NOe Longer mourne for me when I am dead,
Then you ſhall heare the ſurly ſullen bell
Giue warning to the world that I am fled
From this vile world with vildeſt wormes to dwell:
Nay if you read this line,remember not,
The hand that writ it,for I loue you ſo,
That I in your ſweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then ſhould make you woe.
O if(I ſay)you looke vpon this verſe,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not ſo much as my poore name reherſe;
But let your loue euen with my life decay.
Leaſt the wiſe world ſhould looke into your mone,
And mocke you with me after I am gon.

Não dure o choro teu quando eu morrer
Mais do que o sóbrio som de escuro sino
Que diz ao mundo que eu deixei de ser
No mundo vil, e aos vermes me destino:
Não, se me leres os versos, passa ao lado
Da mão que os escreveu, pois tanto te amo
Que aceito o doce olvido de bom grado,
Se em mim pensando, à mágoa mais te chamo.
Oh se estes versos leres, digo-te eu,
Moldando-me eu ao barro do jazigo,
Que nem sequer te escape o nome meu,
Mas deixa o teu amor morrer comigo;
Não fosse o sábio mundo ler-te a dor,
E te apoucar comigo quando eu for.

Comentário ao Soneto 71

Antecipando o poeta a sua morte e a separação de quem ama, insta ao seu amado que o esqueça tão rapidamente quanto dure o repicar de um sino a finados. Todo o poema é uma solicitação ao esquecimento, em claro contraponto com a base em que se fundamentam os sonetos, de natureza essencialmente memorialista. Cabe aos sonetos lembrar e replicar lembranças do homenageado e ensombrar o seu autor, cuja sombra deve desaparecer atrás da luz do seu amado.

As badaladas pronominais que pontuam todo o soneto parecem querer contrariar o projecto do mesmo, não deixando perder de vista a mão que os autoriza. Aos vermes se entrega agora a decadência do corpo que escreve, o qual é tão corruptível que mesmo a sua lírica pode comprometer o visado com uma ligação pouco auspiciosa, já que a mão que os assina, sendo perecível, pode contaminar o bem-amado com um canto decadente.

A melhor memória passa, pois, pelo esquecimento, delindo, tão brevemente quanto possível, a memória espectral do seu autor com vista à limpeza reputacional — preocupação recente — do gerador destes sonetos.

Mais uma vez, poderia o poema ser parafraseado através de uma colagem do D com um pseudo-dístico inicial:

> Não dure o choro teu quando eu morrer
> Mais do que o sóbrio som de escuro sino
> Não vá sondar o mundo por que choras,
> E te apoucar, e ao morto, nessas horas.

O tempo é o grande motivo condutor, constituído personagem do drama. Ele é associado à personagem que mais se quer preservar. A memória relaciona-se com o passo do relógio. A memória é o reverso do relógio, contraria-o e quanto mais competente mais subverte a passada inclemente do

tempo. Se os antigos louvores ao Jovem podem ser profecias, estas, de valor prospectivo, são armazenadas numa despensa de artigos passados. Ainda que apontem o tempo futuro que é agora presente e finito, elas imitam o tempo que andou e que desfez, certamente ceifou a perspectiva de uma certa originalidade a que o poeta aspira. A recordação é dar corda reversa ao coração, é a grande contrariedade do cavalo cronológico que só é refreado com um desconcerto, e nesse sentido há um movimento geral dos sonetos que é descontínuo. A memória é análoga em Shakespeare à escrita, à anotação, sem a qual se perde a recordação.

Este soneto de abnegação, a meias com o seguinte, encena uma anulação do eu em benefício do tu que é cantado. A associação ao poeta é, para este, pouco produtiva e traz mais prejuízo do que benefícios. Assim que mal os sinos dobrem pela passagem do poeta possa a vida seguir o seu curso como se nada fosse, desprendendo-se o Jovem destes louvores por vezes anódinos daquele que o canta.

O luto ensaiado deste jovem pelo seu amigo poeta não deve estender-se no tempo, não vá ser nisso ser motivo de apoucamento por associação a uma alma irrelevante. No entanto, se o poema alcançar os seus méritos, ainda que repique fugazmente, será capaz de criar um sino irrefreável, e que há-de perdurar no seu movimento pendular emulando o pêndulo de um relógio, aceitando a competição *pari passu* com a eternidade. Se, afinal, para sempre e não fugazmente for o finado chorado, para sempre será lembrado e nisso viverá infinitamente.

72

O Leaſt the world ſhould taske you to recite,
What merit liu'd in me that you ſhould loue
After my death(deare loue)for get me quite,
For you in me can nothing worthy proue.
Vnleſſe you would deuiſe ſome vertuous lye,
To doe more for me then mine owne deſert,
And hang more praiſe vpon deceaſed I,
Then nigard truth would willingly impart:
O leaſt your true loue may ſeeme falce in this,
That you for loue ſpeake well of me vntrue,
My name be buried where my body is,
And liue no more to ſhame nor me,nor you.
For I am ſhamd by that which I bring forth,
And ſo ſhould you,to loue things nothing worth.

Não vá pedir-te o mundo que recites
O que houve em mim capaz de ser amado,
Quando eu morrer, amor, tu não hesites,
Pois nada em mim merece ser lembrado.
A menos que lhes mintas por bondade
E me elogies mais do que eu mereça,
Louvando o morto mais do que a verdade,
Forreta que é, a bem dizer te ofereça;
Não vá ser falso o teu amor honesto,
E por amor de mim falar-me insóbrio,
Meu nome enterra ao lado do meu resto,
E aqui não viva mais pra nosso opróbrio.
Vergonha tenho disto que eu produzo;
Tem tu também, de amar coisas sem uso.

Comentário ao Soneto 72

O soneto retoma a injunção do esquecimento que é requerido pelo sonetista ao seu interlocutor. A mentira parece ser também requerida, ou pelo menos a caricatura do malogrado, mas a honestidade do elogiado um valor mais apreciável do que o exagero do elogio ao morto. Os poemas, antes um bem inestimável, compostos para honra e espelho do agraciado, são agora um efeito tacanho de um compositor pouco abonado, restos que devem ser depositados junto aos restos mortais do seu autor de forma a preservar a limpidez da memória que importa não adulterar por via de observações líricas desajustadas e tão caducas quanto a voz que as viabilizou.

Sendo que o que o poeta produz não tem uso ou é inútil, o seu produto é equivalente à sua essência, certamente aquém dos méritos de quem quer elogiar. Se o poeta é essencialmente menor e fica necessariamente aquém do seu projecto, as suas canções são indignas de representarem o grande e estimável tema, profundamente exagerado e afastado da órbita do canto. O soneto 72 amplia as investigações do soneto anterior e através de um exagero amplia as suas razões, determinando a necessidade de afastamento de um por ameaçar contagiar o outro. O louvado parece ser mais louvável quanto louváveis sejam os louvadores, e a benevolência que o soneto procura captar duvidosa, dados os parcos méritos do aedo.

Formando par com o S71, ambos se reclamam detractores do poeta que se distancia de qualquer mérito, vendo-se mencionável no futuro apenas por capricho de associação que o ligará por inerência ao verdadeiro motivo destes versos. Mas os mesmos versos, em outros momentos considerados aptos e capazes de serem veículo suficiente de um assunto importante, são aqui matéria de opróbrio, um prosaísmo intolerável para se presumir à altura da sua matéria, pelo que o assunto dos poemas deve o mais rapidamente possível

alijar tal fardo e fugir da gravidade para que o impele o poema com que o relacionem.

Nunca escapa à órbita dos poemas, aliás, uma constante autoconsciência por detrás da urna artística. Não adere, pois, a teoria wildiana de que os versos sejam os próprios filhos do inspirador dos poemas, visto como pai espiritual de uma prole lírica, uma vez que a auto-desconfiança do poeta não o deixa por muito tempo. Como poderia a chamada à procriação lírica conceber tamanha contrição? Se os presumíveis filhos resultassem de uma cópula lírica entre poeta e homenageado, e os seus filhos fossem tão amados quanto detestados (em virtude de serem gerados por um pai meritório e uma mãe questionável), não podiam dar continuidade à rosa da beleza com que se empenhava tanto o poeta inicial. A sua amargura é com o mundo e isso parece morder a sua confiança a ponto de duvidar dos seus talentos. Na verdade, tanto se vangloria o poeta em ser capaz de produzir um mármore imorredouro como cai aos pés de uma maladia e se questiona num gasto de melancolia.

O cio, enquanto desejo que prenuncia o arranque da escrita, e gera no artista a ilusão da sua genialidade, emperra no motor já oxidado do recém-consumado e o poeta (vindo do desejo) tornado crítico de si (consumado no desejo) lamenta o que escreveu, pois vê as suas falhas melhor do que ninguém.

As falhas são o início da contagem, a progressão do tempo, o ditado inexorável da ferrugem ameaçando o cromado esplendoroso do que já não está em pensamento, mas se materializou ainda que em poema, híbrida forma de materialização. A vergonha advém de ser habitante do mundo e munido do princípio da dúvida, da crítica, um estágio em que a borboleta percebe a sua finitude.

Larval parece, pois, o estado do poeta enquanto crítico, incapaz de ver o ouro quer de pupo, quer de imago. *Meu nome enterra ao lado do meu resto* (v.11) é um pedido para que do poeta nada reste mais do que o seu corpo que lhe reste e esse consumível. A vergonha é aliás muita e em dobro (vv.12, 13) e rima, compreensivelmente, com nome (*shame/name*).

73

That time of yeeare thou maiſt in me behold,
When yellow leaues,or none,or few doe hange
Vpon thoſe boughes which ſhake againſt the could,
Bare rn'wd quiers,where late the ſweet birds ſang.
In me thou ſeeſt the twi-light of ſuch day,
As after Sun-ſet fadeth in the Weſt,
Which by and by blacke night doth take away,
Deaths ſecond ſelfe that ſeals vp all in reſt.
In me thou ſeeſt the glowing of ſuch fire,
That on the aſhes of his youth doth lye,
As the death bed,whereon it muſt expire,
Conſum'd with that which it was nurriſht by.
This thou perceu'ſt,which makes thy loue more ſtrong,
To loue that well,which thou muſt leaue ere long.

Verás em mim a hora que declina,
Das folhas flavas, poucas ou nenhumas,
Nos galhos que então tremem, em ruína,
Nus coros onde entoavam doces plumas;
Em mim verás o ocaso desse dia
Depois de o sol se ir pôr a Ocidente,
Que em breve o leva a noite tão sombria
Que faz de morte e tudo faz dormente;
Em mim verás o brilho dessa chama
Que sobre as cinzas jovens se extinguiu,
Tal como, quem expira, deixa a cama
Comido por aquilo que o nutriu;
E visto isto, o teu amor faz forte;
Amá-lo bem, a quem não tarda a morte.

O soneto preocupa-se com a capacidade autofágica da vida e o retrato do sujeito centra-se agora no exemplo do retratista, sujeito ele mesmo a ser comparável a um tempo natural de desmantelamento da juventude. O tempo verbal futuro «verás» é um tempo presente, afim ao conjuntivo *talvez vejas*. Ou seja, *talvez eu te lembre* ou *em mim vejas* isto e aquilo.

É um poema suficientemente complexo para merecer ser conhecido como potencialmente o mais famoso momento na crítica literária moderna. Na sua obra *Sete Tipos de Ambiguidade*, o crítico literário William Empson deu como exemplo algumas instâncias de ambiguidade em literatura, tornando-a um tipo de bem-aventurança exegética que permite ao leitor dar-se conta de uma série de subtilezas presentes no texto literário. Por ambiguidade, Empson entende "algo muito pronunciado, e em regra engenhoso e enganoso".[116] O ponto que pretende frisar prende-se com um momento literário capaz de suscitar diferentes respostas dos seus leitores, conquanto subtis, algo que dê azo a uma série de reacções alternativas a um dado passo. O que se presume é o texto literário como um enigma a que se procura extrair um sentido, um segredo que aponte para a resolução satisfatória de um problema, e, nesse sentido, ser cooptado e preservado na tradução enquanto valor fundamental e decisivo do texto original.

Apesar de a ambiguidade e a leitura prática de textos poder potenciar um tipo de prática literária que veja num texto um amontoado de irrazoabilidades à procura de desmantelamento por via de uma análise litigante, a observação de Empson trouxe ao soneto o deslumbramento onde antes havia uma empoeirada opacidade. A alusão entrevista refere-se a um tipo de ambiguidade que consiste numa palavra ou numa estrutura gramática efectiva

[116] EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity* (London: Pimlico, 2004 – 1.ª ed. Chatto & Windus, 1930).

de diferentes maneiras ao mesmo tempo. O exemplo dado desta instância de ambiguidade é, justamente, um verso retirado deste soneto:

Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.

Para Empson, a comparação é apta por uma série de razões, unidas por uma ambiguidade que haveria de presidir à leitura 'mais correcta'. Assim, os coros referem-se a ruínas e mosteiros abandonados, a lugares de canto, a um lugar de pau austero onde belos efebos projectam lídimas e maviosas vozes, a uma construção admirável que impõe um venerável respeito, a bancos conquistados ao trabalho da madeira e, por isso, trazendo à lembrança a verosimilhança da floresta, aos vitrais evidenciando flores e folhas nos seus motivos, um templo outrora belo e agora em notória decadência e dado ao abandono, um lugar onde a invernia esmagou os antigos frutos redolentes e onde o antigo tremor da beleza deu vez ao inexorável avanço do tempo, senão à destruição protestante dos antigos mosteiros, onde se adivinha o medo do puritanismo e outros vestígios sociais e históricos que apenas uma visão avalizada e integral poderia intuir do soneto.[117]

Este primeiro tipo de ambiguidade abrange praticamente tudo o que detenha importância literária e presume um leitor yeatsiano, capaz de conhecer mais à medida que avance em experiência de vida.[118] As subtilezas da proposta poética seriam, deste modo, possíveis apenas junto da experiência de alguém que não precisasse de afirmações subsidiárias para deter a importância pluridimensional da proposta e que se inclui entre as que estão preparadas para apreender uma série de distinções comandadas por um único verso.

Seja como for, espera-se que se mantenha no texto traduzido os mesmos socalcos de sentido passíveis de serem entendidos no texto original, de

[117] *Idem, ibidem.*
[118] *Idem, ibidem.*

maneira a não negar a nenhuma pátria de leitura a viabilidade das acepções presentes originalmente na incubação primordial.

74

BVt be contented when that fell areſt,
With out all bayle ſhall carry me away,
My life hath in this line ſome intereſt,
Which for memoriall ſtill with thee ſhall ſtay.
When thou reueweſt this, thou doeſt reuew,
The very part was conſecrate to thee,
The earth can haue but earth, which is his due,
My ſpirit is thine the better part of me,
So then thou haſt but loſt the dregs of life,
The pray of wormes, my body being dead,
The coward conqueſt of a wretches knife,
To baſe of thee to be remembred,
The worth of that, is that which it containes,
And that is this, and this with thee remaines.

Mas não te abata quando o punho duro
Me detiver sem forma de resgate;
A minha vida tem no verso um juro:
Que a ti te lembre sempre e te retrate.
Relendo o que escrevi, verás que escrevo
A parte consagrada a ti somente;
Ao pó só deixo o pó, e mais não devo,
E o meu melhor é teu, a minha mente;
Só borras perderás de mim então,
Porção de vermes, corpo, só ossada,
Conquista vil da faca de um vilão,
Que não merece em ti ser remembrada:
E resta o preço disso nisso, em si,
E isso é isto, e isto resta em ti.

Comentário ao Soneto 74

O soneto anula a pretensão anterior expressa no soneto 71, segundo a qual pedia o poeta ao seu amado a bênção do esquecimento. Assim não é desta feita, e o poema, retendo a melhor parte do seu cantor, implora-lhe que o leve na lembrança como troca num comércio que vê no soneto justamente a manutenção da memória do ser amado.

A injunção inicial do português «Mas não te abata» (v.1) traduz por inversão o contentamento que deve ser procurado num momento de tribulação, o desaparecimento do poeta. Mas não é pelo desaparecimento do poeta que deve o homenageado deixar-se desalentar, antes deve contentar-se no facto de ver perpetuado no canto como mais uma vez em efígie o seu rosto poeticamente retratado, o qual rende juros no entender do malogrado poeta, visto que a sua vida procura lucrar mesmo na morte. O desiderato do poeta é ter em vida construído um memorial que sirva os admiráveis merecimentos do seu objecto.

O juro da vida do poeta continua a trazer-lhe lucro póstumo, pois o seu memorial ficará com o sobrevivente e sobreviverá mesmo ao seu sobrevivente, em forma de releitura constante e perpétua que sempre reflectirá a parte consagrada ao seu modelo. Se a terra à terra volta, já a mente espiritual ficará em forma de verso com o seu ídolo, como escol lírico, mas ainda assim adequado e justo que deve espelhar as feições e os méritos do bem-amado.

Mas o poema é, de facto, ainda que inviamente, sobre o poeta, e sobre a sua finitude, e deve esta contrastar com a fulgência absoluta do que através do poema permanece a salvo do tempo.

Um verso muito debatido, o v.11 traz uma «faca de um vilão» e um problema interpretativo, que pode ser resolvido no facto de o cadáver ser pasto da morte que como um algoz se dobra sobre a carne moribunda da sua vítima para a trinchar num manjar verminado.

É provável que o poema comece por um poeta a ser detido no v.1 para cumprir uma pena capital, intermediado pela Q_2 que age como um tempo de espera entre o encarceramento e o cadafalso.

O espírito do poeta ascende assim da «porção de vermes» (porção essa já em parte intuída no escol a que se referem "The very part" (v.6) e "the better part" (v.8). É aliás compreensível que o poema se parta em partes, uma delas correspondendo ao trinchado e malogrado poeta e a outra, a melhor, destinada a ficar espiritualmente com o objecto do seu canto, que bem corresponde à parte imaterial da vida.

O último verso de Q_3 propõe uma nova inversão, nem por isso se distanciando da proposta inicial. Talvez o que seja "too base" para ser relembrado ou usado em memória do homenageado seja o conjunto indiscriminado "life", "body being dead" e "wretch's knife", torpe compósito para servir de memorial e estar à altura do sobrevivente. Nesse aspecto, a opção portuguesa «remembrada» socorre-se de um tipo de arcaísmo para fundir as acepções 'lembrança' e 'colagem de membros' que preside ao motivo desmembramento visível em «ossada» (v.10) e no centro da imagem de Q_3, que trata o desmembramento da morte por via de um corpo naturalmente desconjuntado.

Essa dispersão é resultado da acção "coward" da faca que trincha o corpo finado, que é, em suma, indigno de mais de ficar por lembrança do amado.

Esse corpo desconjuntado e este poema que se lê são a memória suprema do que é cantado, não só por via da sua ausência como da repetição insistente dos deíticos "that" e "this", descontrolados de alguma maneira no D e que enfatizam o material que se congrega por via de uma reunião no "this" que é poema, mas também um unificado elemento de permanência, o seu eterno homenageado.

As várias instâncias de *isso* (*disso/nisso/isso*) contrastam com o *isto* que é a materialização presente do poema e um pronome demonstrativo com valor de presente continuado. Os "remains" finais com duplo valor de verbo e

substantivo relacionado com um campo semântico fúnebre correspondem, no caso português, a um «resta» que contém o sopro da vida e é perpetuado «em ti».

75

SO are you to my thoughts as food to life,
Or as ſweet ſeaſon'd ſhewers are to the ground;
And for the peace of you I hold ſuch ſtrife,
As twixt a miſer and his wealth is found.
Now proud as an inioyer,and anon
Doubting the filching age will ſteale his treaſure,
Now counting beſt to be with you alone,
Then betterd that the world may ſee my pleaſure,
Some-time all ful with feaſting on your ſight,
And by and by cleane ſtarued for a looke,
Poſſeſſing or purſuing no delight
Saue what is had,or muſt from you be tooke.
Thus do I pine and ſurfet day by day,
Or gluttoning on all,or all away,

Assim és para a mente o pão da vida,
ATambém vernal adoça a chuva a terra;
E pra te achar a paz eu vivo em lida,
Tal como o que é avaro vive em guerra:
Mal gozo os bens que tenho, e já receio
Os tempos que me assaltem o meu ouro;
Pois ora só pra mim total te anseio,
Pois ora mostro ao mundo o meu tesouro;
Por vezes, saciado de te ver,
Por vezes, de um olhar já passo fome,
Sem ter, sem perseguir nenhum prazer
Senão o que foi tido, ou de ti tome.
Ou me empanturro ou sofro de carência,
Ou sofro de um excesso ou de uma ausência.

Comentário ao Soneto 75

Assinale-se o modo mavioso e natural com que o poeta encerra uma porção argumentativa para a reatar em seguida através do ponto «Assim» com que abre o soneto e retoma o anterior. A dimensão espiritual do poema anterior presente em «mente» (v.8) reverte de modo engenhoso a arquitectura do poema, fazendo-o retomar o seu tema e reverter o seu caminho.

Aqui não é tanto o espírito que é deixado como alimento para a vida perpetuada do homenageado, antes é o homenageado que serve de alimento à vida de quem o canta. É como se o poema sugerisse que a condição para haver vida para além da morte é a vida que é presentemente cantada e que há-de servir de emblema póstumo para alimentar incessantemente uma beleza sempre presente. Assim, para que os meus versos possam alimentar perpetuamente a ideia da tua existência é preciso que a tua existência alimente os meus pensamentos que serão os responsáveis pela tua incessante vida posterior.

Se no poema anterior o alimento se cruzava ominosamente com uma dieta de vermes, e por isso a comida ilustrava a vida da morte do presente em Q_3, sendo o espírito ou a mente o último reduto de uma existência ideal e ultimamente já não física, aqui é por via do espírito que se faz a construção material da vida que dará à luz a permanência do homenageado sob a forma da arte.

O poema abre aliás com o anúncio de um lauto manjar que irá acontecer na última sextilha do poema, unificando, por isso, nessa fartura metafórica Q_3 e D. Tal como a compositora canadiana entrevia a possibilidade de beber imoderadamente do seu amado, também o poema parece ser um caso de imoderação, neste caso passando não pela bebida, mas pela ingestão farta do objecto amado, cuja ausência impõe ao poeta um inapelável jejum intermitente.

A imoderação parece estar presente quer no consumo quer na sua abstinência, resultante de uma relação imódica que provoca no cantor uma série de altos e baixos emocionais, descritos no tal jejum intermitente a que é sujeito. O tudo ou nada da posse é consumado no D que substitui o erotismo por um estado pantagruélico esquizóide.

Não se espera, porém, do idealismo lírico dos dois versos iniciais uma degradante queda no abismo da dependência. O poema abre com um encanto ingénuo e está longe de parecer rumar aos abismos de transtorno e à compulsão com que fecha. A temperança inicial despenha-se, assim, na glutonaria (*gluttoning*) final que torce o esboço inicial e etéreo que ascende da morte em que aterra o poema anterior.

Aqui, temos, inversamente, uma chamada gravítica drástica aos transtornos e obsessões materiais da vida erótica. A volta final, usada para corroborar a ansiedade presente em Q_3, usa a plasticidade da conjunção para excluir as duas ocorrências em alternativa e lhes atribuir uma prática verificável e actual através de uma coordenação da sua exclusividade.

76

VVHy is my verſe ſo barren of new pride?
So far from variation or quicke change?
Why with the time do I not glance aſide
To new found methods,and to compounds ſtrange?
Why write I ſtill all one,euer the ſame,
And keepe inuention in a noted weed,
That euery word doth almoſt fel my name,
Shewing their birth,and where they did proceed?
O know ſweet loue I alwaies write of you,
And you and loue are ſtill my argument:
So all my beſt is dreſſing old words new,
Spending againe what is already ſpent:
For as the Sun is daily new and old,
So is my loue ſtill telling what is told,

Porque é tão rude e estéril o que escrevo,
Tão resistente a trocas e a desvios?
Porque não sigo o tempo e não me atrevo
A formas novas, estranhos desafios?
Porquê escrever o mesmo, sem diferença,
Vestir o mesmo estilo em traje igual,
Assim que assino o nome é já sentença
Que mostra de onde vem, e é natural.
Oh, sempre escrevo eu de ti, amor,
E tu e o meu amor são o meu tema:
Apenas visto o mesmo de outra cor,
Gastando o mesmo gasto por sistema:
Pois como o sol que é novo sempre e antigo,
Assim do meu amor já disse e digo.

Comentário ao Soneto 76

O poema trata de um fastio autoral com forte investimento dramático. A sua natureza, semelhante a um aparte trabalhado em palco, decide apontar para a monomania do seu tema, mostrando a sua imorredoura actualidade ainda que por via de um tédio conceptual, que serve aqui como memorial e prova de eternidade.

O tédio que se lamenta é usado para sublinhar a extraordinária perseverança do seu autor, empenhado em censurar a falta de novidade dos seus temas e nisso argumentar em prol da principal preocupação dos seus poemas: o seu tema perene.

Com a perenidade do seu tema consegue o seu autor, subtilmente, garantir a sua perenidade, construindo a sua própria grandeza através de um programa altruísta e encomiástico.

Ao lamentar a pouco imaginativa geometria do seu mosaico, o poeta vale-se de uma censura postiça ao seu tema para captar a benevolência do interlocutor e instigar-lhe o seu assunto, e, por via dessa modesta admissão, insinuar o valor intrínseco e garantir discretamente a perpetuidade da sua voz. O seu enunciado parece sabotar-se apenas para franquear a sua própria passagem e garantir a sua estabilidade artística.

A angústia da influência passa assim a angústia da inveja sobreposta a uma acomodação lírica conformada com os seus próprios meios, reconhecendo-lhes, porém, o desmerecerem os seus fins.

O «Assim» com que se abre o soneto 75 remata o presente 76 de modo a inspirar o tédio que anima postiçamente o enunciado geral. De um modo subtil pôde o poeta fazer da aparente falta de assunto do seu poema justamente o seu assunto.

À semelhança dos sonetos 71 e 72, ensaia o soneto uma crise de confiança, lamentando o poeta a sua falta de capacidade em ser diferente de

si. Se o poema é sempre um, isso é porque o seu assunto é sempre um. A sua crítica é obliquamente a crítica do seu tema, acusando o poema uma monotonia que faz da progressão dos poemas a linha linear da vida de um casal.

Este soneto fala aparentemente em nome de um casamento e a sua estável monotonia, na qual sempre se escreve o mesmo em resultado de uma rotina lírica, que apenas suscita uma linguagem usada como um gasto seminal não pesaroso, mas necessário, útil para prolongar o estado crónico do casamento, onde o prazer parece ser afastado como para com ele se afastar o pecado da luxúria. A linguagem do soneto, sem novidade que a anime, boia numa monotonia sem cio e o soneto é como o sol, sempre velho e sempre novo, elevando e apoucando o Jovem.

O poema é uma moeda que se volta a usar apesar de ter sido já usada (v.12). O par final *antigo/digo* serve de paralelo ao par *old/told*, repetindo em si o desenho do dia, ascendente e descendente, tal como a vida humana, embora a parábola que aqui se desenha falhe em servir o grafismo monótono da linearidade do assunto, o qual se não gasta em se gastar.

77

THy glaſſe will ſhew thee how thy beauties were,
Thy dyall how thy pretious mynuits waſte,
The vacant leaues thy mindes imprint will beare,
And of this booke,this learning maiſt thou taſte.
The wrinckles which thy glaſſe will truly ſhow,
Of mouthed graues will giue thee memorie,
Thou by thy dyals ſhady ſtealth maiſt know,
Times theeuiſh progreſſe to eternitie.
Looke what thy memorie cannot containe,
Commit to theſe waſte blacks,and thou ſhalt finde
Thoſe children nurſt,deliuerd from thy braine,
To take a new acquaintance of thy minde.
  Theſe offices,ſo oft as thou wilt looke,
  Shall profit thee,and much inrich thy booke.

Verás que o espelho teu a graça apaga,
E o teu relógio o tempo caro ido,
Impressa a tua mente em folha vaga,
A deste livro, prova-te o aprendido:
As rugas que hás-de ver no espelho franco
São covas boquiabertas do passado;
Que saibas plo relógio esquivo e manco
Em fuga eterna o tempo acossado;
Confia o que a memória não guardou
A estas folhas gastas, e hás-de ver
Os filhos que o teu cérebro criou,
Que a tua mente crê desconhecer.
  Se a isto dedicares o teu ofício,
  Serás tu rico e o livro lucra disso.

Comentário ao Soneto 77

O poema parece dar continuidade ao programa de descrição pessoal que atenta a um retrato de monotonia e relativa estabilidade a salvo da acção do tempo, em curso desde os poemas anteriores e servindo o propósito de garantir por via dessa rigorosa dieta a marmórea garantia da preservação da memória de quem é cantado. Para isso, o poeta antigo lança mão ao seu programa de obsoletos recursos, materializados em «espelho», «relógio» e «livro», através dos quais pode o jovem, mediante uma sedimentação do tempo e da experiência, quando não de um esgotamento, ser ensinado pela negativa da beleza em sua posse, a qual deverá ser arquivada neste modelo de reflexão e investida na sua própria experiência, como se dependesse do Jovem a contínua escrita deste seu livro inacabado.

Chegados ao meio do conjunto de 154 sonetos, dá a sensação que o poeta convida a uma parceria, desafiando o jovem a escrever a sua parte da sua história («Confia o que a memória não guardou/A estas folhas vagas, e hás-de ver/Os filhos que o teu cérebro criou»), como se fosse aqui admitida uma co-autoria e reconhecidos os sonetos como filhos criativos do seu pai poeta.

Trata o soneto então de um presente (o livro) que o poeta oferece ao seu estimado amigo, que nele possa ele olhar-se e prolongar a sua descrição, já que os filhos serão as páginas em branco à espera de serem preenchidas. Talvez por isso insista o poema em não atribuir imediatamente uma posse ao poema, ao contrário do espelho e do relógio (ambos "thy"). Se estes são 'teus', Já o livro parece só poder vir a ser "teu" quando se acharem reunidas as condições para tal, as quais só podem vir a ser possibilitadas através da acção do tempo não «ido», mas *a vir*.

A folha vaga mimetiza justamente o apagar da graça ao espelho como se a ausência prefigurasse já a ausência por apagar futura. Talvez por esse motivo a seguinte ocorrência das folhas (v.10) pede o acompanhamento do adjectivo

«gastas», um tipo de palimpsesto onde se rasura a experiência passada numa lógica de sobreposição. É como se o vazio das folhas vagas equivalesse em certo sentido às folhas gastas, ambos mostrando um espelho vazio.

Os objectos enunciados (espelho, relógio, livro) ocorrem duas vezes cada um. Todos são enunciados uma vez em Q_1 e em Q_2 os dois primeiros, deixando-se para o D a seguinte ocorrência de «livro» (v.14) que deve funcionar enfaticamente como a ideia a prevalecer, supondo que se o espelho e o relógio são pontuais e presentes, embora antecipando um tempo futuro, o livro funciona como um mostrador futuro de um tempo passado, incapaz de funcionar no presente e ser actual no seu escopo.

Tanto espelho como relógio acusam deformações e deturpações. Ao mostrar rugas, o primeiro é investido da mesma deformidade que reflecte, como se espelho e espelhado fossem o mesmo material, ambos consumidos pelo tempo de modo igual. O relógio, por sua vez, é «esquivo e manco», valendo-se de muletas, ponteiros, remetendo para um campo de caracterização onde o estropiado equivale ao ladrão acossado e de vida instável e obrigado a um certo nomadismo. Só o livro parece poder vir a retirar disso benefício, propondo-se uma futura parceria lucrativa.

78

SO oft haue I inuok'd thee for my Muſe,
And found ſuch faire aſſiſtance in my verſe,
As euery *Alien* pen hath got my vſe,
And vnder thee their poeſie diſperſe.
Thine eyes, that taught the dumbe on high to ſing,
And heauie ignorance aloft to flie,
Haue added feathers to the learneds wing,
And giuen grace a double Maieſtie.
Yet be moſt proud of that which I compile,
Whoſe influence is thine, and borne of thee,
In others workes thou dooſt but mend the ſtile,
And Arts with thy ſweete graces graced be.
But thou art all my art, and dooſt aduance
As high as learning, my rude ignorance.

Por minha musa tanto te invoquei,
E achei um tal favor no que escrevi,
Que — vê — alheias penas inspirei,
E agora escrevem todos sobre ti.
O teu olhar, que inspira o canto ao tardo,
E ao torpe ignaro o céu em vez do chão,
Deu nova pena à asa do letrado,
E deu à graça dupla exaltação.
Mas dá valor tu mais ao que eu compilo
Pois vem de ti, nascido e inspirado:
Nas obras de outros só compões o estilo,
E as artes dão-se ares do agraciado.
Destarte, és toda a minha arte, e vou
De rude ignaro ao mais letrado voo.

Comentário ao Soneto 78

Mais do que o seu modelo, o poema parece ter provocado uma coterie de plumitivos subitamente despertados para o interesse do assunto. Deste modo, não é tanto o modelo a despertar olhares quanto o valor achado na descrição do mesmo modelo. É como se a invocação frequente da Musa tivesse chamado a atenção geral dos seus concorrentes que «agora escrevem todos sobre ti». Os méritos do poema são, insidiosamente, elogiados, responsável por inspirar ignaros a trocarem chão por céu.

O poema assenta num modelo antitético visível imediatamente na fórmula inaugural do poema que convoca uma imediata contrição assente no acto de o poeta, em razão dos méritos e excelência do seu objecto, ter chamado a atenção de uma série de concorrentes ao assunto e assim como que ter disseminado em muitas vozes a excepcionalidade do seu canto. Não obstante, a Q_2 faz uma ressalva ao que parece ser a proliferação abastardada do tema, garantindo que o seu objecto continua intocado pelas polissémicas penas (as que escrevem e as que levantam voo). É ele que, subido a alturas indisputadas, ensina e inspira a comunidade de cantores a elevarem o seu canto à musa que assim os livra do seu lastro de ignorância.

A Q_3 regressa aos interesses do seu autor para se concentrar na defesa do seu trabalho, propondo uma diferença entre um e outros. No modo de ver do poeta, o seu trabalho deve ser razão de orgulho pois é uma compilação de influências notáveis que procedem do seu homenageado, dele nascidas para moldar o canto. Já nos trabalhos de outros, a influência do celebrado apenas pôde retocar formalmente o estilo, dando-lhes a graça aparente da sua invocação e presença. Os rivais de Shakespeare seriam assim, neste debate de gosto, ignorantes que apenas foram inspirados ao voo em razão do tema que imitaram — o tema propriamente dito e a inspiração que teriam colhido no próprio Shakespeare.

A repetição da sonoridade em *i* (*fly/majesty/thee/be*) é vertida em *ado* (beliscado no tipo de metátese *tardo* para enfatizar a razão do seu sentido, ilustrando potencialmente que o tardo é tardo inclusivamente em rimar), lembrando a sonoridade das *added feathers* do v.7. A diferença do modelo tratado neste soneto e retratado em outros vem a ser expressa em Q_3 onde se parte (Q_3^1/Q_3^2) a distinção entre as valias de um e outros.

Para o poeta, juiz em causa própria, a sua compilação é razão para maior orgulho do modelo, pois é um retrato fiel e directamente inspirado dele. Nos trabalhos de outros, inversamente, o modelo serve apenas para compor um estilo em razão da simples presença enquanto assunto. É natural que um tema cheio de graças defenda por inerência uma qualquer e maior ou menor competência artística, unicamente em razão de participar de um séquito apreciável de descrições de uma graça que naturalmente os agracia. Essas artes dão ares da graça que os agracia.

Conclui, no entanto, o poema (*Destarte*, que, por sua vez, com *arte* ecoa o duplo címbalo *art/art* do v.13 e ressoa as *artes* (v.12) várias e presumidas da concorrência) com uma auto-descrição apologética que participa integralmente da influência do homenageado, cuja presença se faz sentir neste poema de modo absoluto, assim promovendo a mais um *rude ignaro* um *mais letrado voo*.

79

WHilſt I alone did call vpon thy ayde,
My verſe alone had all thy gentle grace,
But now my gracious numbers are decayde,
And my ſick Muſe doth giue an other place.
I grant (ſweet loue) thy louely argument
Deſerues the trauaile of a worthier pen,
Yet what of thee thy Poet doth inuent,
He robs thee of, and payes it thee againe,
He lends thee vertue, and he ſtole that word,
From thy behauiour, beautie doth he giue
And found it in thy cheeke: he can affoord
No praiſe to thee, but what in thee doth liue.
Then thanke him not for that which he doth ſay,
Since what he owes thee, thou thy ſelfe dooſt pay,



Enquanto me inspiravas só a mim,
Em mim se via só a tua graça;
Mas já que a rima é força que definhe,
A minha Musa enferma a outro passa.
Admito, amor, o tema que és, feliz,
Merece a pena de mais dignas penas;
Porém o que de ti o novo diz
Roubou de ti, e a ti devolve apenas;
Empresta-te a virtude, e esse nome
A ti furtou; a graça que te aprende
Tomou da tua face; e o teu renome,
Se em ti já vive, dele não depende:
Não sejas grato pois plo que te diga,
Já que lhe pagas, isso só se obriga.

O conjunto de rapsodos tem como triste consequência a limitada validade do poeta original, agora indistinto num cortejo de vozes à uma elogiosas do seu motivo. O pioneiro abriu um desfile indesejável de vozes ruinosas para o poeta, influenciados todas pelo motivo que é a razão única de ser dos poemas em apreço. A forma de criticar os esforços de outras penas é manifesta em Q_2, quando o poeta relativiza todo e qualquer rasgo literário, simplesmente apodando-o de roubo (v.8). Este roubo, entende-se, é de dupla natureza.

Não só os méritos literários procedem de um modelo cuja natureza é em si mesma cheia de graças e, por isso, atreita a se fazer facilmente arte disso, como o roubo é também uma espécie de empréstimo tomado à inspiração que foi inaugurada nos esforços deste poeta que nos fala. Assim, subentende-se em «Roubou de ti» *roubou de mim*. Esse duplo roubo por via de uma dupla influência amesquinha a graça original como se a quantidade fosse certamente antónima de qualidade e o número de poetas proporcionalmente inverso à qualidade do seu sujeito.

O poeta, instituído crítico de poetas, protesta contra os seus rivais, aborrecendo a dissipação do patronato (v.2) que antes o bafejava em exclusividade. Mas a graça, sendo atributo tendencialmente gracioso, parece ter sido furtada e desviada do seu recipiente habitual, que por força vê o seu trabalho na confusão de vozes definhar e perder o brilho inaugural.

Essa pátina cansada é passada em forma de Musa enferma a outros, cedendo o lugar a outros e passando o seu canto e a sua graça a novos poetastros. Desmerece-os o poeta assim, sentenciando que o seu trabalho não tem nada de especial na medida em que veio praticamente todo feito e acabado.

De algum modo capcioso, parece, no seu caso, estranhamente exceptuar-se a este princípio do trabalho já feito. Evidentemente que o trabalho já feito

parece presumir uma troca de favores amorosos e uma crítica estética passa a ética, censurando o poeta, afinal, a difusão dos amores e o envolvimento de outros neste circuito amoroso camuflado em lírico.

A Musa, enquanto objecto amoroso, passa a outros os seus favores e sendo *enferma* antecipa uma doença sexualmente transmissível, insinuada em muitos momentos da produção do seu autor, lírica e dramática, convocando a imagem da moeda que, passando de mão em mão, se prostitui entre os vários utilizadores.

O Belo Jovem condena todo o artista a uma inspiração desinspirada, é um anulador de arte, trazendo a maladia do seu motivo às penas igualitárias dos vários poetas que, à semelhança de uma doença venérea, se (pro)pagam a dívida de serem escravos e escrevedores de um só assunto, consumindo-se em cadeia e poluindo a sua arte com uma Musa epidémica.

Enquanto se via o poeta só nesta demanda, fruía em exclusivo de uma ideia e de uma consumação artística, sem competição e sem experimentar a contaminação da monotonia. Se vários candidatos há à experiência do mesmo amor, condena-se forçosamente o sentimento a uma banalidade irremediável, partilhando o Jovem os seus favores com uma série de poetas rivais na obtenção do seu amor.

80

O How I faint when I of you do write,
Knowing a better ſpirit doth vſe your name,
And in the praiſe thereof ſpends all his might,
To make me toung-tide ſpeaking of your fame.
But ſince your worth (wide as the Ocean is)
The humble as the proudeſt ſaile doth beare,
My ſawſie barke (inferior farre to his)
On your broad maine doth wilfully appeare.
Your ſhalloweſt helpe will hold me vp a floate,
Whilſt he vpon your ſoundleſſe deepe doth ride,
Or (being wrackt) I am a worthleſſe bote,
He of tall building, and of goodly pride.
Then If he thriue and I be caſt away,
The worſt was this, my loue was my decay.

Oh, como eu tremo quando de ti escrevo,
Pois sei que um ser melhor te usa o nome,
E o seu poder empenha em teu enlevo,
E cala-me ao falar do teu renome.
Mas já que o teu valor é um oceano,
E aceita a simples vela e a mais cheia,
Meu parco barco, ao pé do dele lhano,
Plo mar de ti se atreve em fixa ideia.
O teu menor favor mantém-me à tona,
Já ele ao teu mar fundo orça o calado;
Ou, naufragando-me, eu não valho a lona,
Já ele é de alto porte e aprumado.
Se ele então for longe, e eu naufragar,
O que é pior: o amor lançou-me ao mar.

Comentário ao Soneto 80

Retomando a matéria da rivalidade poética, e concedendo-se aos poetas rivais reconhecidamente a assunção da sua superioridade, o confitente pede a benemérita atenção de ser admitido a esta deposição de encómios, ainda que o seu canto seja formalmente indistinto no meio das vozes que empenham todo o seu poderio nessa missão. Calar-se é assim o triste destino da voz que nos fala, uma vez que vozes mais fortes se levantam. Calar é rapidamente nivelado com a imagem de deriva e naufrágio, ainda que contraste com a escolha portuguesa que confere ao poeta rival o rumo ufano do seu 'calado' (v.10), opondo-se aqui a quem é somente deixado à tona por misericórdia.

O contraste é adensado no mesmo verso ("soundless deep") em que a profundidade do mar alto anunciada como insonora é reservada a grandes calados, justamente, e por via de uma inversão nos correlatos, aquilo que é porção do poeta: o silêncio envergonhado. Assim, seriam os outros calados a calarem o poeta, obrigado à mudez da banalidade, aguentado em águas meramente por benefício do seu estimável patrono que lhe concede e tolera o uso de menoridades literárias. É um menor favor (v. 9) que, assente nesta inversão dos correspondentes, agracia o poeta menor com uma tolerância afinal maior. Este *menor favor* funciona como um lapso que recorda a pouca destreza do poeta.

Oh como eu tremo anuncia à distância o símile náutico, apropriando-se o símile do correr trémulo do cálamo que do seu tópico escreve cursivamente, imitando, de certa forma, as ondas. A imagem é dupla, náutica e caligráfica, e são os de maior pena (lembrado a estratificação nobiliárquica pela antonomásia com penachos) os que causam maior impressão, de resto o modo conclusivo das quadras: *ele é de alto porte e aprumado*. Ele é o poeta rival, o melhor espírito, mas também o amante em competição, e o motivo aquático

uma polução em hiperbólico derrame, sobre o qual profundezas e superficialidades convocam cascos e mastros e salazes derivados.

O poema é sobre grandezas e capacidade de gasto. A mudez que lhe advém antiteticamente do uso verbal é uma potência de um armador agraciado pela lisonjeira concessão de um distinto mercador, dono de muitas águas. O soneto deixa em aberto, no entanto, se o definhar dos versos (S79, v.3) se deverá exclusivamente à súmula das superiores vozes que estrangulam o poeta, propondo a possibilidade de este naufrágio lírico ser da ordem do emocional, e o desfalecer (*como eu tremo*) do barco uma consequência da deserção do amado, capaz de secar as águas do seu curso e amor.

Barco e pessoa indistintos, o poeta parece reconhecer a existência de um adversário não inteiramente notabilizado com base em talentos literários, uma vez que o seu rival é «de alto porte e aprumado» (v. 12). Seja pela dimensão da rivalidade literária, seja porque o seu amor lhe retirou favores, ressente-se o poema e o poeta de um destino escrito pelo seu próprio amor, que, no último verso, pode assumir tanto a acepção de *amado* como de *amar*.

81

OR I ſhall liue your Epitaph to make,
Or you ſuruiue when I in earth am rotten,
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortall life ſhall haue,
Though I (once gone) to all the world muſt dye,
The earth can yeeld me but a common graue,
When you intombed in mens eyes ſhall lye,
Your monument ſhall be my gentle verſe,
Which eyes not yet created ſhall ore-read,
And toungs to be, your beeing ſhall rehearſe,
When all the breathers of this world are dead,
You ſtill ſhall liue (ſuch vertue hath my Pen)
Where breath moſt breaths, euen in the mouths of men.

Ou vivo eu, e conto a tua história;
Ou vives tu, e eu resto apodrecido;
Que a morte não te leva da memória,
Já eu, e o que for meu, será esquecido.
Daqui terá teu nome eterna vida,
Já eu serei mais um que a terra prova,
E a vala que é comum, que o mundo olvida,
Quando olhos de homens forem tua cova.
O teu moimento um verso meu será,
Que os olhos por abrir terão na mira,
E a língua que há-de ser recitar-te-á,
Já quando não respire o que respira.
Hás-de viver, e a ti em rima admirem,
De viva-voz, as bocas que respirem.

Comentário ao Soneto 81

Se o soneto anterior não produzir inteiramente os seus nefastos efeitos e, inversamente, for o homenageado o primeiro a ir-se desta vida, encontra o cíclico optimismo do poeta a função de fazedor do epitáfio da pessoa amada. O poema, numerado segundo aquilo que pode querer indicar a provecta idade, traz um suplemento a estas meditações sobre tempo e finitude. A diferença entre ambos é que o desaparecimento do escritor lhe trará imediato esquecimento, a não ser pela mediação do objecto cantado, contrastando dois modos de vida: o biológico e o memorial,[119] ainda que o poema se refira a um terceiro modo, prospectivo, sobre as gerações vindouras que ouvirão falar deste tema excepcional (*eyes not yet created, tongues to be)* para o recitarem (na interessante e dramatúrgica acepção de *rehearse* que propõe um modo de repetição).

A geração a que alude o v.12 é a contemporânea do autor, que garante não ser o seu decesso o fim do *moimento* que, algo presunçosamente, se resume a *um verso meu*. Este monumento escrito é o que qualifica a contracção adverbio-preposicional «Daqui» (no poema aparecendo, de facto, duas vezes v.3/v.5), que serve, cumulativamente, a ideia temporal 'desta vida'. Mas o homenageado não ficará apenas resumido a este moimento literário. Ele terá sepulcro nos *olhos de homens*, um verso que traz um simulacro de 'live' em "lie". *Lie* é jazer e mentir,[120] pois aqui se entrevê um jogo entre morrer e ficar falsamente espelhado nos olhos dos homens, não porque viva de facto nos seus corações — o que é uma crítica velada do autor a um amor apenas superficial — mas porque ficou gravado na película ocular como uma efígie, o que retoma a metáfora da moeda e o seu constante uso nos poemas. É a sua

[119] VENDLER, *op. cit.*
[120] Cf. S138 para este acordo entre *lie* e *lying*.

representação falsa neles, a sua memória superficial e postiça, que parece estar no cerne do v.8.

A tradução, deparando-se com a enorme dificuldade de convidar à ambiguidade (recorrente, de resto, em outros lugares), e após considerar *sepulcro* e a sua coincidência latina *pulchrum*, a qual proporia a manutenção da beleza ideal nos olhos de cada um, decidiu que essa opção seria 'falsear' o *lie* final. Em *cova* supõe-se o final da vida e o campo lexical da morte, um adjectivo relacionado com olhos (encovados) e a interjeição subliminar *ova* que pode conferir, ainda que longinquamente, a depreciativa condição em que viva.

É possível que a mentira final nesta vida *intombed* nos olhos de outros se deva ao facto de o poeta querer chamar a atenção da legitimidade da sua arte, a única maneira de viabilizar não falsamente a vida do seu homenageado. Ele vive falsamente nos olhos dos outros, apenas dependendo de uma aparência, mas vive realmente no *monumento do meu gentil verso*. É um monumento que preservará fielmente a sua imagem para a posteridade, aos *olhos por abrir* e à *língua que há-de ser*. Os que virão ensaiarão o seu tema com base no guião autorizado do seu verso, que em si remete também para o espaço semântico da efígie numismática.

É de certo modo surpreendente que a Q_3 seja uma revisão de Q_1 e Q_2, pois subverte a aparente banalidade do poeta prevista na oitava, tornando-se condição do que é tratado na sextilha, a qual depende deste presente monumento. Tu *hás-de viver*, sim, mas através do meu monumento, o que parece inverter drasticamente a humílima discrição (e descrição) inicial.

O poema trata os contrários — vida e morte — de forma quase obsessiva: (vivo, vives, eterna vida, por abrir, há-de ser, respira, viver, viva-voz/resto, morte, esquecido, vala, olvida, cova, não respire). É um diálogo intenso entre vivo e morto, onde palavras se substituem e propõem, encapsulando ideias e vivendo de contrastes, preservando-se acidentalmente certos jogos verbais

que Vendler, por vezes forçadamente, lobriga.[121] Neste caso, a experiência portuguesa não será tão radical a ponto de se ver em *created* a insinuação de *read*,[122] por exemplo, mas, mais amistosamente, propõe outras amálgamas mais imediatas e estáveis, como é o exemplo de ***olvida***.

O poema, enquanto monumento em acção, porquanto em processo de leitura, tal como o nosso olhar reactualiza, a cada observação, o "David" de Miguel Angelo, por exemplo, trata de providenciar um modo de vida suplementar à existência física não do sujeito mas do próprio autor que ao seu modelo aparentemente se sujeita. A sextilha é a ressurreição da oitava e um modo de ligar para sempre os dois entes, interdependentes das suas fortunas.

[121] Vendler, *op. cit., ibidem.*
[122] *Idem, ibidem.*

82

I Grant thou wert not married to my Muſe,
And therefore maieſt without attaint ore-looke
The dedicated words which writers vſe
Of their faire ſubiect, bleſſing euery booke.
Thou art as faire in knowledge as in hew,
Finding thy worth a limmit paſt my praiſe,
And therefore art inforc'd to ſeeke anew,
Some freſher ſtampe of the time bettering dayes.
And do ſo loue, yet when they haue deuiſde,
What ſtrained touches Rhethorick can lend,
Thou truly faire, wert truly ſimpathizde,
In true plaine words, by thy true telling friend.
And their groſſe painting might be better vſ'd,
Where cheekes need blood, in thee it is abuſ'd.

Eu sei, não desposaste a minha Musa,
Por isso, lança lá olhares de sobra
A escritos de afeição que um outro usa
Louvando o belo tema, que honra a obra.
Encantas em saber como em parecer,
E o teu valor supera o que eu te louvo,
O que te leva em busca de outro ser
Que, mais moderno, traga um cunho novo,
E amor lhe dês; mas quando houver esgotado
Os toques de retórica consigo,
Tu, vera flor, serias mais honrado
Plo verbo chão e honesto deste amigo;
E a grossa tinta desse serve o uso
De faces sem rubor; em ti, é abuso.

Comentário ao Soneto 82

Concedido que a excelência do jovem não deve ser coutada de um só, passa o autor à crítica da oferta da concorrência, desvalorizando a alternativa e apupando o louvor alheio. O recurso à concorrência tem apenas que ver com a admissão de que o poeta é um cantor falível e escasso no que se refere aos admiráveis múltiplos atributos do seu objecto, o qual, compreensivelmente, é levado *em busca de outro ser*. Essa busca tem que ver com o reconhecimento de uma modernidade que é angústia do envelhecer do poeta, já aludido no S76, um momento alto de autocrítica, mas também de glosa à rotina conjugal.

O poema usa os dotes dramatúrgicos do seu autor para abrir com uma resposta que insinua o não escutado. É como se a abertura do soneto fosse a reacção a uma frase não expressa, que poderia ser: 'Eu não sou casado com a tua Musa! Não te devo exclusividade.' Nesse sentido, a sua Musa, não sendo contratualmente obrigada ao seu amigo (v.1), não sendo sua inspiração exclusiva, permite 'lançar olhares' a outros, tal como um interessado avalia os dotes físicos do objecto do seu interesse para aferir do seu potencial sexual. Não sendo então casados, concede o autor estas divagações de apreciação, justificadas por um mérito nunca exagerado, um valor claramente excedentário àquilo que este canto lhe pode trazer, e, por isso, merecedor de liras mais modernas e refinadas mais relacionadas com o tempo. O poeta mostra, uma vez mais, preocupação pela sua obsolescência, acusando a sua velhice e a deterioração eventual do seu génio.

A pena da concorrência é, porém, eivada da grosseria pouco delicada de batom que apenas serve para esconder por cosmética — aqui um hiperbólico correlato da hipérbole — as naturais limitações do retratado. Ora, este retratado não precisa desses borrões, marca afinal de poetastros apenas versados em retórica e não nas finas artes do seu argumento, que ganha em brotar da tinta chã e honesta (v.12) *deste amigo*.

A retórica deste poema poderia passar pelo seguinte: é natural que folheies os livros de outros e me esqueças por via da novidade, mas o meu amor é uma escrita delicada e honesta sem as deturpações e exageros das estampilhas da modernidade. No final (expresso no D), a sua escrita é comparável a uma pintura (tinta) que convém apenas a caras pálidas, e que esse *blush*, numa face já dotada de rubor natural, não passa de um abuso. A verdade (*true/truly*) parece estar na base das suas preocupações. Mesmo o *ver(b)o chão* é vitaminado por esta honestidade do seu amigo.

A *sobra* que se queria das *belas criaturas* do S1 é aqui transformada em metal vulgar de trocas lassas, uma série de olhares promíscuos que se associam a uma difusão de *escritos* de *sobra*, na verdade outros poemas vindos da concorrência, alheia 'obra' em que se transformou a *sobra* pretendida. Os filhos da injunção inicial disseminaram-se, entretanto, em filhos literários nascidos no seio de outras relações concorrenciais que são a razão de ser da tristeza sacerdotal do poeta, cuja exortação inicial parecia apelar ao mistério do matrimónio, ao sacramento com vista à multiplicação.

Os traços delicados, transformados pelo borrão de tinta dos novos plumitivos aonde vai o amado por novas aventuras inscritas em versos novos, perderam-se em *toques de retórica*. É de entender que este amor sofreu indesejáveis desvios, caindo na lisonja dos muitos aduladores. O poema enceta uma espécie de diálogo de segundo grau, assombrado por um espírito sacramental, em ausência.

Com efeito, estende-se, de um modo muito silencioso, a liturgia sacramental do casamento, um conúbio onde os desvios dos versos novos são a alteração obstada posteriormente pelo S116, preparando-se a defesa contra o débito alteroso expresso nos Cantares 8:7: «As muitas águas não conseguem apagar o amor.»

83

I Neuer ſaw that you did painting need,
And therefore to your faire no painting ſet,
I found (or thought I found) you did exceed,
The barren tender of a Poets debt:
And therefore haue I ſlept in your report,
That you your ſelfe being extant well might ſhow,
How farre a moderne quill doth come to ſhort,
Speaking of worth, what worth in you doth grow,
This ſilence for my ſinne you did impute,
Which ſhall be moſt my glory being dombe,
For I impaire not beautie being mute,
When ôthers would giue life, and bring a tombe.
There liues more life in one of your faire eyes,
Then both your Poets can in praiſe deuiſe.

Pinturas não achei que precisasses,
Por isso, o teu encanto não pintei;
Achei (pensei achar) que superasses
O estéril dom e escasso do que sei;
Assim, fiquei aquém no teu relato,
Pra que, vivendo tu, mostrasses bem
Que a pena mais moderna falha o acto,
E, indigna, do que vales fica aquém.
Tomaste o meu silêncio por pecado,
Ao qual eu chamo glória, sendo mudo;
Pois mudo não te arrisco o belo estado,
Onde outros dando vida matam tudo.
Em um dos belos olhos tens mais vida
Do que a ambos dos poetas seja ouvida.

Comentário ao Soneto 83

É por isso que não achou ser o seu retratado precisado de pinturas, razão pela qual se absteve de retocar o seu encanto. A honestidade do retratado deve ser o objecto dos elogios, uma vez que pintar a mais é deturpar e desfigurar aquilo que se tenciona exaltar. Não seja a exaltação, pois, um modo de desfigurar, prática criticável nos rivais que redobram (em ambos) aquilo que deve ser metade do esforço (Em um dos belos olhos).

A naturalidade com que o poema retoma o tema anterior, como se procedesse naturalmente dele, prolonga a defesa que o poeta faz da sua obra sem descurar a conversa que é mantida com o seu interlocutor, enviando-lhe um verso passivo-agressivo (v.3) que comprove a posição do seu autor. Não é que ele não pudesse empatar os exageros dos outros, é só que ele considera ser naturalmente escasso o dom dos poetas em face dum modelo tão virtuoso, impossível de emoldurar numa descrição, gráfica ou pictórica. Foi, portanto, uma opção consciente do poeta e não uma falha autográfica ficar *aquém no teu relato*.

Essa posição de modéstia é proporcional à justeza da descrição, apartando-se por necessidade de uma desnecessária descrição que não faz mais do que deslustrar a luz do celebrado. A pena moderna não se apercebendo disso, *falha o acto* e apouca o homenageado por lhe impor uma moldura. O silêncio do poeta é, ao contrário, a melhor forma de louvor, pois o louvado é, para gáudio afinal dos poetas ainda mais modernos, da ordem do indizível.

O poema parece ser parente de certas críticas deixadas em vários lugares ao abuso de cosméticos para se disfarçar uma progressão natural.[123] Mas o género poético é parente da cosmética pois depende do estilo e do embelezamento, transformando o ser natural num ser metamorfoseado pela condição metafórica que desloca o ser a um não ser. Com efeito, 'ser o não ser' parece constituir-se como lema da metáfora e, extensivamente, da poesia, que depende de uma superação, transmutando a casca de uma entidade por uma nova casca.

Assim fiquei aquém no teu retrato deixa o poema também 'aquém do teu *retrato*', justamente porque entendeu o poeta não precisar o seu modelo de pinturas, aqui entendida tanto como facial como artística. Esse lapso aproximativo que falha a menção do retrato dá-se num poema que versa o silêncio não interpretado do seu modelo.

O poeta é um criado mudo, um eunuco, por assim dizer, artístico, inclusivamente em seu próprio prejuízo, esvaziando-se de todo e qualquer narcisismo. Ele não fala porque se recusa a ver por lapso a sua face no seu poema. Esse é o motivo do conflito que tanto leva à adoração do seu motivo como à detração da mão que assina os versos (ou, dito de outro modo, assinala-se a diferença entre o rosto que é pintado e a mão que tinge).

[123] *Vide MV* 3.2: *So may the outward shows be least themselves* (…). O discurso de Bassânio é um libelo contra o uso de cosmética que visa falsear os estados reais: *Look on beauty/And you shall see 'tis purchased by the weight* (*passim*). O programa de Shakespeare parece ser 'Eu não ponho o peso da maquilhagem estilística no teu retrato, porque a minha estética não é a da esteticista.'

84

WHo is it that ſayes moſt, which can ſay more,
Then this rich praiſe, that you alone, are you,
In whoſe confine immured is the ſtore,
Which ſhould example where your equall grew,
Leane penurie within that Pen doth dwell,
That to his ſubiect lends not ſome ſmall glory,
But he that writes of you, if he can tell,
That you are you, ſo dignifies his ſtory.
Let him but coppy what in you is writ,
Not making worſe what nature made ſo cleere.
And ſuch a counter-part ſhall fame his wit,
Making his ſtile admired euery where.
You to your beautious bleſſings adde a curſe,
Being fond on praiſe, which makes your praiſes worſe.

QUem te diz mais, que, mais que diga, ensina
Ao teu louvor, se és tu só sem igual,
Em cujo cofre em muros se confina
O molde onde o modelo é tal e qual?
Penúria há na pena que não some
Ao seu assunto um pouco mais de glória;
Mas, quem te escreve, basta que te tome
A ti por ti, que eleva a sua história.
Que te copie em ti o que há já escrito,
Sem piorar a luz da natureza,
E a cópia afamará o seu esprito
E o estilo em toda a parte pla clareza.
Nas loas ao esplendor pões mau-olhado;
Gostando de louvores, és mal louvado.

A única forma de o poeta combater o seu rival literário é por via de uma glorificação extrema do seu assunto, proferindo a sentença que, ultimamente, nivela os dois rivais num mesmo plano, sem comprometer com isso a excelência do seu sujeito. Ambos os contendores são escassos e exagerados, ficando à uma aquém dos reais méritos do seu tema e hiperbolizando os seus feitos de modo impreciso, uma vez que atribuem uma cosmética de exagero a um sujeito que não precisa de falsos embelezamentos. A sua natural beleza tem sido falseada por penas ultrapassadas ou descomedidas, deturpando de maneiras diferentes a justeza singular do seu objecto.

A opacidade da Q_1 que leva a problemas editoriais de atribuição de pontos de interrogação presume a possibilidade de o congestionamento de sentido inicial ser um modo de o poeta lançar a confusão sobre a dispersão de vozes e entendimentos a respeito do seu homenageado. Mas a paráfrase vive bem sem o ponto de interrogação que quebra talvez desnecessariamente o primeiro verso, aproveitando a lição do Quarto sem a intervenção de Edmond Malone. Se numa primeira versão se admitiu esta leitura,[124] entendeu-se, num segundo momento, flexionar Q_1 de acordo com o Quarto em virtude de uma clareza que fora talvez desnecessariamente perturbada.

Os pronomes no centro do problema (Who/Which/in Whose/Which) transtornam a clareza da leitura e accionaram a sonda dos críticos, e se é certo que a chave hermenêutica não acede com facilidade à fechadura de sentido, não se afigura daqui improvável a leitura proposta pela pontuação que se seguiu, podendo a Q_1 ser entendida do seguinte modo: *Há alguém que possa saber e dizer a mais do que é dito sobre ti, e, por saber e dizer a mais, nos possa*

[124] Cf. Lello vs Tese.

ensinar o elogio a teu respeito, se afinal és tu quem se reserva o segredo da primeira cunhagem, o modelo não deteriorado pelas várias representações de si?

Se esta for a decifração da Q_1, o poema avança sem sobressaltos na sequência da comparação de poetas rivais com modos distintos e ilusórios de representar a perfeição original, glorificada numa certa liturgia religiosa em que o modelo é um ícone celebrado pela linguagem tautológica da fé.

O homem é incomparável e intacto, ínvio e pouco atreito a representações terrenas e profanas incapazes de aceder às alturas e singularidades incomparáveis do seu objecto, em relação ao qual todas as metáforas não passam de produções abastardadas decorrentes de uma falsificação.

Esta contrafacção de comparações é censurada com base na ideia de que a pena do escritor é normalmente inclinada à pobreza da comparação e a uma tentação do excesso. Se o poeta apreciar a contenção, basta representar o seu modelo tal como ele deve ser representado, sem mais retoques, e assim eleva a sua história naturalmente, apenas por contar com tão excesso tema. O escrito deve assim copiar *o escrito que há em ti*, *Sem escurecer a luz da natureza*.

Presume-se, pois, um naturalismo de eficácia para se obter um estilo admirado por um realismo tipicamente beliscado por vertigens autorais. O jovem adulto lança uma maldição a toda a arte canora, já que piam sempre a mais todos os poetas que ao seu canto almejam.

85

MY toung-tide Muſe in manners holds her ſtill,
While comments of your praiſe richly compil'd,
Reſerue their Character with goulden quill,
And precious phraſe by all the Muſes fil'd.
I thinke good thoughts, whilſt other write good wordes,
And like vnlettered clarke ſtill crie Amen,
To euery Himne that able ſpirit affords,
In poliſht for ne of well refined pen.
Hearing you praiſd, I ſay 'tis ſo, 'tis true,
And to the moſt of praiſe adde ſome-thing more,
But that is in my thought, whoſe loue to you
(Though words come hind-moſt) holds his ranke before,
Then others, for the breath of words reſpect,
Me for my dombe thoughts, ſpeaking in effect.

Cortês, a minha Musa a língua cala,
Enquanto em ricas loas compiladas
Com pluma de ouro o teu carácter fala
Em frases pelas Musas refinadas;
Se escrevo em mente, em letra outro escreve,
E, ignaro cura, eu digo só *Amém*
Aos hinos que outro, hábil mais, te eleve
Em fina pena e forma que convém.
Eu digo *Sim, nem mais*! ao teu louvor,
E ao teu louvor o mais que se acrescente;
Mas isso o penso eu, que o meu amor
(Se o verbo segue atrás) vem sempre à frente.
Respeita o ar verbal de quem te fale,
E quem, falando em actos, pense e cale.

O papel de Cordélia (pretensão que orientou, de resto, a abertura por *Cortês*), a filha virtuosa de Lear, personificação de um amor franco e abominando aparências, parece ser o papel assumido pelo poeta que nos fala, avesso a louvores superficiais.[125] A virtude trá-lo amordaçado e de maneiras recolhidas. As muitas vozes sonoras caberiam assim às restantes 'irmãs', os poetas rivais. O poeta considera que mais virtuoso é calar do que falar, revelando uma hierarquia que relaciona amor com pensamento e comunicação ou expressão desse amor ao verbo.

A Musa pessoal, educada em maneiras, recolhe-se em silêncio porque o sabe virtuoso e mais íntegro, não se confundindo com a despudorada procissão de elogios que deveriam ser calados se o amor viesse à frente. Resta ao poeta a esperança de que o seu elogiado o saiba e proteja a sua silente Musa, ainda que tema de vastos volumes de panegíricos escritos a pena dourada que reservam nos seus caracteres um carácter que nele se apura. Se o rejeitasse, recusando-se a pôr um *Amém* nesta evidência,[126] estaria o poeta a arriscar uma mais ignara condição do que o cura, como se no cura se visse um recitar autómato de uma palinódia litúrgica. Nesta evidência há, pois, um

[125] Cf. Duncan-Jones, p 280.

[126] Apesar da alusão a *Lear*, cf. *Macbeth* (2.2.29-36):

Macbeth:

One cried "God bless us!" and "Amen!" the other,
As they had seen me with these hangman's hands.
List'ning their fear, I could not say "Amen"
When they did say "God bless us!"

Lady Macbeth:

Consider it not so deeply

Macbeth:

But wherefore could not I pronounce "Amen"?
I had most need of blessing, and "Amen"
Stuck in my throat (…)

laivo de censura e o reconhecimento implícito de um louvor escasso aos méritos do sujeito.

O que os outros dizem parece muito acertado, embora a moderação elegante do poeta lhes confira uma vozearia tonitruante e estéril, longe da Musa polida que amordaça a sua língua e resiste a encómios de circunstância e de verbo fácil, à semelhança das filhas de Lear, Regan e Goneril, os poetas rivais.

Ao dizer que não diz, o poema, naturalmente, diz, e furta-se à crítica literária escudado na sua renúncia inaugural. O seu silêncio não silencioso está contido na alma muda que reflecte uma musa bastamente cansada. O poema funciona como um compêndio de poemas, é, nesse sentido, estritamente antológico. Ele pede respeito por quem exale verbalidades e por quem, como ele, prefira falar em actos, pensando e calando. A sua posição é assim crítica em relação aos versos dos restantes, uma vez que não produzem resultados de inefabilidade, apenas ao alcance de quem não arrisque a recepção e a avaliação de pares.

Mas bem sabe o seu autor, responsável pelas palavras do espaventoso Gratiano, de que há uma casta de homens que se arrimam a silêncios que pouco têm de prudente:

> *There are a sort of men whose visages*
> *Do cream and mantle like a standing pond,*
> *And do a wilful stillness entertain,*
> *With purpose to be dress'd in an opinion*
> *Of Wisdom, gravity, profound conceit* (…)[127]

A sua musa silente procura uma dúbia vantagem: a de não ser confundida nem com imprudente nem com palavrosa. Mas aqui, nesta renúncia, escusa-se à avaliação quer da sua prudência quer da sua arte.

[127] *MV* 1:1.

86

VVAs it the proud full ſaile of his great verſe,
Bound for the prize of (all to precious) you,
That did my ripe thoughts in my braine inhearce,
Making their tombe the wombe wherein they grew?
Was it his ſpirit, by ſpirits taught to write,
Aboue a mortall pitch, that ſtruck me dead?
No, neither he, nor his compiers by night
Giuing him ayde, my verſe aſtoniſhed.
He nor that affable familiar ghoſt
Which nightly gulls him with intelligence,
As victors of my ſilence cannot boaſt,
I was not ſick of any feare from thence.
But when your countinance fild vp his line,
Then lackt I matter, that infeebled mine.

Foi esse verso audaz de vela cheia,
Rumando à recompensa que és, tão rara,
Que me enterrou, madura, a minha ideia
No túmulo do ventre que a criara?
Foi o seu estro, de estros geniais
Tomado, que, exaltado, me calou?
Nem esse, nem à noite os seus iguais,
Em seu socorro, o verso me espantou.
Nem esse, nem o anjo que lhe vale,
Que à noite o leva à certa com intentos,
Se arrogam a razão por que me cale;
Não vem daí receios nem lamentos.
Mas quando os versos dele favoreces,
Os meus, faltos de assunto, enfraqueces.

Comentário ao Soneto 86

Quem cala o poeta e o condena à banalidade das vozes ou ao retiro do silêncio não é necessariamente o rival que, aqui, retomada a metáfora náutica, se enfuna do seu repleto verbo e consigna a menoridade aos restantes. Não então a sua palavra nem o seu estro condenem ao silêncio o poeta.

Assim, se os versos de outros não o enfraquecem, nem tampouco o espírito concorrente, chegamos à conclusão de que o que leva à penúria do poeta é ver o seu tema retratado pela pena de outros, favorecendo-a com a sua simples presença. Ao vê-lo retratado na obra de outros, presume-se a alusão à concorrência que, na continuidade da metáfora náutica, são os de porte e aprumados.

A menção reiterada de «noite» (vv.7 e 10) pode aqui aludir, como o presume Duncan-Jones, a um grupo conhecido por 'Escola da Noite', uma associação de companheiros cujos membros incluiriam, entre outros, Sir Walter Raleigh e Christopher Marlowe, um dos grandes rivais literários de Shakespeare. Noutros lugares conhecida por 'Escola do Ateísmo', embora falte a evidência de que os seus supostos membros se conhecessem entre si, é crível que George Chapman, um dos seus elementos, suposto interlocutor do *fantasma* de Homero, possa ser a razão por trás do *anjo* do v.9 que lhe serviria de musa. Em suma, essa *coterie* não é suficiente para calar o poeta, a quem apenas preocupa a verificação da presença do seu amado em alheios e concorrenciais versos.

A Musa passa aqui de prudente a ressentida. A razão do seu silêncio já não é tanto o medo de produzir poluição poética que danifique aos méritos do seu ícone como de um ressentimento que se torna claro no D. porque houve uma migração do *teu* favor para os versos deles, os *meus*, faltos de assunto, ressentidos pela tua ausência e enciumados pelo patronato que vais conferir a outros, os calo. Se o seu assunto eras tu, e se não falta quem te cante

os atributos, não preciso de te cantar mais, acusando eu a tristeza de ser mais um no meio de uma quantidade considerável de adoradores.

O que o poeta está a dizer é que o seu modelo fez igreja e muitos são os crentes deste culto. Terá sido por medo de não superar aquilo que fulano (Q_1 e $Q_2^{1/2}$) te cantou? Não, não foi por isso nem por medo de não atingir o patamar artístico dos restantes. A culpa é, vinham já os ventos anunciando esta deriva, toda do seu modelo. É a este que o poeta censura o cansaço dos seus versos, à sua promiscuidade enquanto Musa.

Se vários são os cantores de um dado assunto e se o assunto se dá por igual a vários cantores, como então distinguir o bom do mau, se o assunto por si mesmo deve imediatamente conferir ao seu uso uma qualidade, tornando a urna em si mesma notória?

O problema é um ponto artístico. O poeta, agora crítico anti-formalista de poesia, defende que o assunto é o poema, deflaccionando todos os aspirantes a uma redução colectiva: sempre que houver mais do que um candidato a um assunto, esse assunto é automaticamente prejudicado por uma promiscuidade estilística que nivela todos os poetas e os subsume em poetastros sem voz e autenticidade possíveis.

Há um silogismo aparente: se o assunto é bom, a poesia sobre ele é recomendável, embora falar dele seja falhar. Mas como falhar se o assunto, ele próprio, é garantia de sucesso? Será garantia de sucesso se ninguém mais tiver a ideia de o cantar.

87

FArewell thou art too deare for my poſſeſſing,
And like enough thou knowſt thy eſtimate,
The Charter of thy worth giues thee releaſing:
My bonds in thee are all determinate.
For how do I hold thee but by thy granting,
And for that ritches where is my deſeruing?
The cauſe of this faire guift in me is wanting,
And ſo my patent back againe is ſweruing.
Thy ſelfe thou gau'ſt,thy owne worth then not knowing,
Or mee to whom thou gau'ſt it,elſe miſtaking,
So thy great guift vpon miſpriſion growing,
Comes home againe,on better iudgement making.
Thus haue I had thee as a dreame doth flatter,
In ſleepe a King,but waking no ſuch matter.

ADeus, és muito caro de se ter,
E sabes certamente o teu valor;
O frete em que te estimam dá poder
De escusa ao que se impõe por meu senhor.
Pois só me prende a ti o que quiseres,
E que fiz eu pra achar um tal proveito?
Se nada em mim merece o dom que deres,
Reverte para ti o meu direito.
A ti te deste, ignaro do teu preço,
Ou este, a quem te deste, um lapso o quis;
Assim se livra o dom de um mau apreço
De volta a um julgamento mais feliz.
Assim te tive, um sonho passageiro
Que um rei faz de quem dorme, lisonjeiro.

Comentário ao Soneto 87

O poeta despede-se do seu amado, reconhecidamente demasiado valioso para as suas posses e pretensões. Distribuído por Q_1, Q_2 e Q_3, o *dom* (em Q_1 «dá» e depois «deste») desprende-se do D, uma vez que este, apesar de 'futuro' no soneto, evoca um passado, o amor outrora usufruído que passou pela vida do poeta como um sonho, que faz de quem dorme um rei em virtude da irreal indulgência em que os sonhos visitam o sono, entronizando todos quantos durmam com experiências virtuais que se esfumam ao acordar (*but waking no such matter*). Ao acordar, tal matéria deixa de o ser, uma vez que essa matéria era, na verdade, *imaterial*.

A rima, profusamente feminina e monótona (salvo os vv. 2/4), foi objectada no português, uma vez que a sua aplicabilidade é duvidosa, bem como a sua cadência, tendencialmente tintinabular. Os *-ing* retinindo ao longo do texto não são a rima, mas um apêndice que desmantela a derivação rimática. Neste caso, a versão portuguesa traz uma ortótese potencialmente questionável àquilo que pode ser entendida como uma aparente particularidade estilística, um certo *sense of an ending* desaguando verso a verso.

A Q_3, sendo talvez o momento mais opaco do conjunto, pode ser lido da seguinte forma: tu deste-te a mim com ou sem consciência do teu valor, mas agora (v.11) tudo volta ao seu perfeito lugar e o preço regressa a um melhor apreço, ou seja, a alguém que te mereça mais e esteja à altura do teu enorme valor. O poeta conclui assim o soneto confessando-se, como víramos, da valia afinal de um sonho, matéria etérea que adula com a sua lisonja o adormecido rei pontual, no seu leito entronizado.

Como é notório, regressa, uma vez mais, o motivo financeiro, uma evocação recorrente, denotando uma grande estima pessoal no conceito, mais do que meramente artística. A estima deve ser lida como estimativa

reputacional, daí que o v.2 opte pelo valor, um conceito mais directo e desambiguador. É duvidoso, por isso, que o destinatário destes sonetos, tão preocupados com motivos e imagens financeiras, seja desobrigado de privilégio, como a menção da dedicatória a um *Mr.* no frontispício do Quarto pode fazer alguns supor, desde logo a tese wildiana de Willie Hughes. É certo que a preocupação do cidadão Will Shakespeare, filho de John Shakespeare, recém-brasonado, com as finanças pode justamente contrariar este ponto, advogando que alguém não aristocrata olha para o metal como os tradicionais olhos mais conservadores do novo-rico, administrador cauteloso de recentes proventos.

O tomador de antigo privilégio parece, pois, adequar-se ao informativo v.9, referindo-se a quem ignora o seu valor, provavelmente aqui na dupla acepção de estima/estimativa. O apaixonado age sempre como um arrivista que emerge da confusão momentânea de ser correspondido no amor pelo objecto da sua estima. Para os outros nunca é o apaixonado valia suficiente, desconfiado de si que o amor cronicamente o traz.

O *sonho passageiro*, lisonjeiro por natureza, faz de quem dorme rei, uma vez que é o grande nivelador e nesse reino onírico permite a todos, do mais singelo ao mais intitulado, ascender ao trono imaginativo do sonho. Ele é, por força das circunstâncias, passageiro, sem dúvida também porque à boleia desse transporte, o sonho.

88

VVHen thou ſhalt be diſpode to ſet me light,
And place my merrit in the eie of skorne,
Vpon thy ſide,againſt my ſelfe ile fight,
And proue thee virtuous,though thou art forſworne:
With mine owne weakeneſſe being beſt acquainted,
Vpon thy part I can ſet downe a ſtory
Of faults conceald,wherein I am attainted:
That thou in looſing me,ſhall win much glory:
And I by this wil be a gainer too,
For bending all my louing thoughts on thee,
The iniuries that to my ſelfe I doe,
Doing thee vantage,duble vantage me.
Such is my loue,to thee I ſo belong,
That for thy right,my ſelfe will beare all wrong.

Se te aprouver fazer pouco de mim
E dar ao escárnio méritos que eu tenha,
Hei-de eu tomar a tua parte e, assim,
Provar-te a honra, ao falso que a desdenha.
E como os meus defeitos conhecesse,
Darei ao teu papel o que dizeres,
De faltas que me manchem e eu escondesse,
A fim de mais ganhares em me perderes;
E nisto eu ganhador serei também,
Nos muitos pensamentos de te amar,
E os danos que me faça são um bem,
Serão pra mim vantagem a dobrar.
É tanto o meu amor, e tão sou teu,
Que aceito por ti toda a culpa eu.

Comentário ao Soneto 88

Aqui, vicário, o poeta admite a escassez do seu ministério e propõe-se ao sacrifício de admitir os seus poucos méritos em óbvio e aberto contraste com os méritos do seu ideal. *Se te aprouver fazer pouco de mim* reflecte não só no tema do valor que tem vindo a ser explorado (*i.e.*, o meu valor é pouco) como na sujeição do eu que se disponibiliza a um certo achincalhamento, o contrário da lisonja havida em sonhos capaz de elevar a estatura do adormecido.

Ser alvo de chacota parece, pois, ser o programa de quem drasticamente acorda e aceita o supremo sacrifício do amor: ser exposto ao escárnio. Esta exposição, no centro do poema e da Q_2, um verdadeiro auto de fé, sendo o relaxado um cordeiro em necessidade de expiação, consiste em fazer derivar de um mártir a santidade de quem assim o expõe, expondo-lhe todas as manchas em praça pública e assim melhorar o preço do apoucamento a que o seu ídolo se dedicou, provavelmente de modo inteiramente gratuito.

Neste comércio sadomasoquista, o poeta é tão mais ganhador quanto perder, em benefício, claro está, da sua Musa que ganharia em danificar a voz do seu encómio. O dom passa, assim, a dano e a perda é um ganho. Neste tipo de *cosplay*, o poeta dramatiza a sua desvalorização encenando um constante jogo de contrários a espaços verdadeiramente histriónico. Mas este figurismo radical a que o poeta se quer sujeitar não vem sem uma dose razoável de autoconhecimento (*E como os meus defeitos conhecesse*) disposto a desfigurar-se em nome do seu ídolo, sujeitando-se a uma admissão irrazoável de faltas, onde se apure um cantor *attainted* (v.7), retomando, de resto, o v.2 do S82, mácula essa que ali seria atribuível ao celebrado, a quem se permitia 'lançar olhares de sobra'.

Como vimos, o dramaturgo revisita o poeta no v.6, admitindo-se um papel ficcional que distorce a realidade dos factos em nome de um duvidoso

contentamento. De modo velado, o poeta usa o v.4 para chamar *falso* ao seu amigo, que assim desdenha a sua honra, ainda que essa desonra seja substituta e venha em procuração de um banal e vicioso passatempo.

A renúncia e a aceitação desta mediação propiciatória lembram Desdémona, cordeiro de expiação dos desmandos zelosos de Otelo, às mãos de quem padece o mesmo fim do Redentor, a asfixia. Exactamente como Desdémona, é o amor virtuoso e puro do poeta dado ao vitupério de uma honra manchada, agregando-se, de um modo crescente, uma leitura cada vez mais sedimentada de um amor de crescentes deméritos.

Os vv. 11 e 12 evocam, na verdade, outra frase feminina, a de Regan, filha do Rei Lear, quando diz a Cornwall: "O, sir, to wilful men,/The injuries that they themselves procure/Must be their schoolmasters." (*KL*: 2.4). Aparentemente ensina-nos a Q_3 que é da disposição do inconsciente aturdido por Cupido tirar ilações da sua ingenuidade, correspondendo a *coita* de amor a uma aprendizagem de vida, e ao fim de uma vassalagem de tipo galaico-lírico. É evidente que ao fazer cruzar o bebé Cupido com o sene Lear, entretanto 'fechado' fora de casa pela própria filha, o poeta acusa o seu belo menos jovem de, à semelhança de Regan, pôr o envelhecido amor fora de casa, à guarda dos seus *schoolmasters*.

O amor parece assim passar de fruto verde cuja prova leva da inconsciência à tomada de consciência e, por sua vez, ao amadurecimento, levando à queda do fruto da árvore passional. Os sonetos destinam-se, sem dúvida, do primeiro estado — lírico — ao 'leariano', da ingenuidade pueril à ingenuidade senil. Numerologicamente, o soneto corresponde, efectivamente, a uma idade extremamente avançada.

89

SAy that thou didſt forſake mee for ſome falt,
And I will comment vpon that offence,
Speake of my lameneſſe, and I ſtraight will halt:
Againſt thy reaſons making no defence.
Thou canſt not(loue)diſgrace me halfe ſo ill,
To ſet a forme vpon deſired change,
As ile my ſelfe diſgrace,knowing thy wil,
I will acquaintance ſtrangle and looke ſtrange:
Be abſent from thy walkes and in my tongue,
Thy ſweet beloued name no more ſhall dwell,
Leaſt I(too much prophane)ſhould do it wronge:
And haplie of our old acquaintance tell.
For thee,againſt my ſelfe ile vow debate,
For I muſt nere loue him whom thou doſt hate.

Diz que me abandonaste porque errei,
E estudarei o nome dessa ofensa;
Diz que sou coxo, e logo coxearei,
Pois contra factos teus não há defensa.
Não me farias mal, sequer metade,
Formado o teu desejo de mudança,
Como eu a mim, sabendo-te a vontade;
Farei de mim um estranho sem lembrança,
Não passarei por onde passeares,
Não mais direi o nome tão querido,
Não fosse profanar-te, ao passares,
O *Por aqui?* de um velho conhecido.
Por ti, contra mim mesmo oponho ideias;
Não amaria aquele a quem odeias.

Comentário ao Soneto 89

De novo, solícito e delegado, o poeta submete-se em mansidão à retórica de escolha do seu amigo, conformando-se aos papéis que lhe sejam atribuídos nesta troca de competências socio-eróticas. O arcaísmo *defensa* (v.4), enquanto mimetizando a sonoridade inglesa, sem, contudo, desprezar o seu principal sentido, recupera uma terminologia náutica que consiste numa almofada para proteger o costado da embarcação no momento das atracações, ao passo que activa o rifão 'contra factos não há argumentos'.

O argumento está justamente no centro desta distribuição teatral de papéis, especialmente actuante no v. 12, onde a componente teatral implícita em se fingir não se conhecer alguém com quem nos cruzamos ganha o seu momento simultaneamente climático e anticlimático.

O tu tão estimado pode aspirar aos papéis que quiser e a distribuí-los como quiser, podendo mesmo ser-lhe outorgado o supremo dom de passar a redondo estranho, salvaguardado numa passagem ocasional pelo seu antigo conhecido e de uma eventual indesejável interpelação de reconhecimento. A saudação que aqui se evita é o abandono com que se abre o poema. Esta predisposição do poeta para ser rebaixado ganha contornos — e coturnos — artísticos, uma vez que o coxear do v.3, menos que uma eventual revelação biográfica, enuncie uma crítica a pés métricos inseguros.

É interessante verificar a quebra da Q_2, lançando, no v.8, a Q_3, tornada quintilha. Isso acontece esgotados os *wills* (vv.2, 3, 7, 8) do poema. Pode estar o poema a sugerir o reencontro de duas pessoas chamadas Will e essa coincidência onomástica servir o equívoco dos encontros casuais propostos na hipótese a ser contrariada de futuro, com vista à tal manutenção de uma discreta distância em relação a um passado que se quer salvaguardar, protegendo o presente de antigas relações, naturalmente profanas (v.11), pois que exteriores ao templo, e ao tempo. Manter-se-á, assim, o sujeito fora do

templo, tornando-se anátema se si próprio e abominável enquanto contrastando com a pureza do amigo. De facto, odiando o sujeito todas as pessoas que sejam odiosas a quem ama, encontra-se o poeta numa estranha situação de ódio de si mesmo, porquanto despertando àquele a quem ama as maiores reservas. Se o afecto foi, o afecto por si próprio foi também.

O poeta viu-se arredado do tabernáculo, do lugar sagrado. Desconhece ainda qual seja o verdeiro motivo desta proscrição, mas, qualquer que ele seja, bastará para condenar o proscrito a uma conformidade. E se a um proscrito se quer uma marcha a coxear para o lugar do seu exílio, também a um poeta se aconselha em correspondência o coxear dos seus pés métricos, extensão natural deste lugar de degredo. Este degredo, inscrito no v.11, na sua acepção etimológica de 'fora do templo', recupera a noção de um Lear fechado fora, enquanto evoca outra personagem, o Falstaff de Henrique IV, "so old and so profane" (2*HIV*: 5.5). De facto, a evolução dos sonetos segue tipicamente o desenho do passo entre Falstaff e o Rei:

> *FALSTAFF God save thee, my sweet boy!*
> *KING*
> *My Lord Chief Justice, speak to that vain man.*
> *CHIEF JUSTICE, ⌜ to Falstaff ⌝*
> *Have you your wits? Know you what 'tis you speak?*
> *FALSTAFF, ⌜ to the King ⌝*
> *My king, my Jove, I speak to thee, my heart!*
> *KING*
> *I know thee not, old man. Fall to thy prayers.*
> *How ill white hairs becomes a fool and jester.*
> *I have long dreamt of such a kind of man,*
> *So surfeit-swelled, so old, and so profane;*
> *But being awaked, I do despise my dream.*
> *Make less thy body hence, and more thy grace;*

O poeta, aprendendo a lição de Falstaff, recua da pretensão de cumprimentar com jovialidade um velho conhecido, do qual se encontra já socialmente distante, acusando um conhecimento contrariado e difuso desta

personagem subitamente familiar. Ele teme que o Rei, no seu amor ainda entronizado, lhe dispense a calorosa saudação, não reconhecendo o 'velhote', despachando-o da sua presença, selando uma relação passada a estranhamento. O poeta passará, pois, ao largo, protegendo um reconhecimento que traz a mácula do sentimento passado, em tudo semelhante ao desejo que, consumado, é passado ao asco da sua consumpção.[128]

[128] Cf. S129.

90

THen hate me when thou wilt, if euer,now,
Now while the world is bent my deeds to croſſe,
Ioyne with the ſpight of fortune,make me bow,
And doe not drop in for an after loſſe:
Ah doe not,when my heart hath ſcapte this ſorrow,
Come in the rereward of a conquerd woe,
Giue not a windy night a rainie morrow,
To linger out a purpoſd ouer-throw.
If thou wilt leaue me, do not leaue me laſt,
When other pettie griefes haue done their ſpight,
But in the onſet come,ſo ſtall I taſte
At firſt the very worſt of fortunes might.
And other ſtraines of woe, which now ſeeme woe,
Compar'd with loſſe of thee,will not ſeeme ſo.

O deia-me, se queres, então, agora,
Agora, quando o mundo quer travar-me,
Não venhas tu qual perda após a hora,
E adere ao fel fatídico a vergar-me.
Ah, quando o coração deixou a mágoa,
Não tragas nova carga a um dó vencido.
Não dês à noite brava auroras d'água,
Ou queda prolongada ao já caído.
Se me deixares, não deixes para o fim,
Após vazar-se o fel de males menores;
Mas vinda a investida, hei-de enfim
Provar da má fortuna os males piores;
Que os outros tons de dó, que a dó me soam,
Ao pé da tua perda, não me doam.

O amante é abandonado à sorte dos seus versos e do contentamento que neles ache. "Strains of woe" sugere aqui uma certa polifonia, um nível gradativo de tons e meios tons que se relaciona com as variedades sonoras de que o poema se alimenta. *Compared with loss of thee*, estas outras variedades ou variações de mágoa [os outros tons de dó] parecem relativamente inócuas. *If thou wilt leave me, do not leave me last* [Se me deixares, não deixes para o fim] (v.9) insinua o pedido de um golpe de misericórdia onde o fim pode vir antes do fim.

O fim parece assim caber à produção literária repetitiva que, à semelhança de uma limpeza de convés, vai proceder a um exame das suas consequências e a uma descrição ulterior dos elementos da sua bem-aventurança. Mas se as tensões (*strains*) são musicais e polifónicas, elas serão tão mais agónicas quanto saibam produzir uma infertilidade de dicção por contraste com o locupletamento do anteriormente vivido. Os versos aqui achados são achados espúrios porque não capazes de mostrar as tonalidades variegadas da felicidade que procuram descrever. Nesse sentido, eles foram deixados esterilizados na proporção da sua incapacidade de gerarem descrições felizes e, desse modo, são o exacto oposto daquilo que o autor admoesta no seu ouvinte.

O autor dos sonetos dedica boa parte do tempo a reproduzir tristemente a melancolia pouco polifónica e certamente não polissémica da sua produção, obtendo o espelho antinómico daquilo que mostra pretender: a capacidade multiplicativa no gerador dos seus poemas. Se os poemas aparentam mostrar ao seu destinatário como proceder, a sua multiplicação é espúria e a sua fertilidade descritiva rebarbativa. O recado subjacente parece ser 'Deves gerar outros como tu para que os meus versos imorredouros acompanhem a tua posteridade para sempre.' Mas como resolver o conflito entre versos *barren* e

homenagens à altura do encomiado? Se os versos dedicados são literalmente estéreis e pouco variegados certamente não estarão à altura da musa. Essa presunção de que a musa é claramente mais notável do que os versos que lhe ficam aquém é, contudo, uma petição de princípio estética e a modéstia tradicional do humílimo autor que se retira em obediência à convenção poética que aconselha à obnubilação do compositor em favor do celebrado. Isto mesmo parafraseia Pórcia em *MV* regressada a Belmonte:

> *PORTIA*
> *That light we see is burning in my hall.*
> *How far that little candle throws his beams!*
> *So shines a good deed in a naughty world.*
> *NERISSA*
> *When the moon shone, we did not see the candle.*
> *PORTIA*
> *So doth the greater glory dim the less:*
> *A substitute shines brightly as a king*
> *Unto the king be by, and then his state*
> *Empties itself, as doth an inland brook*
> *Into the main of waters. Music! hark!*

O autor dos sonetos é como a menor glória da luz da candeia que é encandeada pela luz impositiva da lua, glória maior, que obriga a primeira a esvaziar-se uma vez regressado e restaurado o estado do seu suserano. Tal como um pequeno curso de água alimenta o caudal do curso principal, assim parece ser o lugar do poeta concorrendo para a glorificação do seu objecto. Este tipo de posição de subserviência civil é o que leva a uma frequência inusitada de uma história de poetas submissos e assalariados a regimes, mais ou menos autocratas, ocupando centros de praças na exacta proporção da sua docilidade à perpetuação do sistema patriarcal de que são adereços. A sua função é, aliás, cantar um patrono não raro insensível aos sons da música,

aquele género humano a que Lorenzo, na mesma peça, e nas vizinhanças deste discurso, classifica como o homem que não tem música dentro de si.[129] E quando, a seguir, a sua namorada Jessica reconhece "I am never merry when I hear sweet music", ela evoca obliquamente as tensões de dó ("strains of woe") de que fala o poeta do soneto 90.[130]

[129] Cf. MV: 5:1. *Vide* comentário ao S8.

[130] Vagamente rapsodiados em outro lugar por uma personagem do romance *High Fidelity* de Nick Hornby, Rob, quando se convida, a dado trecho, à questão: "Did I listen to pop music because I was miserable? Or was I miserable because I listened to pop music?"

SOme glory in their birth, ſome in their skill,
Some in their wealth, ſome in their bodies force,
Some in their garments though new-fangled ill:
Some in their Hawkes and Hounds, ſome in their Horſe.
And euery humor hath his adiunct pleaſure,
Wherein it findes a ioy aboue the reſt,
But theſe perticulers are not my meaſure,
All theſe I better in one generall beſt.
Thy loue is better then high birth to me,
Richer then wealth, prouder then garments coſt,
Of more delight then Hawkes or Horſes bee:
And hauing thee, of all mens pride I boaſt.
Wretched in this alone, that thou maiſt take,
All this away, and me moſt wretched make.

UNs gabam o seu berço, uns o jeito,
Uns as riquezas, uns a força apontam,
Uns o seu estilo, escravos do preceito,
Uns os falcões e os cães, uns o que montam,
E cada humor delícias tem devidas
Onde descobre um gozo sobre o mais;
Mas estes não me enchem as medidas;
Num bem geral supero o bem de tais.
Que o teu amor prefere o teu vassalo
A berços, bens, ao estilo de famosos,
Ao gozo c'os falcões, ou c'o cavalo;
E a ti te tendo zombo dos vaidosos —
Desgraça nisto só, que me desfaças
De tudo, e, desgraçado, me desgraças.

Comentário ao Soneto 91

O amante enumera em Q_1 exemplos de gosto e sugere múltiplas afeições consoante as inclinações, à semelhança das manias reconhecidas por um dos célebres discursos de Shylock em *MV*. Reforça-se inicialmente em Q_2 os vários humores onde cada um descobre a sua inclinação preferida, para ali cesurar um sexteto e se desvincular desta sociedade de materialismos a partir do sexteto seguinte. Assim, no v.7 declara que «estes não me enchem as medidas».

A sua afeição merece-a um «bem geral», sendo este «o teu amor» o sentimento preferido pelo «teu vassalo», que o prefere «A berços, bens» e outros. Passa o D a resumir as duas vertentes, sintetizando a única «desgraça» que o poeta entrevê: ser desfalcado[131] (aproveitando um dos gostos mencionado antes, o da falcoaria) de tudo aquilo que vem elencado no sexteto de escolha do poeta, o da afeição pelo seu sujeito. As tendências de cada um, oito em Q_1, passam a cinco em Q_3.

O anticlímax do poema concentra-se na possibilidade de ser negada ao apaixonado a única razão (e a mais elevada) do seu interesse, no caso de ser desgraçado pela falta de correspondência. Assim, se muitos (oito os exemplificam) podem ser os interesses gerais de *muitos uns*, não se encontrando especialmente dependentes da vontade alheia, um só é o amor de um, e nisso reside o problema: essa felicidade não está inteiramente dependente do tomador das emoções, mas deve ser condicionada pela resposta de alguém que assim possa viabilizar o livre curso do sentimento a quem dele está tomado.

O poema funciona, em resumo, deste modo: Q_1: no mundo há todos estes que têm, por sua vez, muitos prazeres; Q_2: esses não são meu interesse nem

[131] Cf. A versão Lello aproveitava justamente a derivação verbal do nome falcão para explorar o 'desfalque' de que se lamenta prospectivamente o poeta.

os meus prazeres os seus prazeres; Q_3: antes, o meu prazer és tu, em relação ao qual não se descreve um *hobby*, uma vez que quem na verdade está a ser descrito sou *eu*, e o meu *hobby* és *tu*; D: se me levares o meu *hobby*, ficarei sem nada com que me ocupar. Isto é o que acontece, infelizmente, em muitos casos, em que a possessão afectiva parece ser a única motivação numa vida que, como o radical do casino, arrisque no amor o seu tudo e o seu nada.

A lição é a dos Salmos de 20:7: *Uns confiam em carros, e outros em cavalos, mas nós faremos menção do nome do Senhor nosso Deus*. O problema para o poeta, no entanto, parece ser em que a sua perda é tão irrecuperável quanto valiosa, e não substituível, uma vez que não é materializável. Nisso têm os restantes glória maior, pois podem trocar de cavalo ou de carro; já o poeta antecipa uma perda irreparável, uma vez que a condição da sua glória assenta na vontade imprevisível de outro, o que torna a sua queda mais desgraçada quanto mais gloriosa a sua condição acima de todos os que prezam valores mais terrenos. Se uns prezam o seu *um*, já o poeta, tendo *tudo*, arrisca o nenhum, uma desgraça (*wretched*) dupla no D.

92

BVt doe thy worſt to ſteale thy ſelfe away,
For tearme of life thou art aſſured mine,
And life no longer then thy loue will ſtay,
For it depends vpon that loue of thine.
Then need I not to feare the worſt of wrongs,
When in the leaſt of them my life hath end,
I ſee, a better ſtate to me belongs
Then that, which on thy humor doth depend.
Thou canſt not vex me with inconſtant minde,
Since that my life on thy reuolt doth lie,
Oh what a happy title do I finde,
Happy to haue thy loue, happy to die!
But whats ſo bleſſed faire that feares no blot,
Thou maiſt be falce, and yet I know it not.

Mas faz o teu pior pra te furtares;
Serás decerto meu até à morte,
E a vida fica o tempo que ficares,
Pois desse teu amor depende em sorte.
Não devo, pois, temer o mal pior,
Se o mal menor a vida já suspende;
A mim me cabe um estado bem melhor
Do que esse que dos teus humores depende.
Não me perturba a tua mente incerta,
Que a minha vida assenta em não seres firme.
Oh que feliz direito tal oferta,
Feliz do teu amor, feliz de ir-me!
Mas que esplendor está livre de labéu?
Que sejas falso, e só o saiba o céu.

Comentário ao Soneto 92

'No melhor pano cai a nódoa' poderia ser a paráfrase do D e do soneto, meditando no pior que pode acontecer ao portador de um tal afecto.

Notada a recorrência de *vida* em Q_1, Q_2 e Q_3, essa vida está compreensivelmente ausente do funesto D, que moraliza o problema e sentencia o amador ao papel de sofredor. Ser de alguém até à morte (v.2) não é necessariamente uma candura e uma afirmação de vontades, podendo ominosamente querer dizer que o suicídio é o destino de quem não aceita perder o seu amor. Jurando ser de alguém até morrer, o poeta ruma a uma morte imaginária que pode ser concretizada quando a ignorância foi afastada e deixar o poeta de ver como em espelho, afastando-se do filtro paulino aos Coríntios (I Co, 13:12).

Se a vida em geral depende em sorte *desse teu amor*, o pior dos males é o menor dos males, ou o mínimo dos males, e o mal sujeito a uma única e imperturbável grandeza: que o amigo deixe de considerar o poeta e lhe retire o amor que lhe dedica. Esse mal maior é igual a qualquer mal menor. A sua vida está inteiramente dependente da vontade de quem ama, pelo que a sua sorte está lançada à sorte que lhe quiser o seu bem-amado. O seu amado terá de fazer *o seu pior* que é, aqui, equivalente a dizer *o teu melhor*, inversão que, aliás, condiciona o poema, feito de males piores e melhores que provam ser idênticos em eficácia.

Se o mal menor já determina o fim da vida do poeta, ele não terá que temer o mal pior, o qual, entende-se, passará pelo desquite do seu relacionamento. O v.2 é trabalhado segundo um princípio ambíguo, baseado na ideia da união inquebrantável de duas pessoas, revela-se afinal esquivo: ser de alguém até à morte não é propriamente sempre a mais abnegada e sentimental das declarações, passível, na realidade, de ser interpretada como 'se deixares de ser meu eu morro', o que não invalidaria a sentença. Estamos,

pois, perante um poema repentinamente muito negro e pessimista, feito sob o signo de uma aparência de leveza.

A consolação que o poeta acha num tão revolto mar de humores passa por agarrar-se a uma inabalável ideia, de que a inconstância conduza inapelavelmente a uma e apenas uma — e, nesse sentido, consoladora porque estável — consequência: a da morte, aqui recuperando vagamente o tema do naufrágio. Não havendo coisa mais certa do que a morte, a tumultuosa vida afectiva para esse mesmo fim caminha, não importa quão incertamente progrida.

O D é a nuvem negra da hipótese e a suspensão final entre vida e morte. Porventura o poeta está já morto em vivo, algo cuja probabilidade depende ou dependerá, em suma, do que se saiba ou não sobre o comportamento do bem-amado. *Que sejas falso* é, nesse sentido, intemporal. Podendo ser tanto uma realidade já presente como ser uma projecção de futuro, o poeta ignora-o hoje tal como pode vir a ignorá-lo no futuro, mas a ansiedade da resposta embate com estrondo nas paredes do soneto, onde se emoldurou a promessa que esse furto equivalha potencialmente a roubar a vida daquele que foi abandonado.

93

SO ſhall I liue,ſuppoſing thou art true,
Like a deceiued husband ſo loues face,
May ſtill ſeeme loue to me,though alter'd new:
Thy lookes with me,thy heart in other place.
For their can liue no hatred in thine eye,
Therefore in that I cannot know thy change,
In manies lookes,the falce hearts hiſtory
Is writ in moods and frounes and wrinckles ſtrange.
But heauen in thy creation did decree,
That in thy face ſweet loue ſhould euer dwell,
What ere thy thoughts, or thy hearts workings be,
Thy lookes ſhould nothing thence, but ſweetneſſe tell.
How like *Eaues* apple doth thy beauty grow,
If thy ſweet vertue anſwere not thy ſhow.

SUpondo que és honesto, hei-de eu viver
Qual cônjuge enganado; da expressão
Que passa por amar-me, e quer parecer
Igual, mas já tem longe o coração;
No teu olhar, maldades não se atrevem,
Por isso, nele ignoro se mudares.
Em outros, falsos íntimos se escrevem
Nas linhas dos humores e dos esgares.
Mas quando o céu te fez ditou que fosse
A tua face um lar do doce amor;
O que pensares e escondas, ó meu doce,
O teu olhar não traz senão dulçor.
É como o pomo de Eva a tua graça,
Por bela e virtuosa sempre passa.

Comentário ao Soneto 93

Retomando a ideia de traição e falsidade, o poeta adocica a amargura anterior desculpando-se na graça estimada, incapaz de se perturbar acima do sismo do seu falso íntimo. O v.1 'supõe' na medida em que reacta a ignorância expressa no D anterior. Mas aqui o melodrama não parece ser tão agudo, tratando o poema de maquilhar o falso interior do seu amado através da sua própria bela aparência, à qual o céu que a fez ditou que fosse apenas aparência de amor.

Esta é a razão pela qual o D anterior toma *I* por *céu*, e razão por que *Yet I know it not* (*e só o saiba o céu*) promove uma fusão entre eu, o que segue em aparências, e que ignora as profundezas de quem ama, e o céu, responsável pela autoria dessas belas aparências, interessantemente o único sabedor do seu interior. A possibilidade de que o ser amado seja falso e só o saiba o céu tem aqui exacto correspondente nesta suposição arreigada num encanto capaz de não levar a suspeições o ignaramente feliz enamorado. Assumindo o papel de Adão, o poeta aponta a sua misoginia na evocação de Eva. O cônjuge enganado assim viverá na sua ingenuidade, alimentando-se da expressão que passa por amor.

Na verdade, tal é a beleza do seu bem-amado que não revela o seu interior, ao contrário de outros que escrevem falsos íntimos *nas linhas dos humores e dos esgares*. É a terceira vez seguida que se convoca a importância do humor (S.91, v.5; S92, v.8; S93, v.8), desta feita atribuído ao dos outros. A disposição é de algum modo equivalente às marés, mantendo-se por perto a metáfora náutica e trazendo a influência lunar para este dualismo Sol/Lua convertível em Adão/Eva. As linhas dos humores, além de evocar as rugas da aparência, é desdobrável nas linhas que a concorrência escreve ao seu amado, as quais podem ser responsáveis ou descrições de uma mudança de humor ('amor'). Os autores/amores rivais são uma espécie de atestado de infidelidade

e o que escrevem menos um projecto ficional e mais um diário a ser interpretado com seriedade, um modo subtil de o poeta vencer a opressão da concorrência e lhe negar o mérito dos poemas.

Todo o soneto é construído na base de se ser alegremente enganado. Parte deste engano voluntário presume a ideia neoplatónica de uma beleza exterior escondendo virtudes interiores, usando um símile fatal e comparando esta montra de virtudes à primeira ocorrência de ilusão por via das aparências: Eva. A graça que o jovem detém, igual à de Eva, é, como a de Eva, evidentemente, falsa, pelo que o D responde à suposição errada com que se abre o poema, a de um sacrifício pessoal de virtuosa credulidade. O v.7 amplia essa credulidade, atribuindo uma diferença, a de que a face de outros não ilude. Os traços fisionómicos do Belo Jovem são, deste modo, os primeiros falsificadores de uma verdade.

Mas o poeta está determinado em continuar a viver um engano: é seu desejo continuar a viver como o marido enganado (v.2), supondo-se que aqui o seu engano é apenas formal, não efectivo.

94

THey that haue powre to hurt, and will doe none,
That doe not do the thing, they moſt do ſhowe,
Who mouing others, are themſelues as ſtone,
Vnmooued, could, and to temptation ſlow:
They rightly do inherrit heauens graces,
And husband natures riches from expence,
They are the Lords and owners of their faces,
Others, but ſtewards of their excellence:
The ſommers flowre is to the ſommer ſweet,
Though to it ſelfe, it onely liue and die,
But if that flowre with baſe infection meete,
The baſeſt weed out-braues his dignity:
For ſweeteſt things turne ſowreſt by their deedes,
Lillies that feſter, ſmell far worſe then weeds.

Quem pode magoar e não o faz,
Que não se dá à coisa que ostenta,
Quem enternece o outro e frio jaz
Qual pedra, imóvel, lento ao que o tenta.
Do céu a graça herda por penhor,
E poupa a natureza à falência.
Da sua face é dono e senhor;
Já outros são mordomos da excelência.
A flor do Verão é doce quando é Verão,
Embora pra si mesma viva e passe;
Mas, se essa flor sofrer torpe infecção,
A mais daninha erva tem mais classe.
O que é mais doce amarga nos seus actos;
Mais torpes são os lírios putrefactos.

Comentário ao Soneto 94

Um soneto relativamente enigmático e profusamente discutido, continua as conclusões e o tom moralista e anafórico dos anteriores, isolando um tipo de ofensa emocional que é caracterizada ao longo da oitava. Quem se abstém do que ali se descreve parece ser dono de uma construção moral sólida, é senhor do poder (v.1) de ser como a flor (v.9), apesar de todos os desvios autocráticos a que se poderia dedicar. Realmente, parece haver neste poema uma homilia que desemboca num domínio floral em Q_3, após uma enunciação de características do domínio político. *Quem pode magoar e não o faz* é quem, apesar de belo, escolhe o autodomínio e a contenção e contraria uma certa propensão a lesar o próximo com a sua beleza discricionária, que pode abster-se de usar a «coisa» que mais ostenta, *i.e.*, a sua potência sexual, justamente em resultado de ter esse poder da beleza.

O florilégio metafórico subverte mais tarde o domínio da potência para o domínio floral, onde a brutalidade dá lugar à delicadeza e se acha o poema subitamente no jardim de Q_3. Ainda assim, e em pleno reino vegetal, a *erva torpe* que *excede a sua classe* está em relação com os mordomos que servem o possuidor da beleza do v.8. *Os mordomos da excelência* podem ser os que não têm a altura moral de quem tem vindo a ser descrito desde o princípio do poema, a quem meramente se atribui as funções de administrador da entidade nobre acima descrita.

O poema revisita ecos bíblicos, e os lírios que excediam na sua singeleza o próprio Rei Salomão são rebaixados no v.14 em função da subversão de uma expectativa, a qual consiste em se pensar que é mais detestável cheiros putrefactos em flores às quais proverbialmente se atribui encanto e uma salomónica excelência. Quando a flor do Verão e o lírio apodrecem, as próprias ervas daninhas superam a sua dignidade, na medida em que não se espera mais de ervas daninhas a não ser o que lhes permite a sua natureza, ao

passo que o apodrecimento de belas flores as entorpece na exacta proporção do seu potencial. A flor que se destaca é singular, no que não corresponde em número aos belos plurais que acima são evocadas, no que pode ser o ponto menos trabalhado do poema. Por essa razão, sem que daí se verifique uma subversão especial, singularizou-se aquilo que no poema original começa por ser "They". A importância de os lírios descenderem da singular flor de Verão evocada e passarem a plural no último verso é, precisamente, sintoma da decadência a que o poema se refere inicialmente, razão pela qual a flor, que deveria ser a flor do nobre que se afasta da infecção descrita ao longo da oitava, se torna em flores, em razão da sua vulgarização. No fim, aquele que é celebrado no princípio do poema é passado aos eles com quem contrasta e que no miolo do poema não passavam de mordomos=ervas daninhas.

Apesar de a flor de Verão apenas viver e morrer, ela é doce para o Verão porque o seu excepcionalismo é perfumar, presume-se que mais intensamente nessa estação, e esse é o motivo pelo qual se distancia dos outros e se torna apreciável. Apesar de a *flower* ter *power*, ela abstém-se do seu uso e nisso não se corrompe. Caso ceda (ela que é lenta ao que o tenta), tem como destino a banalidade dos restantes, agravada no facto de dela se esperar outra coisa que a faça destacar-se dos demais. Nesse sentido, os demais superam a classe dela porque da sua classe não se esperam os méritos dessa natural superação.

O doce olhar do poema anterior (S93, vv.10/11/12) é aqui retomado muito curiosamente naquele que, a estarem cooptados os quatro versos no mesmo soneto, corresponderia ao verso seguinte (S94, v.13): *O que é mais doce amarga nos seus actos*. É como se houvesse uma súbita correcção ao soneto anterior, cândido em demasia para aquela Eva que *Por bela e virtuosa sempre passa*. Não agora, bruscamente apodada de mais torpe e vulgarmente pluralizada.

95

How ſweet and louely doſt thou make the ſhame,
Which like a canker in the fragrant Roſe,
Doth ſpot the beautie of thy budding name?
Oh in what ſweets doeſt thou thy ſinnes incloſe!
That tongue that tells the ſtory of thy daies,
(Making laſciuious comments on thy ſport)
Cannot diſpraiſe,but in a kinde of praiſe,
Naming thy name, bleſſes an ill report.
Oh what a manſion haue thoſe vices got,
Which for their habitation choſe out thee,
Where beauties vaile doth couer euery blot,
And all things turnes to faire,that eies can ſee!
Take heed(deare heart)of this large priuiledge,
The hardeſt knife ill vſ'd doth looſe his edge.

Tão doce e amável tornas a fraqueza,
Que é como um verme em rosa de agrados,
E mancha o nome em flor onde há beleza:
Oh, que doçura cobre os teus pecados!
A língua que nos conta a tua vida,
Que narra com lascívia o lasso acto,
Não te despreza; é como quem convida;
E só nomear-te absolve um mau relato.
Oh que mansão habita esse labéu,
Que te escolheu pra sua habitação,
Que cobre os teus borrões com belo véu,
E tudo torna amável à visão!
Cautela, coração, com tal direito;
O uso mau embota ao gume o jeito.

Comentário ao Soneto 95

Os temas e termos dos sonetos anteriores aqui se retomam (doce, *flor* e *labéu*, por exemplo), acentuando-se a diferença entre beleza exterior e vício interior no benfazejo amado que de dentro vai sendo consumido em razão da sua lascívia. O verme que corrói a flor consome a leveza da beleza. Este verme interior é uma mancha reputacional em alguém cuja simples menção do seu nome é o suficiente para absolver um mau relato (v.8). O opróbrio só não danifica inexoravelmente o seu portador porque a medida do seu esplendor é invulgarmente singular.

A Q_2 trata da má-língua que, ao falar de quem fala, passa a boa língua por um processo de neutralização dos seus motivos por via da simples invocação do invocado. Tão puro é o nome que torna inclusivamente as más-línguas sedutoras, pois dele falam. A língua *que narra com lascívia* é uma elipse para qualificar o comportamento devasso do próprio, que é quem é acusado de lascívia pelos 'mentideros'.

Fecha o poema com uma admoestação que espera do amigo uma necessária ortopedia de costumes, não vá o uso excêntrico das suas prerrogativas (costume) embotar *a ponta ao gume*, uma insinuação fálica que visa pedir ao destinatário uma cautela sanitária nos costumes.

A política de costumes do poema tem em vista a preservação daquilo que é amável à visão que pode facilmente se deteriorar e tornar tudo menos amável. Esse aviso é porque ainda nada está perdido, uma vez que o interpelado ainda goza de uma série de características que aplacam o nervo apostólico. De facto, o poema mantém em constante equilíbrio e diálogo uma oposição entre aparência e substância e o seu tom é grave e a sua vocação doutrinária. A homilia é exclamativa e salta em exultações repentinas e a espaços, denunciando uma ciclotimia que na sua expressividade sublinha capazmente a dualidade que se quer expor. *Oh, que doçura cobre os teus pecados!*

resulta menos de uma incontinente exultação e mais de uma recuperação da dulcíflua Eva já dominada por um desejo reptilíneo (*cobre*). Em doçura se cobre os pecados, pois os pecados ganham em serem mantidos secretos, e longe da evidência os vícios, tal como só se adivinha um eco do uso do preservativo em *Também os borrões são cobertos por um belo véu*.

A repetição *habita/habitação* (vv.9,10) sugere um hábito enraizado e *mansão* só por pouco diverge de malsão, devolvendo à rima o vi- (presente em vida, lascívia, convida) de visão, conveniente a quem não viu malsão e viu 'são' (*visão*). A diferença entre mansão (v.9) e habitação (v.10) é a diferença entre residência e morada, que vem investida do sentido de 'habituação', aludindo a uma certa prática que pode vir a corroer com a bela mansão do verso anterior.

O nome parece em si conter as propriedades estéticas que são recicladas em éticas, como se a maus princípios se impusesse uma necessidade superveniente proveniente das tais razões que a razão desconhece. Que seja tão belo edifício portador de tão questionáveis motivos leva o emissor a questionar-se no D se toda a retórica com que construiu as quadras serve para justificar a verificação empírica de um mau uso. O poema parece estar assim concentrado em aconselhar bem o Belo Jovem e segue um caminho até ao D onde concentra uma admoestação, pedindo ao jovem para ter cuidado com as doenças sexualmente transmissíveis (*verme em rosa de agrados*).

96

SOme ſay thy fault is youth,ſome wantoneſſe,
Some ſay thy grace is youth and gentle ſport,
Both grace and faults are lou'd of more and leſſe:
Thou makſt faults graces,that to thee reſort:
As on the finger of a throned Queene,
The baſeſt Iewell wil be well eſteem'd:
So are thoſe errors that in thee are ſeene,
To truths tranſlated,and for true things deem'd.
How many Lambs might the ſterne Wolfe betray,
If like a Lambe he could his lookes tranſlate.
How many gazers mighſt thou lead away,
If thou wouldſt vſe the ſtrength of all thy ſtate?
But doe not ſo,I loue thee in ſuch ſort,
As thou being mine,mine is thy good report.

QUe és novo, culpam-te uns, uns que és lascivo;
Que és novo, gabam-te uns, e um dos rapazes;
As faltas, graças, tudo é relativo;
Ao teu redor, das faltas graças fazes.
Se a jóia mais vulgar entronizada
No dedo de rainha é gema rara,
Assim em ti a falha te é tomada
Por boa e genuína, e logo cara.
Se o lobo se vestisse de cordeiro,
Teria uns quantos anhos, o malvado!
E tu, pois, a teus pés o mundo inteiro,
Se lhe impusesses todo o nobre estado!
Por isso, não; é tanto o meu amor,
Que, sendo teu, meu é o teu valor.

Comentário ao Soneto 96

O poder do estado conferido a quem é belo é aqui retomado (v.12) para mostrar quão misericordioso, apreciável e compincha é o amigo. A falta que se vê no v.1 é a da licenciosidade, criticada por uns, ao passo que o v.2, ilustrando a variação de perspectiva, ensina que o amigo é, afinal, para outros um jogador de equipa capaz de 'alinhar com a malta' *(uns dos rapazes)*. A vantagem desta soltura semântica é autoexplicativa, e pretende evocar a condescendência de que 'rapazes serão rapazes'. Assim se afirma no v.3, a síntese que prova que a tese e a síntese são matéria de uma observação, relativamente dependente da posição do observador. E se as faltas do v.1 e as graças do v.2 são relativas e discutíveis, já o próprio amigo vê graças onde notoriamente há faltas.

A imagem é a de um generoso senhor capaz de transformar faltas em graças. Esta mesma característica parece ter o autor do poema, apostado em deixar ao D o benefício da dúvida, repetindo, curiosamente, o desfecho do S36, onde se repete exactamente nos mesmos termos a lição havida 60 sonetos antes. Apesar de se usar os mesmos termos, há talvez uma diferença subtil que passa em o poeta se mostrar antes disponível para uma procuração que deflicta a má-fama eventual do seu amigo. Já aqui, o poeta parece estar preocupado com esse tipo de vicariato, em ser atingido pelas consequências do comportamento lascivo do seu companheiro.

Apesar de se notar a mesma rima em vv.2/4; 13,14 (*sport/resort/sort/report*), ela parece pouco programada, pelo que a manutenção deste jogo sonoro no caso português não pareceu essencial, comparando-se o uso do S36 cujo D gemina com este. Nesse caso, os seus vv. 2/4 não combinam rimaticamente com o D, o que torna o caso presente uma simples coincidência, ainda que a Q_1 se refira exactamente às diferentes perspectivas que abonam em favor do celebrado, dependendo do centro do observador,

mais ou menos nobre, e acaso oriundo de toda a sorte de proveniência (condensado em *tudo relativo*). Se graça e falta é uma questão de interpretação e matéria relativa a quem as pensa, o Belo Jovem tem o condão de as confundir, fazendo no seu *milieu* das faltas graças (não se sabe muito bem o que modifica o quê).

A dificuldade ética ganha metáforas bíblicas na propensão para lobos se vestirem de cordeiros — quando não de avozinhas — e assim lançarem à confusão o que se espera ser uma separação clara entre caça e predador. A indistinção desta fronteira aproveita ao tema, uma vez que o esplendor do Belo Jovem milita em favor do esboroamento de um certo radicalismo moral, onde a bela aparência mitiga a fealdade dos erros. Desculpa-se, pois, mais facilmente os pecadilhos ao formoso e, nesse sentido, tem o poeta dificuldade em gerir o conflito de sentimentos, pelo que recorre a um D já experimentado, senão em resultado de uma certa confusão editorial, certamente em resultado de uma confusão moral.

97

HOw like a Winter hath my abſence beene
From thee, the pleaſure of the fleeting yeare?
What freezings haue I felt, what darke daies ſeene?
What old Decembers bareneſſe euery where?
And yet this time remou'd was ſommers time,
The teeming Autumne big with ritch increaſe,
Bearing the wanton burthen of the prime,
Like widdowed wombes after their Lords deceaſe:
Yet this aboundant iſſue ſeem'd to me,
But hope of Orphans, and vn-fathered fruite,
For Sommer and his pleaſures waite on thee,
And thou away, the very birds are mute.
Or if they ſing, tis with ſo dull a cheere,
That leaues looke pale, dreading the Winters neere.

QUe triste Inverno foi a minha ausência
De ti, prazer do ano que é fugaz!
Que frios tive, e os dias de dormência
Que a noite de Dezembro estéreis faz!
Contudo foi de Verão o tempo que era,
O prenhe Outono, farto e abundante,
Levando o fardo lasso à Primavera,
Qual ventre enviuvado que é gestante:
Mas estes frutos fartos em si rendem
A esperança de órfãos, espúrios que povoam;
Que o Verão e o seu prazer de ti dependem,
E tu não estando, os pássaros nem soam;
Ou se soarem, trazem voz tão fria
Que a cor das folhas treme de invernia.

Comentário ao Soneto 97

No primeiro de três sonetos sobre a separação física dos dois interlocutores, acha-se o poeta numa noite invernosa, ausente agora e incapaz de participar do prazer fugaz que é estar, infere-se, 'contigo', daí a contenção do v.2 que assim se separa da *ausência* do primeiro. De facto, *De ti* decorre da *ausência* do verso anterior, da qual se afasta, dando à palavra *ausência* justamente o seu valor adensado na cesura. A ausência que fugazmente se impõe à *ausência* do seu objecto (De ti) permite animar e aditivar o carácter transitório que é usufruir de ti, algo que se supõe ser atributo de uma estação estival, tantas vezes elogiada quanto lamentada pela sua efemeridade.

A correcção plural em *frios* visa não só obedecer à multiplicidade expressiva presente em *freezings* como viabilizar a partir de um inesperado encavalgamento a presença assombrosa de um contentamento *estival* passado (***frios tive***). Aqui mantém-se o (bom) fantasma do Verão passado, reduzido o autor a dias de dormência.

A Q_2 traz surpreendentemente a ideia de que os dias de alegria correspondem afinal a três fartas estações, a todas elas correspondendo o seu encanto, sem menosprezar uma continuidade fértil que vai da Primavera ao Outono. Contudo, esta massa temporal não parece achar paralelismo na porção que é dada a cada uma. Na verdade, o Inverno conta com umas generosas seis fatias do poema (Q_1 e D).[132]

[132] Esta geometria temática contribui para a ideia de que uma tradução deve ser isométrica em relação à sua fonte, respeitando os seus avanços e paragens, de forma a manter-se a arquitectura simbólica do seu autor. Se a tradução for um espelho do original, ela salva-se potencialmente de atropelos e de ser uma casa onde, em lugar da limpeza visual da sua comparte original, se vê a acumulação compulsiva de tralha linguística que, pretendendo salvar a face, desfigura enormemente o rosto que pretendeu retratar.

Sonetos são especialmente indicados para falar de estações, uma vez que cada terceto pode adequar-se com eficácia a cada um dos três meses, atribuindo-se a cada verso o correlato mensal. Destacado, o D vai repor o problema do tempo presente, castigando a intenção memorialista do seu autor e invertendo o ciclo dos meses para o reconduzir à Q_1.

O soneto trata assim de realidade imaginada e factual. Esta quantidade desequilibrada de versos atribuídos ao Inverno resulta ainda do facto de que o poeta teve de enfrentar uma inesperada ausência em relação ao seu estimado amigo. Se o prazer do ano é fugaz (deduz-se o Verão), mais fugaz se torna quando dele não usufruímos, como parece ser o caso do poeta, conformado a uma separação indesejada. É por esse motivo que o Inverno se agiganta e traz o seu solstício de seis versos a um poema onde impera o desequilíbrio quantitativo das estações.

A Q_1 pareceu ao poeta um Inverno, *Contudo foi de Verão o tempo que era*, mas esse Verão foi perdido em virtude dessa ausência. Toda a abundância que se espera, desde o *fardo lasso* da Primavera ao *Outono, farto e abundante*, passando, evidentemente, pelo Verão do seu contentamento, no Inverno se definha, muito mais neste Inverno que decorre fora de época em função da sua ausência=ausência das três fartas estações. De facto, *o Verão e o seu prazer de ti dependem*, estão a teu cargo como vassalos, e tu, estando fora, emudeces com a tua ausência aquilo que se espera qualificar esta estação, pássaros, por exemplo, que trazem um canto gélido que antecipa o Inverno, onde as folhas mimetizam este gorjeio trémulo ao tremerem também, não tanto de claudicarem sob o peso das aves canoras, mas de tremerem já com o arrepio de uma estação de mau augúrio. Assim se forma um ciclo perfeito entre distâncias (Q_1 e D) e a ligação se torna realista, havendo uma realidade factual que determina o princípio especulativo e evocativo do poema.

O Inverno que é sentido fora do tempo, em função de uma ausência que equivale à ausência das estações, é confirmada pelo D, onde se especula a chegada do Inverno através do canto inaudível e frio dos pássaros, uma mudez

que antecipa uma realidade, apesar de as adversativas *Contudo* (v.5) e *Mas* (v.9) prometerem uma oposição ao que é descrito, corrigindo a primeira Q_1 e a segunda a correcção de Q_2.[133]

Finalmente, a correcção ao v. 13, que passa de *cantarem* a *soarem*, explica-se por uma intromissão sonora potencial de 'assoarem' a um contexto que é, entre outros, gripal.

[133] Vendler, *op. cit.*, p.416.

98

FRom you haue I beene abſent in the ſpring,
When proud pide Aprill (dreſt in all his trim)
Hath put a ſpirit of youth in euery thing:
That heauie *Saturne* laught and leapt with him.
Yet nor the laies of birds, nor the ſweet ſmell
Of different flowers in odor and in hew,
Could make me any ſummers ſtory tell:
Or from their proud lap pluck them where they grew:
Nor did I wonder at the Lillies white,
Nor praiſe the deepe vermillion in the Roſe,
They weare but ſweet, but figures of delight:
Drawne after you, you patterne of all thoſe.
Yet ſeem'd it Winter ſtill, and you away,
As with your ſhaddow I with theſe did play.

De ti na Primavera estive ausente,
Já quando Abril, pimpão, se engalanou,
E a tudo trouxe o espírito fulgente,
E até Saturno riu e saltitou.
Mas nem os lais dos pássaros, ou chão
De muitas flores pintado e perfumado,
Me levaria a histórias de Verão,
Ou a colhê-las desse colo inchado;
O lírio no seu branco não me espanta,
Nem louvo o vermelhão que a rosa tem;
Se o seu deleite e graça mais encanta,
De ti os tiram, molde e armazém.
Mas sendo ainda inverno, e tu distante,
Brinquei com tais esboços nesse instante.

Comentário ao Soneto 98

O tema retoma as estações para se concentrar nas flores da Primavera e a variedade cromática de Abril, pimpão, mas mais exactamente malhado fruto das diferentes flores que atapetam Abril, simbolizando a juventude que deve contrastar com o Inverno forçado da ausência do seu bem-amado, aqui ajustado à imagem do sene Saturno, relacionado com a velhice e o infortúnio. As inesperadas *histórias de Verão* (v.7) evocam as histórias de Inverno que se contam à lareira, narrativas que pela sua tristeza se ajustam a estações frias.

O retomar do motivo do lírio, antes putrefacto (S94), serve aqui para ilustrar uma apatia em resultado da ausência que se chora. Nem os lírios em toda a sua branca glória servem para animar o poeta, visto que a sua beleza só seria admissível para emoldurar um estado pleno que se atingiria com a presença da pessoa amada. Ainda assim, o branco dos lírios e o vermelhão das rosas são inspirados no ausente (*De ti os tiram, molde e armazém*). Temos, assim, que as estações são subprodutos de uma condição, a qual, ausente, ditará a sensação de invernia que aqui tolhe o poeta.

A sensação de invernia abre o poema, anunciando o poeta uma ausência primaveril. Quer dizer que a Primavera aconteceu noutras latitudes, para experiência de outros e que foi deixado o sujeito com a sua saturnina circunstância. É da natureza, contudo, dos poetas fazer primaveras de saturninas circunstâncias, esse é, aliás, o modo artístico. Assim, recria o poeta, como se descrevesse uma génese mitológica, a concepção *in absentia* do seu dilecto amado. A sua existência é animada através da obra da criação que faz ver em pensamento. Tratando de uma ficção, o poema trata de uma consolação através da arte.

A suposta primavera evoca falsas materialidades tratadas noutros sonetos (*e.g.* S114), onde a vista engana e oferece à mente lisonjeiras irrealidades. Se o tempo é invernoso, nada como trazer passionalmente a aparição

fantasmática do que melhor se faz na arte poética, a alquimia do tédio em euforia. É interessante que isto se faça apesar de uma purga de mitos, que é o que, para Vendler, separa o soneto inglês do soneto continental.[134] Não obstante o temperamento saturnino, o poeta parece apostado em não dar grande margem à tristeza, imaginando para si em substituição uma primavera projectiva, em que nem o próprio Saturno resiste a rir com o Abril pimpão (Q_1) que é imaginado.

A sua natureza, artística, imaginativa, tenta enganar e engalanar a dura realidade, que é estarmos afinal no Inverno (D). De facto, damo-nos conta, por fim, de que o poeta passou um poema inteiro a falar daquilo que não é e todo o poema é uma correcção ao seu estado de espírito e à sua realidade, uma correcção enfim do próprio S97.

[134] Vendler (p.419).

99

THe forward violet thus did I chide,
Sweet theefe whence didſt thou ſteale thy ſweet that (ſmels
If not from my loues breath, the purple pride,
Which on thy ſoft cheeke for complexion dwells?
In my loues veines thou haſt too grofely died,
The Lillie I condemned for thy hand,
And buds of marierom had ſtolne thy haire,
The Roſes fearefully on thornes did ſtand,
Our bluſhing ſhame, an other white diſpaire:
A third nor red, nor white, had ſtolne of both,
And to his robbry had annext thy breath,
But for his theft in pride of all his growth
A vengfull canker eate him vp to death.
More flowers I noted, yet I none could ſee,
But ſweet, or culler it had ſtolne from thee.

Ralhei à violeta sem pudor:
Suave ladra, o doce odor tomaste
Do ar do meu amor! A roxa cor
Que pões na doce face ali roubaste,
Tingindo, tosca, as veias do amor.
O lírio condenei pla tua mão,
O amáraco plo seu cabelo crasso;
As rosas sobre espinhos, de aflição
As brancas, e as vermelhas de embaraço;
Nem rubra ou branca, de ambas outra rosa,
Ao seu assalto o hálito somou;
Custou-lhe o roubo, ufana e vistosa,
Um verme vingador que a devorou.
Mais flores notei, porém nenhuma vi,
Que, salvo odor ou cor, roubasse a ti.

Comentário ao Soneto 99

Anómalo soneto com 15 versos, o primeiro verso parece cumprir a função de introdutor e fio narrativo que procede do soneto anterior, deixando claro qual o interlocutor bruscamente intencionado pelo poeta.

A ideia das flores primaveris é retrabalhada para, através de exemplos de flores e arquétipos de beleza, se mostrar o mosaico de possibilidades que visa constituir-se como derivação de um só centro: o bem-amado, capaz de, por si só, disseminar uma série de atributos de encanto e produzir todas as formas de vida que, aparentemente, não cabem num soneto de 14 versos.

A Q_1 é toda ela dedicada a censurar a violeta, que ainda teve a insolência de no furto tingir grosseiramente as veias aonde foi beber (v.5). É um ladrão que não só subtrai como provoca estragos na casa. Também lírio, amáraco e rosa são invocados sequencialmente para se mostrar a sua vulgaridade, simplificando-as com base à exposição de um vício, o de terem roubado as virtudes do seu amor.

É uma Primavera que se mantém, apesar de tudo, de um contrabando, sugerindo um simulacro de beleza e originalidade em produtos que não fazem mais do que imitar o original. As cópias do seu amor são vistas em toda a parte e é por isso que o poeta diz ter brincado *com tais esboços nesse instante* (S98, v.14). De algum modo teve o poeta de se contentar com o que tinha para entreter a ausência do seu amado.

O furto parece voltar a estar no centro do problema. A ideia de roubo impõe-se como palavra-chave do soneto (*ladra, assalto, roubo, roubasse*), aliás no centro da génese de certos mitos e o poema parece preocupar-se com o tema das origens e da administração de atributos, fazendo esgueirar o poema na família mitológica das primeiras grandes explicações.

No entanto, há um verme que se apodera do poema no v.13, o que corrói a rosa à qual se concede, à semelhança da violeta antes, espaço para reflexão.

Fala-se da rosa *cor-de-rosa*, a que combina o rubor carregado da vermelha e a alvura da branca. A essa um *vengeful canker* comeu-***o*** até à morte.

E de mais flores se falaria, diz-nos o relativamente sensaborão D, mas, infelizmente, já não tem tempo o soneto, sugerindo uma absolvição geral das flores, embora aproveite para deixar claro que todas as flores são evidências de um furto, seja cor, seja odor.

O empolgante progresso do soneto é aqui travado para se lançar, porventura, uma série de auto-recriminações do poeta.

100

VVHere art thou Muſe that thou forgetſt ſo long,
To ſpeake of that which giues thee all thy might?
Spendſt thou thy furie on ſome worthleſſe ſonge,
Darkning thy powre to lend baſe ſubiects light.
Returne forgetfull Muſe,and ſtraight redeeme,
In gentle numbers time ſo idely ſpent,
Sing to the eare that doth thy laies eſteeme,
And giues thy pen both skill and argument.
Riſe reſty Muſe,my loues ſweet face ſuruay,
If time haue any wrincle grauen there,
If any,be a *Satire* to decay,
And make times ſpoiles diſpiſed euery where.
Giue my loue fame faſter then time waſts life,
So thou preuenſt his ſieth,and crooked knife.

Onde andas, Musa, ausente tu há tanto
Daquilo que te inspira temas nobres?
A fúria gastas, branda, em torpe canto,
Toldando o dom à luz de coisas pobres?
Regressa, Musa ausente, e vem remir
Em gráceis versos horas sem proveito;
Vem, canta ao seu ouvido os lais que admire,
De quem te dá à pena assunto e jeito.
Acorda, Musa: sonda-lhe a aparência,
Se sulco novo o tempo ali cavou;
Se sim, pois, satiriza a decadência
E ofende o tempo e os restos que levou:
Dá fama ao meu amor, que a vida é breve,
Enquanto a foice curva não o leve.

Comentário ao Soneto 100

O poeta censura a sua Musa e como que personifica a estação desejada de que se perdeu o usu*fruto* em nome de uma ausência. A Musa ausente tem vindo a desbaratar as energias em temas somenos, desperdiçando a sua fúria e toldando a sua luz em assuntos menores e não merecedores da sua atenção. Para que a Musa pudesse vir remir o tempo perdido, há que regressar brevemente e inspirar o poeta sedento de materializar a sua grande ideia. A injunção à Musa é que retorne com a sua veia inspiradora, tendo estado ausente presumivelmente o tempo da estada ausente do amado. É ele que admira os lais e que dá à assunto à pena, o assunto que, aparentemente, decorre em função da capacidade de fruição do seu leitor/inspiração.

O soneto pode ser também uma crítica literária que o poeta resolveu fazer-se. Pouco empolgado pelos recentes rumos da sua literatura, parece dar-se conta de um desvio qualitativo ao seu programa. Mas pode ser que esta desatenção *mus*ical se deva ao desvio (ausência) do objecto do seu poema, e que o Belo Jovem se tenha desviado por outros interesses menores e menos nobres.

Nesse caso, Q_1 seria inteiramente uma crítica de costumes, uma admoestação que tem vindo a ser documentada. *Acorda, Musa* (*Rise, resty Muse*) soa a uma censura e pode implicar que o objecto do seu canto passa muito tempo 'deitado a dormir'. Nesse caso, *satire* (v.11) pode ser um *portmanteau* para *attire*, e a exortação a que a Musa-em-Belo Jovem se levante e ponha roupas. As roupas são o estilo do poema, que deve vestir uma ausência apelando a uma certa economia artística que faz da frugalidade da ausência a opulência de uma presença imaginada.

Apesar de o poeta, à semelhança do S98, proceder à substituição de uma carência por via de processos imaginativos, nem sempre a Musa ausente colabora, fazendo-se sentir, umas vezes mais, outras menos, a intensidade

desse absentismo. Pergunta o poeta então pelo paradeiro desta irrequieta Musa, que é, naturalmente, o Jovem. Pergunta-se, afinal, pelo paradeiro do que o inspira a esquecer, que faz as vezes, na modernidade, da medicação para a depressão. Curiosamente, é num poema em que se adensa o acusar de uma ausência que mais se encontra a Musa mencionada, encontrando-se esta presente ao longo de todo o poema (Q_1, Q_2 e Q_3).

A prova de que ocorre uma transmutação de Musa-em-Jovem para Musa-em-Urânia (para usar a Musa lírica e inspiradora de Milton) é que na Q_3 se invoca a presença desta, independentemente de por Musa se querer dizer o Jovem, já que a Musa que é invocada nessa quadra é uma Musa que serve de passatempo, lúdica, que sirva qualquer assunto, de que se exemplifica a velhice no poeta.

Mas a velhice não é apenas física ou cronológica. Este é um poema sobre o desespero autoral, sobre o bloqueio de escritor, concretamente um bloqueio de escritor em idade avançada, onde o poeta maduro se interroga pelo fogo que lhe animara os viçosos versos da juventude. É, pois, um poema sobre estilo tardio num poeta que vê a publicação dos seus sonetos anteceder por pouco à jubilação do seu autor.

A ansiedade do estilo tardio num autor corresponde a uma certa tendência por um débito verbal associado a uma disponibilidade etária: quanto mais jovem, mais desempoeiradamente se fala. A circunspecção da maturidade traz o silêncio que coincide com uma suposta paz hormonal. O desejo é silenciado na reforma, com repercussão nas réplicas verbais. A arte é hormonal.

101

OH truant Muſe what ſhalbe thy amends,
For thy neglect of truth in beauty di'd?
Both truth and beauty on my loue depends:
So doſt thou too,and therein dignifi'd:
Make anſwere Muſe,wilt thou not haply ſaie,
Truth needs no collour with his collour fixt,
Beautie no penſell,beauties truth to lay:
But beſt is beſt,if neuer intermixt.
Becauſe he needs no praiſe,wilt thou be dumb?
Excuſe not ſilence ſo,for't lies in thee,
To make him much out-liue a gilded tombe:
And to be praiſd of ages yet to be.
Then do thy office Muſe,I teach thee how,
To make him ſeeme long hence,as he ſhowes now.

Ociosa Musa, como suprirás
A incúria da verdade na beleza?
Dependem ambas dele, e ele as traz;
E tu também, e nisso tens nobreza:
O que dirás, ó Musa, tão calada?
Verdade cor não quer, se a cor tem pura,
Nem a beleza falsa pincelada,
Se o que é melhor melhora sem mistura?
Lá por ser vão louvá-lo, irás calar-te?
Que má desculpa, está em ti fazê-lo
Viver mais do que a tumba de áurea arte
Pra ser louvor de quem vier a sê-lo.
Trabalha, Musa: aprende em boa hora;
Jamais pereça o seu parecer de agora.

Comentário ao Soneto 101

É que *ociosa* tem ela andado, e como reparar esse cio do ócio, uma vez que a verdade é parte interna da beleza? Em *Ociosa* produz-se também uma natural invocação com a interjeição 'Ó' incluída na palavra para se invocar e repreender ao mesmo tempo a distraída Musa.

Pelo contrário, a sua ausência não se faz sentir neste soneto, uma vez que participa em todos os segmentos, à excepção da Q_3. A sua ausência confere ao micro-tema de Q_3 a sua razão de ser: a dispensa de se louvar alguém em razão da sua patente redundância. A Musa é repreendida pela sua omissão, pois o seu silêncio arreigado no facto de ser por de mais evidente a beleza que é cantada não obterá os seus efeitos no caso da posteridade, e *quem vier a sê-lo* precisa do testemunho de quem, um dia vivo, habitou um esplendor invulgar.

A Q_2 alude à forma de obtenção das cores e licores florais descrita antes, para anunciar um argumento que a Musa pode invocar em favor do seu ocioso silêncio: que a verdade de quem canta não precisa de se poluir com cores não puras que resultam da importação de metáforas. *Verdade cor não quer* nem *a beleza falsa pincelada*, ao contrário das pagãs flores que vão beber os seus efeitos a entidades exteriores e que não passam de simulações e comparações espúrias de alheias manifestações de vida.

A *áurea arte* equivale a 'calar-se' porque os seus ornatos são obtidos do mesmo modo de que se servem as flores para a exibição da sua beleza. Estes monumentos contêm a putrefacção e o esmaecimento que pertence ao reino vegetal. Apesar de recorrerem a uma série de metáforas barrocas, de que a talha dourada (a ser 'trabalhada' em *Trabalha*) da *áurea arte* é exemplo, eles são escassos e apenas conservam a putrefacção que se ameaçara anteriormente.

Se o barroco tem horror ao vazio, não é por não ser ainda barroco o poema que deve passar a funções de criado mudo, visto que o extermínio da poesia é o silêncio pretendido por tantos poetas surpreendentemente pouco lacónicos. Se é compreensível que deuses dispensem humanos elogios, é habitual aos adoradores disso fazerem pouco caso e brindarem os primeiros com os mais exagerados brindes.

É por isso que se estranha tanto silêncio na Musa. Ela tem estado ociosa porque ciosa. As suas desculpas são que se abstém de falar por ser vão louvá-lo, dada a concorrência. A musa amuou sobre a justificação que é ocioso falar. Ela parece tomada do zelo de Cordélia, a filha favorita de Lear, que, apesar de dedicada, teimando num amor sincero que entende não querer deslustrar pela vaidade da palavra, entra em conflito com o seu pai, perigosamente entrado em anos para aceitar a condenação prematura do silêncio.[135]

É solicitado à Musa que fale, por um lado, para louvar a verdade e, por outro, para descrever a beleza. É provável que a Musa resista a falar por entender que *Truth* faz arriscado par com *Truant*, lição aliás bem assimilada por Cordélia, resistindo a ser *truant* da *truth*. O problema de Lear e o problema do poema é que calar em nome de uma reserva de honestidade implica que se guarde um segredo e se condene o seu louvável assunto ao mármore do silêncio (v.11). É contra este silêncio que o poeta parece reagir, revolto como Lear e como o poeta que não quer que a sua matéria entre tão mansamente nessa boa noite.

[135] Tal como a Cordélia para Lear, também da Cordélia lunar, a lua mais interior de Urano, além do seu raio orbital e dimensões, pouco mais os astrónomos sabem, uma forte razão para o nome encontrado. Curiosamente, Urânia é o nome da musa de Milton, uma das nove, concretamente a da astronomia para os romanos mais tardios. É a celestial Urânia que Milton invoca na abertura da sua obra *Paradise Lost* (Livro I, v. 6) para favorecer o seu grande argumento. Se a musa de Milton resolvesse imitar a silenciosa Musa do S101, talvez não encontraria o poeta maneira de justificar os caminhos de Deus à humanidade.

102

MY loue is ſtrengthned though more weake in ſee-
I loue not leſſe, thogh leſſe the ſhow appeare, (ming
That loue is marchandiz'd, whoſe ritch eſteeming,
The owners tongue doth publiſh euery where.
Our loue was new, and then but in the ſpring,
When I was wont to greet it with my laies,
As *Philomell* in ſummers front doth ſinge,
And ſtops his pipe in growth of riper daies:
Not that the ſummer is leſſe pleaſant now
Then when her mournefull himns did huſh the night,
But that wild muſick burthens euery bow,
And ſweets growne common looſe their deare delight.
Therefore like her, I ſome-time hold my tongue:
Becauſe I would not dull you with my ſonge.

Eu amo mais, por mais que menos soe.
Não amo menos, mostro-o menos vezes.
O amor é mercantil, se o apregoe
O vendedor o preço aos seus fregueses.
Ah, quantos lais não fiz por saudação
Ao nosso amor na sua Primavera!
Se a Filomela canta e chama o Verão,
A flauta cala quando o Verão prospera.
Não é que o Verão agora agrade menos
Do que antes, quando ouvia os seus nocturnos;
Mas dão-nos menos gosto os tons amenos,
Se os sons silvestres são de tantos turnos:
Assim, como ela, às vezes, eu não falo,
Não vá cansar-te o canto que não calo.

Comentário ao Soneto 102

A defesa do silêncio passa pela lição do rouxinol, que interpõe a sua veia lírica com critério e tempero, optando por silenciar-se quando o Verão começa a apresentar dias mais maduros.

Tal como o rouxinol se afasta do canto a seguir a Julho, também o poeta, em face do seu Verão=belo Jovem, deve optar por abster-se de aborrecer o sujeito dos seus poemas com um canto que não se cale. Estando nós a 102 poemas do Soneto 0, esta lição parece-nos contrária à prática. A flauta não se cala quando o Verão prospera. Ela continua imparável a celebrar a razão de ser do seu ofício, por mais que o poeta afirme a sua contenção.

Não é, apesar de tudo, assim tão certo e provável que menos entusiasmo vocal equivalha necessariamente ao amadurecimento do amor, tomado como lugar em que a experiência do sentimento é forte e prolongada. Há, aqui, ominosamente, a sugestão de um avanço em direcção a uma colheita que acabará por vir trazer um fim a um belo sentimento. De facto, sabendo nós que este sentimento pode acabar com o último dos sonetos atribuídos ao belo Jovem (S126), estamos nós, por isso, a escassos 24 versos do fim do conjunto, o número de horas num dia.

O fim do Verão, a 14 sonetos de distância, virá trazer a escuridão atrigueirada de uma *Dark Lady*. A Filomela, figura de mitologia, composta pela aglutinação das ideias 'amante' (*philos*) e 'canto' (*melos*), acompanhada da sombra mitológica de Procne e Tereu, anuncia uma tríade nos sonetos, e o seu fim metamorfoseado em pássaro. A sua história é triste, uma vez que foi vítima de um estupro real perpetrado pelo seu cunhado, o rei da Trácia. Obrigada ao silêncio por Tereu, Filomela desafiou as ordens reais e, como castigo, foi-lhe arrancada a língua. Quando Procne descobriu o sucedido, resolveu-se a uma sórdida vingança que passou por servirem ao agressor o seu próprio filho, e sobrinho de Filomela, Itys, em repasto. Quando o rei

descobriu o indigesto manjar, perseguiu as duas que, suplicando a intervenção dos deuses, acabaram por ser numa operação conjunta *deus ex machina/Misericordiae Vultus* transformadas em rouxinol, andorinha e poupa.

Acusa o silêncio do rouxinol o poeta, acusado, possivelmente, pelo seu amado *Verão* de já não o cantar tanto como costumava fazer. Mais uma vez o soneto parece ser uma resposta a uma pergunta, usando o rasgo dramatúrgico do seu autor. 'Eu amo mais e ao mais não parece' podia ser a resposta que abre o poema, descendo à égide do tema capitalista para logo regressar ao lirismo dos lais que falam do amor no seu estado inicial.

A referência à Filomela alça o soneto a um voo mais elevado, recorrendo o poeta, o que é pouco normal nos sonetos, aos mitos que tantas vezes são invocados na sua obra dramatúrgica. O silêncio da Filomela, como vimos acima, deve a sua drástica causa a uma glossectomia e a mudez do canto é, no mito, mais uma imposição do trágico do que propriamente uma função natural da progressão das estações. O que está em causa é as estações inerentes ao amor e aqui se questiona sobre a possibilidade de o amor indómito de antes andar por agora a conhecer a sua deflacção.

103

ALack what pouerty my Muſe brings forth,
That hauing ſuch a skope to ſhow her pride,
The argument all bare is of more worth
Then when it hath my added praiſe beſide.
Oh blame me not if I no more can write!
Looke in your glaſſe and there appeares a face,
That ouer-goes my blunt inuention quite,
Dulling my lines,and doing me diſgrace.
Were it not ſinfull then ſtriuing to mend,
To marre the ſubiect that before was well,
For to no other paſſe my verſes tend,
Then of your graces and your gifts to tell.
And more,much more then in my verſe can ſit,
Your owne glaſſe ſhowes you,when you looke in it.

Ai que pobreza veste a minha Musa,
AQue, tendo escopo à altura do seu brio,
O tema a nu mais serve e me recusa
O traje que lhe trago em elogio.
Oh, não me culpes, se eu não escrevo mais!
Ao espelho vê, verás um belo rosto
Que ao estro menos belos torna os lais
E obtuso o verso faz, e a mim desgosto.
Não pecaria eu, se o retocasse,
Não estragaria um tema antes bom?
Pois os meus versos tendem a um passe,
Dizer-te cada graça e cada dom;
E mais, bem mais, no espelho há-de estar,
Mais do que versos mostram ao olhar.

Comentário ao Soneto 103

Continua o poeta a reivindicar a benevolência do seu amigo, provando-lhe que qualquer tentativa de cantar os seus méritos é imediatamente toldada por um rápido olhar ao real, muito mais empolgante e de créditos firmados do que a sua tentativa canhestra de retocar literariamente aquilo que não precisa de reparo algum.

O tema que a Musa possa trazer é, em si, suficientemente rico, votando qualquer roupagem literária ao opróbrio da inadequação. Como pode o poeta querer vestir algo que já na sua nudez apresenta uma exuberância exemplar? Nenhuma pena, certamente não a pena que nos fala, lhe poderá acrescentar algo que já não possua. A nudez da matéria obriga, pois, à mudez do vate. De facto, o seu modelo condena à humilhação quaisquer vestes que no poema presumam passar por lais, a fim de continuar o motivo canoro que tem vindo a ser vindimado.

O suspiro apologético *Oh, não me culpes, se eu não escrevo mais!* é um desabafo que visa sossegar duas entidades, o Belo Jovem e o poeta, pelo mesmo motivo: a falta de fornecimento literário. Esta cadeia de produção rompeu-se aparentemente pela gravidade do canto, demasiado elevado para os méritos do poeta. Para o provar bastará uma rápida mirada ao espelho, onde pode o celebrado perceber que o seu rosto é capaz de tornar obtusos os versos do poeta, cujo rosto está espelhado na página em forma de linhas (rugas).

Mais é a palavra responsável por desencorajar o peito alimentado pela Musa, e esse mais está em Q_3 sob a forma de *meus*. Os versos que são meus equivalem a mais: não importa quantos mais sejam os meus versos, todos tendem a um *passe,* uma autorização, uma permissão que depende da autoridade do seu sujeito, e que ameaça o 'impasse'.

Se a Musa do poeta se silencia é porque o poeta não pode competir com o espelho, accionando aqui à distância o narcísico mito. Como se pode competir com a música que a vaidade em si mesma escuta? Por isso, não o culpe o modelo se mais não escreve. Comparadas ao que lhe devolve este espelho, os seus versos (linhas) são velhas e sem arte, nada podem trazer de novo.

Não sei se por via de uma influência negativa, o soneto banaliza-se, provavelmente em contraste afirmativo com a matéria com que se quer contrastar, eminentemente admirável e impossível de transcender. Compreensivelmente, o poema encolhe-se de receio, acusando a velhice do prosaico.

104

TO me faire friend you neuer can be old,
For as you were when firſt your eye I eyde,
Such ſeemes your beautie ſtill: Three Winters colde,
Haue from the forreſts ſhooke three ſummers pride,
Three beautious ſprings to yellow *Autumne* turn'd,
In proceſſe of the ſeaſons haue I ſeene,
Three Aprill perfumes in three hot Iunes burn'd,
Since firſt I ſaw you freſh which yet are greene.
Ah yet doth beauty like a Dyall hand,
Steale from his figure, and no pace perceiu'd,
So your ſweete hew, which me thinkes ſtill doth ſtand,
Hath motion, and mine eye may be deceaued.
For feare of which, heare this thou age vnbred,
Ere you were borne was beauties ſummer dead.

Por ti não passa a idade, linda tez;
Pra mim, tu estás igual, feições intactas,
As que eu te conheci: invernos três
Gelaram três vaidosos verões nas matas;
Três belas primaveras se perderam
Em três outonos, fruto de estações;
E três olores de Abril em Junho arderam,
Mas fresco ainda e verde és de feições.
Ah, e, contudo, o belo, qual ponteiro,
Furtivo passa, a passo furta a hora;
E assim o teu matiz, que é trapaceiro,
Parecendo igual, engana-nos por fora;
Receio bem, vindoura geração,
Que ireis nascer já morto o belo Verão.

Comentário ao Soneto 104

Promissor começo tem o soneto, mas o seu progresso é idêntico ao do ponteiro que marca a hora, o qual, a furta-passo, leva a hora consigo, apesar de parecer manter-se igual e inalterado.

A sucessão das estações é especialmente nítida no poema e a repetição (5x) do número três (talvez porque três meses pertence a cada estação) pode ser apenas coincidente com um simbolismo da duração média da paixão. Este é, no entanto, um dos sonetos em torno dos quais se especula a possibilidade de uma datação, em virtude desta enfatização do número três. Mas a sua menção, *quand même* insistente repetição, não nos informa cabalmente de nada e devemos evitar a tentação das contas para desse modo chegarmos a uma datação do soneto.

É, contudo, provável que o poeta tenha sido apresentado ao seu amigo três anos antes, o que se afigura um número modesto para marcar a possibilidade de uma diferença visível nas feições do 'tu', compreendendo que três anos no século XVI não equivalham necessariamente a três anos de hidratação contemporânea cujos níveis de colagénio e adstringência sirvam para o restabelecer de uma fronteira entre a fácies corticenta de um habitante do seiscentos e a acetinada cútis do *mitteleuropeu* moderno. E se os três anos marcam um aniversário, o poema arranca com a promessa de elixir da eterna juventude, sob a forma de um coloquial elogio. Mas esta sentença será mais tarde reapreciada e a descrição do tempo no meio do poema faz os seus estragos e *o teu matiz* já não corresponde à tez do v.1 pela qual *não passa o tempo*. *Parecendo igual*, a *linda* (ma)*tez* é sujeita afinal ao esforço cronológico que impõe o seu *mate* no *matiz*.

O *Kyrie Eleison* de *Que ireis* (v.14) dramatiza a condenação que é lançada à posteridade que virá após a existência do *belo Verão* (que não verão). Esta ausência do Verão tem vindo, aliás, a ser objecto dos recentes sonetos, que

vêm chorando uma ausência. Aparenta agora a ausência ter sido quebrada por um encontro onde se verifica a estabilidade facial do belo Jovem como se três anos não houvessem passado de permeio. Ele está igual e, para o poeta, este belo Jovem não pode nunca envelhecer, por ele *não passa a idade*. Apesar de o Inverno gelar o Verão e as primaveras darem lugar aos outonos, fresco e temperado ainda o belo Verão se mantém e verde de feições. Mas este ínterim sobre o ciclo das estações medeia sobre a aparência de eterna juventude e o avançar esquivo das horas, pelo que o D conclui por um receio que os vindouros possam falhar o testemunho vivo deste belo Verão que há-de morrer sem ser por eles vivido.

A tripla participação é devedora dos contos tradicionais, normalmente simbolistas e cultores de manias numéricas (3, 7, por exemplo). Se as estações são, no entanto, quatro, pode o poema referir-se a uma terceira idade, à qual, naturalmente, se suprime a quarta, que é a idade do regresso à estase inicial, a do adormecimento que devolve a alma à sua paz agora eterna. Se a alma nunca foi e passou a ser, e agora volta a dormir e para sempre, da morte se arreda a esperança, que é, compreende-se, ligada ao nascimento ('Ela está de esperanças'). O nascimento opera um corte com uma inexistência; já a morte conclui a existência, devolvendo a esperança que foi à não existência inapelável que será.

A progressão do poema parece anómala:

> *As que eu te conheci: invernos três*
> *Gelaram três vaidosos verões nas matas;*
> *Três belas primaveras se perderam*
> *Em três outonos, fruto de estações*

A contagem desorganiza a ordem crescente temporal, mas ela emparelha com o aviso do D: a vindoura geração irá nascer, e, portanto, terá a sua Primavera, quando morrer o belo (velho) Verão:

> *Receio bem, vindoura geração,*
> *Que ireis nascer já morto o belo Verão.*

105

LEt not my loue be cal'd Idolatrie,
Nor my beloued as an Idoll ſhow,
Since all alike my ſongs and praiſes be
To one, of one, ſtill ſuch, and euer ſo.
Kinde is my loue to day, to morrow kinde,
Still conſtant in a wondrous excellence,
Therefore my verſe to conſtancie confin'de,
One thing expreſſing, leaues out difference.
Faire, kinde, and true, is all my argument,
Faire, kinde and true, varrying to other words,
And in this change is my inuention ſpent,
Three theams in one, which wondrous ſcope affords.
Faire, kinde, and true, haue often liu'd alone.
Which three till now, neuer kept ſeate in one.



Que o meu amor não seja idolatria,
Nem quem eu amo um ídolo imite,
Já que o meu canto todo um só seria
A um, de um, sempre um, e sem limite.
É doce o meu amor, depois como antes,
Constante sempre e grande em excelência;
Por isso, os meus versos são constantes,
Que um mesmo dizem sempre, em coerência.
O belo, doce e puro o meu assunto;
O belo, doce e puro, em variações,
E a esta troca a minha verve eu junto —
Três temas num, um escopo em condições!
O belo, doce e puro juntos num
Aos três não vira eu, no trono de um.

Volta o número três, já nosso conhecido, a intensificar o seu sentido neste poema trinitário, onde o *belo*, o *doce* e o *puro* (*Fair, kind and true*) se fazem assunto e por três vezes se manifestam (vv.9, 10 e 13). Três atributos convergem numa só pessoa, que é tida como trono onde se assentam estes elementos. Compreensivelmente, e dada a Trindade em exercício, se escusa o poema de tentações de idolatria (*Que o meu amor não seja idolatria*).

Se não é, parece, e o poema evoca a reafirmação da Trindade no Credo de Atanásio em reacção ao arianismo antitrinitário. A consubstancialidade entre os atributos numa só pessoa (*no trono de um*)[136] milita em favor da unidade da Trindade onde o belo continua em alta como valor fundamental da teologia do seu autor. Apesar do valor tautológico da trindade, é o uno (*um*) que se derrama ao longo do texto (vv.2, 3, 4, 8, 12, 13, 14), permeando todas as quadras e rematando o D. É, de facto, um *triuno* que se impõe na particular teologia dos sonetos.

Que o meu amor não seja idolatria, asserção aparentemente blasfema, procura rejeitar aquilo que de facto o amor parece ser: idolatria. É um amor que se confunde com uma devoção ao criador de todas as coisas, neste caso, o criador das coisas que aqui foram criadas, *i.e.*, os sonetos. Ao evocar a Trindade, e através da tríade platónica *Belo, Bom e Verdade*[137] (*O Belo, doce e Puro*, juntos três vezes: vv. 9, 10 e 13), o autor acaba a elaborar uma tensão profana.

A um, de um, sempre um (v.4), um tipo de trindade diluída, ironiza com uma trindade profanada na adoração a uma só pessoa, que não divisível, mas uma e integral, é ainda amada triplamente, comos e as Três Pessoas da Trindade multiplicassem por três a adoração devida ao Criador dividido em

[136] *Ut unum Deum in Trinitate, et Trinitatem in unitate veneremur*.
[137] Cf. Vendler, *op. cit*. P. 445.

Pai, Filho e Espírito-Santo. Se o Criador destes poemas é o Filho (S1-S17), Ele é também Pai e Espírito-Santo enquanto *ghost* ausente dos poemas, ainda assim consolador em ideia do seu autor, semelhante ao que é prometido em João 14:26.

Tal como este, que tem como função animar em ausência a Igreja, o espectro santo do poeta tem como função consolá-lo na sua angústia, levando-o para um lugar largo dos Salmos 118:5.

O lugar largo é o lugar de total liberdade, um lugar de autonomia em relação ao enclave em que se torna um amor não correspondido. Na tese do poeta, este amor parece estar condenado a uma junção de todos os ovos no mesmo cesto: *A um, de um, sempre um*. Uma má ideia, portanto.

106

WHen in the Chronicle of waſted time,
I ſee diſcriptions of the faireſt wights,
And beautie making beautifull old rime,
In praiſe of Ladies dead,and louely Knights,
Then in the blazon of ſweet beauties beſt,
Of hand,of foote,of lip,of eye,of brow,
I ſee their antique Pen would haue expreſt,
Euen ſuch a beauty as you maiſter now.
So all their praiſes are but propheſies
Of this our time,all you prefiguring,
And for they look'd but with deuining eyes,
They had not ſtill enough your worth to ſing:
For we which now behold theſe preſent dayes,
Haue eyes to wonder,but lack toungs to praiſe.

Na crónica do tempo dissipado
Eu vejo descrições de seres divinos,
E ao belo o belo verso antigo dado,
As damas idas, belos paladinos;
E no brasão das formas mais formosas,
De mão, de pé, de lábio, de olho ou cílio,
Eu vejo que faria a pena glosas
Desse esplendor que em ti fez domicílio:
Assim os seus louvores já previam
O nosso tempo, são de imaginar-te;
E porque tinham olhos que anteviam,
Não tinham arte digna de cantar-te;
E nós, que aqui o vemos pra prová-lo,
Pasmamos, sem ter língua pra cantá-lo.

Comentário ao Soneto 106

O soneto refere-se às anteriores 'vidas' em profecia do amado, que vivia através de tipos de si. Estas representações antes do tempo já previam o nosso, e provêm de *imaginar-te*. A questão passa por saber se essa imaginação é suficiente para habilitar uma representação à escala do modelo. Essa imaginação é contida, por sua vez, e prospectivamente, em arquivos que correspondem ao lugar previsto para esta antologia, o de vencer o tempo com a sua alma depositária.

Os poemas visam vencer o tempo e conservar intacta a beleza do homenageado, um objectivo em tudo análogo ao que é verificado nestas crónicas do tempo dissipado. Tal como o Bardo descobre as diferenças entre o que é cantado nessas crónicas e a singularidade do seu motivo, também o poema projecta um tipo de ansiedade entre o que é cantado por ele agora e a recepção que irá caber aos vindouros, que é preocupação recorrente, *e. g.* do S104. O belo que era predito antes corporiza-se na realidade neste tipo de Cristo, que activa as promessas dos seus aspirantes anteriores.

> *E porque tinham olhos que anteviam,*
> *Não tinham arte digna de cantar-te;*

Os anteriores cantores prospectivos, que prediziam a beleza que um dia se faria carne, *não tinham arte digna de cantar-te* porque viam com olhos de profeta e não de artista, ou seja, jogavam com o que tinham, o que não retira qualquer mérito às suas descrições de damas idas e belos paladinos. Pelo contrário. As suas descrições são prefigurações do belo Jovem que adoça os olhos do poeta e seus contemporâneos e apenas com olhos de vidente puderam aproximar-se desse modo da encarnação dos seus louvores.

Os olhos de vidente são, apesar de tudo, uma limitação que torna o seu emissor alguém necessariamente sujeito a um certo astigmatismo no seu óculo

artístico. Todas estas representações situadas nos anais do panegírico são admiráveis projecções do nosso admirável Jovem, ainda que tenham sido obtidas através da aproximação da profecia. O profeta estaria para o artista como o artesão está para o artista. Mas a melhor das descrições não é descartada como indigna, antes valorizada na sua aproximação inesperada, tendo em conta as ferramentas do passado, objectivamente escassas e rudimentares para fazer de um vidente um artista.

Os modelos que antecederam o belo Jovem transformavam todos os seus cantores em vates que anunciavam a vinda do seu Cristo, nem por isso menos talentosos enquanto cantores à distância. *Mutatis mutandis*, estes profetas são Aristarco de Samos em relação a Copérnico: as suas propostas são tão extraordinariamente futuristas e reveladoras quanto desprovidas de telescópios. Shakespeare, munido do telescópio de Copérnico, é o profeta constituído artista, um cronista do tempo dissipado que, tal como o seu objecto admirável corporiza as prefigurações dos vates passados, supera a concorrência transacta e se constitui mais forte poeta, embora a modéstia do autor garanta que a ninguém assiste a língua para cantar tão belo tema:

> *E nós, que aqui o vemos pra prová-lo,*
> *Pasmamos, sem ter língua pra cantá-lo.*

O poeta *vê*, na realidade, tudo aquilo que os antigos só imaginavam (*Eu vejo*, vv. 2 e 7) e aqui estabelece uma interessante diferença entre a hipérbole do canto ou do registo dos antigos, que se deduz falarem sem motivo, e o motivo palpável dos modernos que, perante um tão preclaro motivo, não encontram as palavras para o definir. O emudecimento anterior, consideravelmente revisitado, ganha aqui uma nova razão de ser, uma vez que um tal modelo, impérvio e inesperado, é, eminentemente, esguio ao trovador. Talvez que as palavras mais acertadas do profeta fossem um artefacto literariamente vicário que preenchesse uma lacuna, a da inexistência factual do que tão grande elogio suscitava à antiga pena.

O que o poema sugere é que o objecto não embeleza necessariamente a rima e que a sua descrição não basta para elevar o seu poema. As descrições antigas vivem dos belos conteúdos que exaltam, embora isso não faça necessariamente bons poemas, aliás, a apologia que se faz dos anais antigos passa exactamente por um lapso de correspondência em relação ao seu conteúdo. Aos profetas oferece-se um elogio literário exactamente porque lhes faltava o motivo capaz de facilitar o poeta moderno. Estabelece-se neste poema o que separa uma descrição de Cristo dos salmos de David: Cristo não pode ser objecto poético porque se descredibilizaria a sua existência. Ele é a grande emanação poética, a poética transfiguração que elimina a necessidade ficcional e suspende a função da arte, ressalvando, nesse momento, o poeta incapaz de atingir as rarefeitas alturas do seu assunto.

107

NOt mine owne feares,nor the prophetick ſoule,
Of the wide world,dreaming on things to come,
Can yet the leaſe of my true loue controule,
Suppoſde as forfeit to a confin'd doome.
The mortall Moone hath her eclipſe indur'de,
And the ſad Augurs mock their owne preſage,
Incertenties now crowne them-ſelues aſſur'de,
And peace proclaimes Oliues of endleſſe age.
Now with the drops of this moſt balmie time,
My loue lookes freſh,and death to me ſubſcribes,
Since ſpight of him Ile liue in this poore rime,
While he inſults ore dull and ſpeachleſſe tribes.
And thou in this ſhalt finde thy monument,
When tyrants creſts and tombs of braſſe are ſpent.

NEm medos meus, nem vate o mais arguto
Que mostre ao mundo tudo o que é sonhado,
Do meu amor controlam o usufruto,
Julgado confiscado e condenado.
Passou o eclipse a lua, que é mortal,
E o triste augúrio troça do que agoura;
Já não vacila a coroa, a paz real
Proclama agora a oliva imorredoura.
Agora brando, o tempo a flor anima
Do meu amor, e a morte aqui me indulta,
Pois, seu malgrado, vivo em pobre rima,
Onde ele a bruta e muda tribo insulta;
Aqui tens monumento contra os anos,
Tombado o bronze, o elmo dos tiranos.

Comentário ao Soneto 107

Um poema particularmente propenso à especulação, tem aliciado uma tradição de candidatos ao risco de poder datar a composição com base em sinais de uso e verificações históricas. O Verão de 1604 afigura-se, em todo o caso, uma forte possibilidade e a ascensão de Jaime VI ao trono em 1603, sucedendo a Isabel I, *a lua, que é mortal*, parece estar no centro do poema e da proclamação da *oliva imorredoura*.

O soneto abre com um *caveat* aos prognósticos de almas proféticas (argutos [ca]v[e]ates), predizendo futuros que o presente destrona. Afinal, não controlam esses vaticínios nem limitam o usufruto *do meu amor*, *julgado confiscado e condenado*. Estes eventos públicos servem de lente de aumento da situação do poeta.

O poema alude a um tempo de hesitação, e as incertezas podem agora repousar em sossego (*Já não vacila a coroa*), referindo-se, muito provavelmente, o v.7 a um tempo de hiato onde a dúvida da sucessão monárquica trouxe a ansiedade aos súbditos.

Parece haver uma certa obsessão com o *agora* do tempo presente, seja em *now* (vv. 7, 9), seja desfigurado em *own* (vv.1, 6), celebrando o momento chegado para pôr um fim nas dúvidas e o restabelecimento das certezas, provada a inveracidade das falsas profecias. Não confirmadas as piores expectativas, e passado o eclipse lunar (uma referência muito provável à morte da Rainha Isabel), pode agora proclamar-se a *oliva imorredoura* (o ramo de oliveira), símbolo da paz. Também o tempo é benéfico *ao meu amor*, do qual, se antes crido *julgado* e *confiscado* e *confinado*, insinuando que o amado do poeta vem de uma recente tribulação, o tempo, agora brando, desce biblicamente como óleo das barbas de Arão.

A morte presente nesta rima indulta o poeta, que, a despeito dele, do próprio tema, vive ainda que em *pobre rima*, *Onde ele a bruta e muda tribo*

insulta, notoriamente todos os homenageados de antes, tal como celebrados no soneto anterior, o da *crónica do tempo dissipado*. Mas aqui agrava-se a humilhação dos condenados a não terem voz por insuficientes méritos — entende-se que seus e de quem os cante.

Pelo contrário, aqui o celebrado tem *monumento contra os* (d)*anos*, insultando e exultando sobre o bronze tombado (das tumbas) e o *elmo dos tiranos*. Sobre tribos e tiranos (de resto, uma alusão interessante a monarcas e potencialmente polémica) se faz os caminhos de glória que à posteridade exaltada levam o belo Jovem, iniciando o soneto em maus-lençóis e agora, finalmente, livre de apertos e de agourentos vaticínios (o próprio augúrio troçando do que agourou).[138]

A revisão meticulosa e geral de alguns poemas é justificada por uma leitura atenta dos seus potenciais estilhaços de sentido. Este poema é um caso delicado de possibilidades, razão da tão apertada análise que se lhe dedica. Num poema de uma tão variada gama de alusões, é quase um gesto de soberba traduzi-lo, tanto mais que o espaço ocupado pelo português pode requisitar uma certa liofilização do seu idioma nacional. Não se pretende com isto dizer que o sentido do texto estrangeiro só se imagine a funcionar sem os atravancamentos de uma sujeição formal.[139]

---

[138] Como estamos no terreno do *caveat* de vates, que são os seus vaticínios, poderia, à mesma luz, qualquer cidadão ler este poema, meio século mais tarde, usando a sua verdade, usando a crónica do tempo dissipado como um prognóstico, e a oliva imorredoura correspondesse, para os seus efeitos, a um tal de Oliver, um Lorde Protector a ser, que, neste momento, teria cerca de cinco anos de idade.

[139] Não fosse estar sujeito a um *diktat* formal, poderia o poema, tendendo a uma maior visibilidade, sem os constrangimentos das suas maneiras, ser vertido do seguinte modo:

> Não os meus próprios medos, nem a alma profética
> Do mundo inteiro, que sonha coisas por vir,
> Podem ainda a concessão do meu amor controlar,
> Suposta como confisco de uma confinada maldição.
> A lua mortal suportou o seu eclipse,
> E os tristes augúrios troçam do seu próprio presságio:
> As incertezas coroam-se agora a si mesmas em segurança,
> E a paz proclama as oliveiras de infinda idade.
> Agora com as gotas deste tempo tão balsâmico

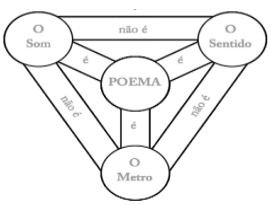
A liberalização espacial, podendo acolher generosamente o seu sentido imediato, se limpa a superfície do sentido, transforma a tradução num seu escravo prosaico, para usar uma expressão de Hegel, e a coisa amada que deveria destacar o poeta entre rivais é objecto de uma lavagem a mate de onde se mutila o esmalte original.

O poema abre com a condenação de uma condenação: a falibilidade das profecias e os piores receios mostram-se infundados. O poeta como que escarnece dessas irrazoáveis platitudes e abre o poema com uma forma de insulto ao descrever o acontecimento que não se cumpriu, a matéria a que Q_1 alude. A veia mais cronista de Q_2 procura descrever o contexto que agora desmente os anteriores e frustrados vaticínios. A lua mortal suportou o seu

---

O meu amor se mostra fresco, e a morte a mim aquiesce,
Já que a despeito dele viverei nesta pobre rima,
Enquanto ele insulta sobre brutas e mudas tribos;
E tu nisto acharás teu monumento,
Quando as cristas de tiranos e as tumbas de lata passarem.

Este modo de o poema fazer sentido abre mão do moroso labor que concilia rima com metro, aspecto que aliviaria drasticamente as forças de pressão a que se sujeitam a mão de obra e reduziria incalculavelmente o tempo despendido neste susceptível ofício. Espera-se, apesar de tudo, que esta versão, que terá levado pouco mais de 1' a existir, seja um pálido irmão e dispensável emanação de um poema mais vibrante. A não ser assim, seria este um sério revés no presente argumento que visa colocar em prática uma maneira de ver. A maneira de ver resulta, repita-se, de uma posição interpretativa que procura aliar, com um ardor monástico, as ambiguidades de sentido à sua sonoridade. O acto trinitário da tradução (som, sentido e metro) deve poder incorporar um tipo de credo semelhante a um tipo atanasiano, fundindo-se no emblema de São Jerónimo, fazendo de uma tradução uma concórdia entre estas três hipóstases, na qual o Som, o Sentido e o Metro poderiam, indistintamente, equivaler a Pai, Filho e Espírito Santo. O poema existiria, assim, em três pessoas coiguais e consubstanciais. O Som não é Sentido, o Sentido não é Metro, etc. Aproveitando o *Scutum Fidei*, que resume a primeira parte do credo de Atanásio, poderíamos propor o seguinte diagrama deste modo de entendimento:



eclipse e as incertezas deixaram de frequentar as dúvidas, já que uma *coroa* (visivelmente no centro do poema) se assentou sobre elas. A paz sucedeu à tribulação e o tempo parece não ter fim. Esta Q2 poderia tanto descrever um desassossego em relação à Invencível Armada como a um rescaldo da Guerra fria: seja o que for que preocupe o poeta e os seus contemporâneos, a oliveira assegura a paz, tal como a coroa a estabilidade.

Resulta daqui, deste erro de Q_1 e do restabelecimento da harmonia em Q_2 o refrigério de Q_3, que exulta (e insulta) sobre adversários, provavelmente aqueles que eram aludidos acima, sob a forma de tribos incultas e sem voz. Até a morte parece ter sido vencida. Ela foi vencida sob a forma de poema que se quer capaz de eternizar o seu grande tema e com ele, e malgrado seu, o seu autor, que assim aproveita a boleia da ocasião.

É neste monumento escrito, em tudo beneficiado pelo seu motivo, que o motivo achará seu monumento imperturbável, já quando tiranos e túmulos — interessante forma de permanência — passarem. As tribos emudecidas são equivalentes a estas tumbas e tiranos, modos de inexpressividade, calcadas pelo pé tão afirmativo deste grande tema que faz de quem o escreve eterno.

108

VVHat's in the braine that Inck may character,
Which hath not figur'd to thee my true ſpirit,
What's new to ſpeake,what now to regiſter,
That may expreſſe my loue,or thy deare merit?
Nothing ſweet boy,but yet like prayers diuine,
I muſt each day ſay ore the very ſame,
Counting no old thing old,thou mine,I thine,
Euen as when firſt I hallowed thy faire name,
So that eternall loue in loues freſh caſe,
Waighes not the duſt and iniury of age,
Nor giues to neceſſary wrinckles place,
But makes antiquitie for aye his page,
Finding the firſt conceit of loue there bred,
Where time and outward forme would ſhew it dead,

Que mais haverá que pense e a tinta escreva
Que não souberas já, que não conheças?
Que mais dizer, que mais aqui inscreva,
Que expresse o meu amor, o que mereças?
Não há, rapaz gentil; mas, como prece,
Direi a cada dia o mesmo dito,
Que és meu, e eu teu, e é como se dissesse
Pla vez primeira o nome teu bendito:
Pra que o amor eterno, em fresca caixa,
Não ceda ao pó, à injúria da passagem,
Nem dê às necessárias rugas baixa,
Mas faça da anciania sempre pajem,
Achando ali do amor seu fresco orto,
Onde a feição e o tempo o mostrem morto.

Comentário ao Soneto 108

Confessando não haver no entendimento humano mais que possa ser inscrito em caracteres, acusa o poeta um certo esgotamento em dar resposta à intuída voracidade do seu *rapaz gentil*, insaciável na sua sede de elogios. A resposta de Q_2 é que não é possível fazer mais e que a adoração em forma de oração modelo deve ser repetida como prece santa sempre ouvida, sempre redita.

Não é possível ao espírito humano imaginar mais do que tem sido entregue, uma vez que fazê-lo implicaria um desvio numa estabilidade da exaltação, à inalterável fórmula que dá conta, ainda que repetitiva, das valências do seu ídolo, inalteradas tal como inalterada deve ser essa prece.

O amor deve renovar-se em si mesmo e o peso da velha idade nada pode contra ele, ainda que a indumentária do verbo seja já gasta. É essa estase que confere a garantia ao D do S107, um monumento para a eternidade, onde cantado e, a despeito deste, cantor, podem achar a sua defesa contra os agravos do tempo. Contudo, o poeta nada de novo tem a dizer, mas sempre o mesmo se lhe ouve, pois não consegue dizer coisas novas, a não ser tudo aquilo que bem sabemos.

A repetição é um garante de estabilidade em relação às propriedades do bem-amado. Também o canto parece acusar uma velhice, uma falta de novidade em relação aos seus temas, voltando a um vício de forma onde se traz o mesmo estilo a um mesmo assunto, como se o par artístico sujeito/composição poética envelhecesse em conjunto, ainda que a velhice seja combatida com recurso a uma fixidez de formas que visa descrever o sujeito e o seu canto.

Se ao sujeito se elogiar quão bem conservado está, esse elogio é extensível ao poema porque ambos deverão beneficiar da prerrogativa de uma adstringência extraordinária capaz de os proteger contra os avanços do tempo.

Se a uma divindade se oferece em constância a mesma prece e a mesma adoração isso quer dizer que a divindade é una e inalterada. Este modelo retórico tem a virtude de conservar a eventual monotonia do texto contra as investidas da repetição, repetição que é, em todo o caso, o principal predicado de uma aprendizagem.

A invenção, contrária à manutenção de uma ordem de coisas, vista como oposta à eternidade, e, portanto, valor fundacional desta sequência de sonetos, atentaria contra a sua missão, eminentemente preservacionista. Nesse sentido, os poemas poderiam mesmo, em benefício de uma drástica lógica, sofrer a bem os rigores do enfado, já que só assim, através de uma couraça de tédio, poderiam apresentar-se o veículo coerente para o seu tema: a inalterável beleza a ser conservada em permanência nestes poemas, ainda que uma boa parte destes poemas, sob a forma de exortação à reprodução, seja uma mónita admoestando contra a passagem do tempo.

A continuidade temporal é ilustrada sintacticamente, por exemplo, quando Q_3 passa a D, tornado um sexteto sequencial de uma única frase, formalizando valores de permanência, inscritos no *orto* que é nascimento e vizinho bíblico e ominoso de horto, tanto lugar inicial e ideal como calvário (o lugar da caveira ou o jardim do Getsêmani).

Empatando o número de sonetos do Sidney de *Astrophel and Stella* (108), este é um soneto que trata de confirma uma velha aliança, uma renovação de votos ao jovem amor que é agora rejuvenescido em linguagem e menos em condição física, pelo que a invocação ao *rapaz gentil* é a renovação de votos através de uma expressão unicamente usada no presente soneto, revivendo as palavras de Falstaff a Hal (2*HIV* 5.5.43): *God save thee, my sweet boy!*

109

O Neuer ſay that I was falſe of heart,
Though abſence ſeem'd my flame to quallifie,
As eaſie might I from my ſelfe depart,
As from my ſoule which in thy breſt doth lye:
That is my home of loue, if I haue rang'd,
Like him that trauels I returne againe;
Iuſt to the time, not with the time exchang'd,
So that my ſelfe bring water for my ſtaine,
Neuer beleeue though in my nature raign'd,
All frailties that beſiege all kindes of blood,
That it could ſo prepoſterouſlie be ſtain'd,
To leaue for nothing all thy ſumme of good:
For nothing this wide Vniuerſe I call,
Saue thou my Roſe, in it thou art my all.

Não digas que eu fui falso no que sinto,
Embora, longe, a chama achasses branda.
Mais facilmente iria eu, não minto,
Da minha própria alma, que em ti anda:
Meu lar de amor é esse; se afastado,
Tal como o que viaja, regressei,
E a tempo, mas por tempo não mudado,
E assim eu traga água ao que manchei.
Não creias, reine embora no meu peito
A falha que assedia o sangue humano,
Que assim tão estultamente a um defeito
Se desse o que és de bom por um engano:
De nada me aproveita o mundo, enfim,
Sem ti, ó rosa; em si tudo és pra mim.

Comentário ao Soneto 109

Neste poema é o poeta a ausentar-se, ofertando ao seu amigo a sua alma em socorro da sua ausência e à qual se confia a missão de corresponder ao papel consolador do Espírito Santo. Mais facilmente, aliás, deixaria o próprio a sua alma a deixar o seu bem-amado com a impressão de haver falsidade nos seus propósitos. Mais tarde (S111), esses intentos serão explicados à luz de dois tipos de circunstâncias: dever profissional e modos implicados nessa forma de sustento.

Protesta, contudo, em Q_2, o confesso que o seu absentismo não acarreta, porém, um sinete na pureza do vínculo que a ambos une. Como o que viaja, o ausente quer regressar o mais cedo possível ao seu lar de amor, do qual se afastou apenas fisicamente e não emocionalmente. No entanto, ele quer trazer *água* para lavar, conclui-se, os pecados da ausência, a fim de purificar uma mancha (v.8).

A Q_3 serve para pedir ao seu interlocutor que lhe perdoe as fragilidades que assaltam todos os tipos de sangue (v.10), o que indicia a forte possibilidade de um contágio decorrente de uma íntima transmissibilidade. O sangue, que é mais espesso do que a água, e mais fraco também, é chamado com surpresa à Q_3 para muito provavelmente aplicar o contraste com a água de Q_2, uma possível maneira de dizer que choro decorre das más acções da distância e que esse choro pode servir para lavar o mau sangue da fraqueza que reina no peito humano.

Se desse comunica sonoramente com 'cedesse', este por sua vez relacionado com o cerco de fraqueza a que alude o v.10, *A falha que* tanto *assedia* (cerca) *o sangue humano* como reina no peito. O motivo da conquista complementa, deste modo, o primeiro motivo da ausência, a qual, por sua vez, serve a imagem do cerco. Como acontece em outros sonetos, a dupla imagética complementa-se e reforça-se. Mas se o poeta foi e voltou, este regresso é *a*

tempo, marcando o súbito *E* uma noção de uma pontualidade aflita, transportando o valor de 'mesmo a tempo'. Isso promove a segunda asserção, a de que não mudou o tempo o estado de alma do poeta, preservado para o encontro com o seu amigo.

Não digas (v.1)/*Não creias* (v.9) acusa uma ansiedade que interessa ao recém-chegado resolver, garantindo que deslocações e tentações da distância não terão retirado amor e lealdade ao poeta, para quem nada aproveita que não servir inteiramente esta *rosa* onde se condensa tudo o que há.

Embora, longe, a chama achasses branda (v.2) antecipa o par final de poemas que alude justamente a um *brandão* que tem por definição não ser brando, mas tórrido. Esse brandão, o de Cupido, respeita ao fogo passional que consome o peito do sujeito, uma tocha à qual nunca falta combustível e cuja extinção implica a extinção de algumas coisas, os jogos olímpicos, por exemplo. O sujeito aqui, pelo contrário, descreve o amansar da fera passional, fazendo uma apologia e tentando defender o seu ocaso na insistência de que o seu amor não morreu, apenas se alterou, ideia cara, como sabemos, à casa de máquinas do S116.

110

ALas 'tis true, I haue gone here and there,
And made my ſelfe a motley to the view,
Gor'd mine own thoughts, ſold cheap what is moſt deare,
Made old offences of affections new.
Moſt true it is, that I haue lookt on truth
Aſconce and ſtrangely: But by all aboue,
Theſe blenches gaue my heart an other youth,
And worſe eſſaies prou'd thee my beſt of loue,
Now all is done, haue what ſhall haue no end,
Mine appetite I neuer more will grin'de
On newer proofe, to trie an o!der friend,
A God in loue, to whom I am confin'd.
Then giue me welcome, next my heauen the beſt,
Euen to thy pure and moſt moſt louing breſt.

ENfim!, admito, cá e lá andei,
E fiz de mim chacota, um pobre aspecto,
Feri princípios, bens desbaratei,
Ofensas velhas fiz de um novo afecto.
Concedo que encarei a lealdade
De esguelha e com desdém; mas, pelos céus,
Fiz dessas guinas outra mocidade,
E o teu amor provei nos meus labéus.
Mas já não mais, excepto o fim antigo;
Não hei-de afiar o dente em nova mó,
Nem pôr de novo à prova um velho amigo,
Um deus no amor, a quem me prendo só.
Acolhe-me em ti, meu céu segundo,
No teu mais puro seio e mais profundo.

Pensando melhor, o poeta resolve fazer uma 'guinada' (v.7) na sua confissão e admite ter ferido princípios e desbaratado bens. A sua ausência foi marcada por experiências de infidelidade que acabam por acrisolar o metal da velha amizade. As *ofensas velhas* do v.4 denotam velhas práticas que uma recaída revisitou.

O *novo afecto* é a mais recente aventura responsável pela velha ofensa. Mas essa ofensa é uma mancha que o poeta entende produtiva e esclarecedora de quanto o faz querer aproximar-se da verdade contida em Q_3, a de que, não obstante as nefastas e censuráveis práticas da distância, não pretende o poeta nelas recalcitrar, recusando cansar o apetite nessas provas novas, que, curiosamente, põem *de nova à prova um velho amigo*, a que correspondem as *ofensas velhas*.

O soneto é assim tornado um confessionário em arte onde se exploram as variações de um sentimento em relação a um *deus no amor* (v.12), momento climático no tom devocional destes poemas sacro-eróticos. A seguir ao verdadeiro céu, pede-se ao *céu segundo* o seu acolhimento. Presume-se que o segundo céu é especialmente apto a descrever a nova incursão do poeta recém-chegado da sua vida pródiga.

Este *deus no amor, a quem me prendo só* é o deus da mó (v.10), aquele que, em Dalila, havia condenado Sansão a um triste fim. Retoma-se aqui a ideia de una trindade, a quem deve o poeta única adoração, não tripartida, apesar de ser o destino de todo o crente ter de partilhar a sua devoção por uma série de concorrentes à mesma fé e devoção.

Se o crente pensasse segundo as leis do amor terreno, os templos seriam campos de sangue e de ciúme, em tese feudos do mais forte, o qual, tomado de ardores espirituais, acometeria contra os restantes irmãos até esvaziar o mundo devoto de concorrentes à adoração.

Mas o que o poema afinal nos diz é de uma fadiga espiritual. O poeta, cansado de fidelidade a uma ideia, experimenta os seus *irmãos na fé*. É difícil ser-se santo na cidade, já diz a música, e o poeta acusa esse cansaço, admitindo agora ter andado cá e lá. A sua realização é em tudo espiritual, descrevendo agora um roteiro de pecado.

A menos que se trate de um coração de monge, fechado numa cela para os pecados do mundo, cabe ao crente, de uma maneira geral, uma série de comportamentos que, procedendo de uma solidão no mundo, atiram o mais ardido e fervoroso crente a uma errância no deserto e a uma queda em tentação.

A alternativa a isto, sabemo-lo, seria um crente de tal maneira firme e resoluto que fosse incapaz de se deixar cair em tentação, motivo pelo qual a alguns se dá o nome de beneditinos, a outros franciscanos, a outras salesianas, aqueloutras ainda claretianas, etc. A ideia conjunta é envelhecer-se sem se ser colhida no mundo, murchar como a rosa, abster-se de pecar, viver a salvo de assaltos, ou, pelo menos, a salvo de uma quantidade ingerível de investidas do tentador.

111

O For my ſake doe you wiſh fortune chide,
The guiltie goddeſſe of my harmfull deeds,
That did not better for my life prouide,
Then publick meanes which publick manners breeds.
Thence comes it that my name receiues a brand,
And almoſt thence my nature is ſubdu'd
To what it workes in, like the Dyers hand,
Pitty me then, and wiſh I were renu'de,
Whilſt like a willing pacient I will drinke,
Potions of Eyſell gainſt my ſtrong infection,
No bitterneſſe that I will bitter thinke,
Nor double pennance to correct correction.
Pittie me then deare friend, and I aſſure yee,
Euen that your pittie is enough to cure mee.

Oh, ralha-me a Fortuna, por favor,
A deusa a quem imputo os meus agravos,
Plo público sustento, que é autor
De públicas maneiras, modos bravos;
Daí se segue o estigma que me atinge
E donde a natureza quase impele
Ao seu ofício, como a mão que tinge;
Tem pena, oh, quem me dera nova pele,
E assim tomasse, enfermo, conformado,
Poções de agraço contra o malefício;
Não julgaria amargo ou redobrado
Nem acre sacramento o sacrifício.
Tem pena, amigo, deste que te jura
Que a tua pena chega e sobra à cura.

O poeta questiona até que ponto serão as suas maneiras reflexo das suas 'públicas' circunstâncias num soneto que parece reflectir sobre o ganha-pão do seu autor e a respectiva exposição pública. A arte ganha assim contornos de algo que é purificado e que na sua génese conta com um tipo de acção menos limpa, ascendendo de um certo artesanato elevado a arte, corporizada no objecto mais próximo do celebrado. O mestre Shakespeare aqui faz uma espécie de sapatos que só quando calçados pelo inspirador deste calçado se tornam únicos, mais em virtude do calçador, que deles faz arte.[140]

O seu *público sustento*, *que é autor/De públicas maneiras,* está no centro da sua queixa, pedindo ao seu bem-amado que censure a sua Fortuna, a deusa a quem culpa pelas suas ofensas (v.2), por sua vez resultado de uma vida demasiado exposta e escrutinada, de que decorre uma série de maneiras que nada fica a dever ao refinado berço de onde se presume ser circunstância daquele que vem sendo exaltado.

A ocorrência *autor* enquanto 'gerador' e *bravos* enquanto 'não refinados' visa enfatizar justamente o motivo de $Q_1^{1/2}$, que, aludindo concretamente à realidade da ocupação profissional do poeta, a quem se censurara a ligação tão comprometida ao fazer teatral, se oferece como razão de ser dos agravos pelos quais se deve censurar o poeta. Por seu turno, o poeta crê que a censura deve recair antes sobre a sua sorte, que lhe deu como forma de sustento uma vida menos digna, por sua vez geradora de pobres modos, ainda que *bravos* ressoe as ovações de teatro.

[140] Problematiza-se aqui os caminhos da validação de uma obra de arte, tantas vezes parecida e não distinguível de demonstrações não artísticas. Por exemplo, o que distingue a imensa sobrexposição melodramática de uma peça de Pirandello de uma telenovela construída sobre uma base dinamitada por uma série de explosivos sentimentais?

Esses modos bravos funcionam como um estigma que atinge a mão que tinge, ou seja, a mão do tintureiro, uma metáfora para a mão do artista, uma sinédoque para a ocupação poética por via da imagem do borrão de tinta na mão do escritor.[141] Frequente razão de queixa ultimamente, a equivalência moral mancha=pecado corresponde à equivalência material borrão=sujidade, equiparando-se nos entes uma falência moral à ocupação autoral, fazendo convergir falha pessoal a fala escrita.

Assim, em última análise, sugere o poema uma razão de fundo para o seu lamento: a vida artística manchou o registo pessoal do seu autor, o que convoca, interessantemente, uma interpenetração entre vida e arte.

Essa pele a que o autor aspira, para além de aludir às peles que são tingidas pelo tintureiro dois versos acima, sugere exactamente esta relação entre pena (compaixão e cálamo) que pede o escritor pelas consequências da sua vida 'com pena', a qual confere obrigatoriamente uma *nova pele* ao seu autor. Para resolver esta encruzilhada, pede o autor um remédio que lhe sirva de purga para estes males que lhe advieram em parte do seu *modus vivendi*.

É possível que as poções amargas (o *agraço*) possam não ser exactamente a compaixão do seu amigo, antes soluções para um mal venéreo, um tópico, como vimos, recentemente insinuado. Sendo a cura sempre sinónimo de expiação religiosa e a religião encorajadora de maneiras celibatárias, não espanta, assim, que a amargura corresponda a um sacrifício penitencial pelos caminhos desviantes do começo.

[141] A alusão à mão borratada que escreve versos motivou a W. H. Auden uma série de ensaios publicada em 1962, precisamente chamada "The Dyer's Hand". A mão do poeta que é tingida, se comunica com a mão do tintureiro que por sua vez comunica com a mão do pastor de onde são extraídas as peles ou a lã infunde estes sonetos de uma certa unidade de rebanho, obedecendo a um pastor, o poeta.

Equacionando-se 'dó' pela tripla "pity" de vv.8; 13/14, entendeu-se manter a *pena*,[142] apesar da possível, mas não inteiramente pretendida, agregação com instrumento de escrita. Ainda assim, não se aliena a esta pena os laivos fálicos mais adiante implicados, não descartando as vizinhanças sonoras que *Pity* mantém, em todo o caso, com "pit", um *poço* que implica o buraco que marca a ausência de pena e a *poção* necessária à cura.

[142] Seria, tanto quanto possível, desejável conservar-se uma certa lei das correspondências que, a cada ocorrência terminológica, fizesse *prima facie* a manutenção, quer quantitativa, quer qualitativa, de tais ocorrências. Assim, por cada "pity" que aparece nos *Sonnets*, esperar-se-ia que lhe correspondesse a sua equivalente «pena» na tradução, o que, como sabemos, tende a não acontecer, seja com este verbete seja com qualquer outro, impondo-se antes outra lei, a da arrumação métrica ou sonora, a qual determina a desvinculação de uma expectável correspondência no seu lugar ideal. Apesar de desencorajador, esse fatalismo é temperado com a consolação de que já à «pena» lhe faltaria o fonema oclusivo linguodental *t* que choca com a nasal sonora alveolar *n*. A *pena* falta ainda a assombração, como vimos anteriormente, da sua promessa sonora *pit*, por exemplo.

112

YOur loue and pittie doth th'impreſſion fill,
Which vulgar ſcandall ſtampt vpon my brow,
For what care I who calles me well or ill,
So you ore-greene my bad,my good alow?
You are my All the world,and I muſt ſtriue,
To know my ſhames and praiſes from your tounge,
None elſe to me,nor I to none aliue,
That my ſteel'd ſence or changes right or wrong,
In ſo profound *Abiſme* I throw all care
Of others voyces,that my Adders ſence,
To cryttick and to flatterer ſtopped are:
Marke how with my neglect I doe diſpence.
You are ſo ſtrongly in my purpoſe bred,
That all the world beſides me thinkes y'are dead.

O teu amor e pena bem compensam
O que o rumor vulgar me impôs na fronte;
Que importa o mal ou bem que a mim me pensam,
Se o mal me achares bem, e o bem só conte?
És todo o mundo, e só me dou a penas
Do que aches tu, de bem ou mal em mim;
E mais ninguém existe, e tu apenas
Me dobras a razão, com não ou sim.
Ao mudo abismo lanço os que acham mal,
Pra esses tenho tímpanos de cobra,
Adulem ou critiquem, é-me igual,
Não ligo a mais nenhum, nenhum me dobra:
De ideia fixa em ti vou tão absorto,
Que todo o mundo está pra mim já morto.

Comentário ao Soneto 112

Além dos problemas inerentes e clássicos da tradução, desde a decisão interpretativa resultante de uma teimosia ambígua do texto até à conservação qualitativa estilística do texto, cabe ainda decidir sobre questões que castigam a própria tradição editorial que, amiúde, em certos momentos, se depara com encruzilhadas sérias que obrigam a questionar, entre outros, tipograficamente, o texto. O v.14 tem sido um destes casos em que as emendas propostas para dar luz a um passo recalcitrantemente obscuro são motivo de desunião.

Várias são as leituras e interpretações para este passo: 1) Que todo o mundo, em comparação a ti, está morto; 2) Que todo o mundo, tirando eu, te acha morto; 3) Porque eu excluí o resto do mundo das minhas preocupações, creio que para todos estás morto; 4) Que todo o mundo, para mim, está morto. A dificuldade em discernir o sentido do verso passa, por exemplo, pela hipótese de que o *y* do Q (*That all the world besides me thinkes y'are dead.*) corresponda, afinal, a uma corruptela de valor ϕ, que transformaria *y'are* em *th'are*, passando o último verso à leitura *That all the world, besides, methinks, th'are dead*, portanto sujeito ao sentido 4).

Perante tão aflitivas encruzilhadas, pode a tradução decidir-se por uma preservação máxima de ambiguidades, esquivando-se à ingrata situação de apoiar qualquer um dos partidos.

Nesse sentido, *Que todo o mundo se acha em mim já morto* acolhe algumas possibilidades. Se, no v.5, chamou o poeta ao seu amigo 'Todo o mundo' (*És todo o mundo*), pode o *todo o mundo* do v.14 conviver com a possibilidade de partilhar a dupla valência de 'mundo todo', tal como o conhecemos (o resto das pessoas vivas sem excepção), e 'tu' (que sabemos ser para o poeta *todo o mundo*). Assim, *todo o mundo* tanto pode ser o mundo todo que está para mim já morto, no sentido em que eu, seguindo tão absorto na minha ideia fixa, não

dou pela existência de mais nada, como o *tu* que estás morto para o mundo, uma vez que *em mim* (emparelhando, de resto, com *em ti* acima) o mundo todo lê na minha ideia tão fixa a semelhança de uma obsessão elegíaca, razão por que acha todo o mundo 'o meu todo o mundo' morto. *Em mim* não exclui, em todo o caso, o *besides* que aliena no verso *todo o mundo*. Na realidade, o mundo está fora de mim podendo estar em mim, ou para os meus propósitos. Não só *se acha* é predicado de todo o mundo como pode respeitar ao eu (*em mim*) onde se acha alguma coisa que o mundo reconhece. Assim, *se acha* serve 1) a mim, em quem se acha; 2) ao mundo, que acha tal e tal; 3) a todo o mundo (tu) que se acha em mim, em virtude de tão fixa e obsessiva ideia, já morto.

Para o poeta, de resto, o mundo está morto, pois a única coisa que o anima é a pessoa que o conduz ao fim do seu poema, a mesma que, investida da ideia de ser para alguém *todo o mundo*, anula o restante mundo que apenas ensurdece o verdadeiro mundo que alimenta o poeta. Esse todo o mundo equivale às tribos mudas que não tendo verdadeiramente voz estão como que mortas, pois a voz é a que confere vida e existência última.

Se o perdão for achado junto de quem verdadeiramente interessa, pode o poeta continuar descansado, pois o rumor vulgar não lhe pesa na consciência, logo que o mal seja transformado em bem por *todo o mundo* que lhe interessa. E se ninguém mais existe, parece o argumento não carecer da aflição inicial, uma vez que basta colocar em prática o princípio da não existência global.

SInce I left you,mine eye is in my minde,
And that which gouernes me to goe about,
Doth part his function,and is partly blind,
Seemes seeing,but effectually is out:
For it no forme deliuers to the heart
Of bird,of flowre,or shape which it doth lack,
Of his quick obiects hath the minde no part,
Nor his owne vision houlds what it doth catch:
For if it see the rud'st or gentlest sight,
The most sweet-fauor or deformedst creature,
The mountaine,or the sea,the day,or night:
The Croe,or Doue,it shapes them to your feature.
Incapable of more repleat,with you,
My most true minde thus maketh mine vntrue.

NA vista me anda a mente, após deixar-te.
E a vista que os meus passos assegura
Partiu do seu dever, e, cega em parte,
Parece ver, mas, vendo bem, está escura;
Pois forma alguma traz ao coração
De ave ou flor, ou vulto em que calhe;
A mente não tem parte na visão,
Nem a visão retém o que amealhe;
Aviste o que ela aviste, rude ou doce,
O ser, o mais amável ou disforme,
Montanha, mar, o dia, noite fosse,
O corvo, a pomba, à tua imagem dorme.
De ti repleta, andando duplamente,
A mente honesta diz que a outra mente.

Comentário ao Soneto 113

O soneto volta a tratar do motivo da ausência para concentrar as suas atenções na confirmação do que havia sido dito anteriormente, nomeadamente que o centro das suas atenções é aquele a quem o poeta vem dedicando os seus sonetos, o 'todo o mundo'. Com efeito, tudo vê o poeta conforme à imagem do objecto da sua estima, mas essa imagem é a que lhe faculta a imagem mental, já que privado está o poeta da visão material de quem ama.

Diz-se o poeta confundido entre duas imagens mentais, as de fora que protesta irreais, e as de dentro, que a tudo converte a uma mesma e única imagem: a do seu amado. Todas as imagens visíveis e físicas parecem estar todas silenciadas, dormindo à luz de uma outra imagem que é transmutada pela mente cordial, a que no seu espírito produz por via de um certo alambique a alquimia que faça tudo o que se veja convergir a uma só imagem que tudo unifica.

Encena-se, pois, um jogo dramático entre dois protagonistas, a mente que descodifica aquilo que é fisicamente amealhado pela visão e a mente que não incorpora os signos visuais e sempre os interpreta com códigos emocionais que parecem perverter as formas que vêm à rede da vista. Todas as formas reais (ave, flor, montanha, mar) são distorcidas como se a mente que as interpreta não tivesse luz suficiente para as tratar, como uma fotografia cuja subexposição escurecesse os seus motivos que assim dormem à luz de outra coisa melhor, o 'todo o mundo'.

A sinceridade da afeição da *mente honesta* é afirmação de que tudo o resto que chega ao campo visual não passa de produto de uma mentira, logo é retratado como sendo projecção de uma falsa mente, presumivelmente a da visão real, anexada pela mente. A mente não deixa chegar forma alguma ao coração (v.5) porque a capacidade de olhar nada traz ao coração (à consciência

interior) que valha a pena contemplar, propondo uma distância, essa, sim, desejável, entre realidade e coisa imaginada. Nada que chegue do exterior tem acesso ao coração porque o coração não tem cérebro emocional para as receber, repleto que está de uma única verdade, a *De ti*.

Esta vontade de distanciar-se da realidade joga com a realidade da ausência, imitando-lhe os motivos: *após deixar-te, passos, Partiu, parte, andando*, até mesmo as variações de 'avistar' produzem uma distanciação em relação à posição do observador. E até o dia e a noite, simbolizados e coloridos em corvo e pomba, produzem um efeito de passagem de tempo, como se a imagem de uma única pessoa fosse como uma arca que armazenasse o mundo exterior durante as trevas da separação.

OR whether doth my minde being crown'd with you
Drinke vp the monarks plague this flattery?
Or whether ſhall I ſay mine eie ſaith true,
And that your loue taught it this *Alcumie*?
To make of monſters,and things indigeſt,
Such cherubines as your ſweet ſelfe reſemble,
Creating euery bad a perfect beſt
As faſt as obiects to his beames aſſemble:
Oh tis the firſt, tis flatry in my ſeeing,
And my great minde moſt kingly drinkes it vp,
Mine eie well knowes what with his guſt is greeing,
And to his pallat doth prepare the cup.
If it be poiſon'd, tis the leſſer ſinne,
That mine eye loues it and doth firſt beginne.

Ou esta mente, em ti já coroada,
Bebeu do mal do rei, lisonjaria,
Ou não me mente a vista, iniciada
Plo teu amor na arte da alquimia
Que torna monstros e outros desarranjos
Bons querubins afins à tua imagem,
Criando em cada mal perfeitos anjos,
Mal chegam aos seus feixes pra montagem.
Vou na primeira; é lisonja, creio,
E a minha mente bebe regiamente:
A minha vista serve um copo cheio
Ao gosto que o palato tenha em mente.
Se for veneno, é falta menos grave,
Que a minha vista bebe a ver se é suave.

Comentário ao Soneto 114

A oitava deixa um problema à resolução: ou anda a mente, afectada pelo mal da lisonja, errada no que vê, ou anda a vista, iniciada em artes misteriosas, capaz de transmutar os objectos da realidade em formas seráficas à semelhança do molde conceptual de tudo, o belo Jovem que influencia todas as visões. O problema precisa, porém, de uma admissão de uma dualidade que distinga olho físico e olho metafísico, constituindo-se este como eixo para o poema.

A partir das lisonjeiras influências que lhe chegam da visão, cujas descrições conduzem a um engano, a uma ilusão, a mente, entronizada por imagens do Jovem, bebe regiamente dessa lisonja passando a ver imagens adulteradas à imagem e semelhança do amado. A dúvida, sofismável, está, pois, em saber se as visões se formam a montante ou a jusante, uma distinção que, embora filosoficamente forçada, gera um conceito e ao gosto dos poemas metafísicos.

O sexteto, procurando responder à questão, opta pela primeira opção: é a visão que adula a tal ponto as imagens mentais que não consegue a mente descortinar as exageradas cortesias emanadas do nervo óptico, pelo que ao olho imputa o poeta a responsabilidade por dar de beber imagens distorcidas e irreais. A mente bebe regiamente as imagens e, assim sendo, arrisca um veneno que ameaça o monarca desde tempos imemoriais.

O poema retoma o problema examinado no soneto anterior e questiona se os olhos não terão nutrido falsamente a razão, iludida em falsas visões que substituem todas as aparências por uma só versão mais lisonjeira do que se vê, dando ao cérebro aquilo que ele quer ver e não o que se vê na realidade. Os olhos são tratados como vassalos de um rei — a mente — que apenas deseja ver o que lhe mostram. A sua prova não é filosófica, mas 'palatal' (*Ao gosto que o palato tenha em mente*). A vista é falsa cortesã e adula a mente com imagens

que lhe chegam corrompidas. Mas o veneno da falsidade é admitido no D com relativa bonomia, talvez porque tanto se intoxicou já a mente que não se espera outra coisa que não a morte pela ilusão.

O autor da paixão é investido das funções de copeiro do rei, arriscando o veneno eventual, aliás, já confirmado em lisonja, *o mal do rei*. As visões de um rei são, naturalmente, tão magníficas quanto o estatuto do visionário, ainda que o visionário não seja rei de facto, mas seu copeiro.[143]

O que se encena, de algum modo, no poema é um questionar da expressividade, de como a metáfora pode beber livremente da lisonja e trazer para o seu excurso visitações relativamente hiperbolizadas, mais uma vez conformes à grandeza de um monarca ou das suas imediações. Questiona-se a sanidade mental do poema e a sua potencial mania de grandeza localizável num uso imoderado do capital metafórico.

A euforia metafórica ou a metáfora eufórica concorre para um exagero visual resultante de uma deturpação mental: quem lê um poema *vê* as figuras de uma excessiva retórica que um espírito intoxicado foi capaz de criar. Não é tanto *é o que vejo assim como digo*? como *é a minha representação justa em relação ao que existe?*

A certo passo (vv.5/6), o poema decide corrigir uma certa deformidade moral e não a inusitada e hiperbólica manifestação de imagens (*torna monstros e outros desarranjos/Bons querubins*). Decide, pois, passar-se da pergunta *por*

[143] Ganimedes é o nome do jovem troiano que Zeus através de uma águia raptara para seu copeiro no Olimpo. Em várias histórias, Zeus mais tarde terá colocado Ganimedes no céu onde ficou como constelação de Aquário (o "portador de água" ou "portador de copo"), que é adjacente a Áquila (a Águia). Semelhantemente, parece investir-se aqui o autor, enquanto copeiro, de jovem catamita da relação, apesar da inversão de idades. A fama de Ganimedes era aliás relativamente usual na época isabelino-jacobita. Na tragédia jacobita de 1657, *Women Beware Women*, de Thomas Middleton, Ganimedes, Hebe e Hímen aparecem brevemente para servir como copeiros do tribunal, um dos quais foi envenenado numa tentativa de assassinato. De muitas formas chega até nós a sua fama, entre as quais sob a obra *O rapto de Ganimedes* da autoria do escultor António Fernandes de Sá, peça de 1898, visitável no jardim da Cordoaria no Porto.

que vejo eu tamanhas enormidades? para notar que o amor é capaz de transformar moralmente (monstros em querubins), mesmo que a grandeza destas entidades passe, por sua vez, para segundo plano. Assim, o problema agora não será tanto *não estarei eu a exagerar?* como *vejam só como passam estes monstros a querubins*. A paixão é capaz de grandes coisas e no seu paço de excentricidades a habituação ao excesso passa a uma estabilidade de cariz psicotrópica, em que a admiração não se produz em resultado de uma grandeza, mas de uma moralização.

115

THoſe lines that I before haue writ doe lie,
Euen thoſe that ſaid I could not loue you deerer,
Yet then my iudgement knew no reaſon why,
My moſt full flame ſhould afterwards burne cleerer.
But reckening time,whoſe milliond accidents
Creepe in twixt vowes,and change decrees of Kings,
Tan ſacred beautie,blunt the ſharp'ſt intents,
Diuert ſtrong mindes to th' courſe of altring things:
Alas why fearing of times tiranie,
Might I not then ſay now I loue you beſt,
When I was certaine ore in-certainty,
Crowning the preſent,doubting of the reſt:
Loue is a Babe, then might I not ſay ſo
To giue full growth to that which ſtill doth grow.

Menti nos versos, mesmo quando disse
Que não podia eu dar-te mais amor;
Não estava em crer então por que se visse
À plena chama ainda mais fulgor.
Não fosse o tempo, pronto a azares milhentos
Que alteram votos e éditos de reis,
Curtir a santa tez, quebrar intentos,
Moldar a firme mente a instáveis leis —
Mas porque, ai eu, temendo o tempo duro,
Não disse então 'Melhor não posso amar-te',
Na altura de incertezas só seguro,
Reinante então, incerto de outra parte?
Sendo um bebé o amor, porque enrubesce
Dizer que mais não cresce o que mais cresce?

Comentário ao Soneto 115

Trata o poeta de absolutos no amor e aborda o paradoxo de quem, procurando demarcar a região do amor, conclui que, apesar de o amor suscitar nos amantes a impressão de que, em todas as etapas da progressão amorosa, sempre se atinge o pleno do seu alcance, há sempre espaço para novas conquistas e sempre um novo marco se acrescenta ao avanço surpreendente do sentimento.

A teologia geral do poema visa determinar até que ponto se pode estabelecer limites à infinitude da divindade, uma vez que o carácter infinito do divino tem na sua natureza a proactividade natural de sempre adicionar novas fronteiras com ininterrupta frequência.

A sua constância é de crescimento mesmo quando acha o poeta não haver mais espaço a avanços. Nesse sentido, e uma vez descrita a sua alteração espacial, deve seguir-se um humilde reconhecimento: antes não se amou afinal como agora, já que se reconheceu ter o amor, espantosamente, superado antigas fronteiras. E se o amor afinal avança é porque altera, obrigando assim ao reconhecimento da sua plasticidade.

Modelo provável para o poema de John Donne, "Loves Growth", o soneto reconhece que, quando em versos afirmara estar perante o expoente máximo do seu amor, um organismo reconhecidamente maleável, o poeta não tinha os dados que ora possui, os quais lhe dão a informação de um amor surpreendentemente dilatado.

Essa ingenuidade constantemente repetida é no D explicada: o amor pertence a Cupido, um *putto* suficientemente imaturo para poder deter o conhecimento da capacidade de flexão do seu arco, não sabendo aonde vão parar as suas setas, sabendo nós que o seu arco ficou para sempre geneticamente gravado na horizontal nos nossos lábios.

Este modo de olhar para a relação amorosa suplementa os amantes de um argumento de optimismo e de superação. Também se o poema mentiu é porque a arte mente e a arte exagera inevitavelmente a tensão das suas imagens, produzindo uma sobreexcitação metafórica capaz de levar à hipérbole as descrições menos avultadas do real.

A peculiar sintaxe de Q_2, uma obra inacabada, introduzindo em *But reckoning time* uma descontinuidade que coloca alguns embaraços de sentido,[144] é aqui amparada por uma pseudo-divagação que visa provocar uma descontinuidade mental e relacioná-la com a sintaxe, como se a quadra viesse parenteticamente fazer vacilar a ideia inicial que será retomada com eficácia em Q_3.

Assim, vem a divagação sintáctica pôr um 'considerando' cuja continuidade é deixada à interrupção reticente do travessão, para se voltar a pegar na ideia a seguir, como se a interrupção digressiva da Q_2 efectivamente desunisse o poema e a sua estrutura sintáctica, fazendo aquilo que o tempo faz, interrompendo, alterando, desviando, deixando em aberto. Em relação ao poema, a Q_2, alterando como o tempo altera o rumo lógico de Q_1, Q_3 e D, materializa na sua suspensão os azares milhentos que alteram votos e éditos de reis, quebrando intentos e moldando a firme mente (a que mentiu, entre outros, no v.1) a instáveis leis, neste caso as leis do raciocínio tresmalhado.

Sem as divagações de Q_2, o soneto seria perfeitamente funcional do seguinte modo:

> Menti nos versos, mesmo quando disse
> Que não podia eu dar-te mais amor;
> Não estava em crer então por que se visse

[144] Numa tradução mais literal e ampla de Q_2, a sintaxe arredia poderia ser vertida do seguinte modo:

> Mas o tempo que se conta, cujos milhentos acidentes
> Vão rastejantes subverter votos, alterar decretos régios,
> Endurece a beldade sacra, embota os desígnios mais agudos,
> Desvia mentes firmes ao curso de coisas alteradas (...)

À plena chama ainda mais fulgor.
Mas porque, ai eu, temendo o tempo duro,
Não disse então 'Melhor não posso amar-te',
Na altura de incertezas só seguro,
Reinante então, incerto de outra parte?
Sendo um bebé o amor, porque enrubesce
Dizer que mais não cresce o que mais cresce?

116

LEt me not to the marriage of true mindes
Admit impediments, loue is not loue
Which alters when it alteration findes,
Or bends with the remouer to remoue.
O no, it is an euer fixed marke
That lookes on tempeſts and is neuer ſhaken;
It is the ſtar to euery wandring barke,
Whoſe worths vnknowne, although his higth be taken.
Lou's not Times foole, though roſie lips and cheeks
Within his bending ſickles compaſſe come,
Loue alters not with his breefe houres and weekes,
But beares it out euen to the edge of doome:
If this be error and vpon me proued,
I neuer writ, nor no man euer loued.

Jamais às núpcias de almas que se querem
Se admita impedimentos; não, que amor
Se altera assim que as condições se alterem
Ou dobra às mutações do mudador?
Oh não, é antes fixo, é um marco
Que fita a tempestade e não estremece;
É estrela que norteia o vago barco
De incerto preço e grau que se conhece.
Do amor não faz chacota o Tempo, embora
À face dobre a foice os róseos cantos;
Que amor se altera a tantos de tal hora?
Mas sofre tudo até ao fim dos santos.
Se alguém vier provar que estou errado,
Nunca escrevi, nem homem foi amado.

Comentário ao Soneto 116

Construído com base nas premissas do soneto que o antecede, onde se vislumbram andaimes de uma obra inconclusa na qual se debate os efeitos do tempo, e continuando o ensaio sobre as características que importam ao amor ideal, o soneto 116 reflecte sobre alterações e contesta um não menos famoso programa de deterioração cronológica, objecto do canto não só do bardo como de uma vasta tradição antes e depois, desde logo no camoniano «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades».

O que o soneto propõe é uma inversão aparente dos danos inexoráveis do tempo através do antídoto do verdadeiro amor que aparentemente não se altera quando se depara com a alteração, posição desde logo objectada pela surpreendente alteração (mesmo que pela positiva) da extensão da possibilidade amorosa, assim como trabalhada no S115 que antecede este.

As razões da fama deste soneto parecem assentar num inveterado romantismo que treslê nele um pedido de casamento. Curiosamente, é essa ressonância matrimonial o primeiro lastro a ser alijado pela pena sobre-romantizada dos impressionáveis tradutores, entorse que habitualmente dulcifica um soneto que é, contra-intuitivamente, mais sóbrio e distanciado.

Ávidos de uma tradição edulcorante que antecipa os materiais românticos deste e doutros sonetos, os tradutores acrescentam-lhe a sacarina da complacência, ao tratarem com brandura lugares onde o poema é mais físico. Algumas versões deste soneto em apêndice ajudarão a atestar este ponto.[145]

O poema parece funcionar a partir de produzindo num mandamento verbal uma intenção. O seu axioma 'dizer algo é fazer algo' parece estar aqui subsumido num tipo de ameaça sacramental. Da distinção de Austin de cinco categorias de actos ilocutórios, o poema de Shakespeare, apesar de próximo

[145] Cf. Apêndice III.

de um acto comissivo, parece propor uma sexta categoria afim, de resto, às tábuas dos mandamentos. O aviso é dado como quem avisa sobre uma pendente ameaça. O sacerdote que dá voz a este poema parece argumentar através das mesmas fórmulas performativas da família de declarações de guerra.

O dístico final, normalmente solene e bombástico, parece ser traduzido pela paráfrase 'Macacos me mordam se isto não é assim'. A fama de certos dísticos de Shakespeare é, aliás, inversamente proporcional ao seu rasgo intelectual. Os vários dísticos da série de pensamento tautológico 'Macacos me mordam se isto não é assim' vêem o seu interesse diluído na pompa do escritor que chama a atenção sobre a solenidade e clarividência do seu ofício, como que tentasse alinhar uma compostura gravítica que atenuasse os saltos de trampolim do seu génio.

Do ponto de vista filosófico, o autor baseia o seu argumento numa frase solene cuja proposição é destinada à falência factual. A tese que sustenta a ideia de o amor verdadeiro não conhecer alteração e ser, como o Norte, um ponto cardeal fixo e inalterável carece, como sabemos, de uma boa-vontade reconhecidamente não recíproca do ponto de vista cronológico e natural.

Essa objeção deu-a a já uma certa cantora canadiana quando, numa canção que ensaia um diálogo, em resposta a um interlocutor (fictício ou, claro, nem tanto), apropriando-se este da citação ""I am as constant as a northern star"", da peça *Júlio César*, justamente do punho do nosso autor, lhe contrapunha: "Constantly in the darkness/where's that at?"[146] Esta objecção podia, do mesmo modo, aqui ser aplicada, a esta revisitação que o v.7 faz da tragédia.

A revisitação da tragédia lembra que o poema em questão pode ser lido à luz muito pouco romântica daquilo que não parece querer afirmar, tal como

[146] Refiro-me à canção "A case of You" incluída no álbum *Blue* (1971) da cantora Joni Mitchell. O verso em particular é retirado à cena 1 do Acto III da peça *Júlio César* de Shakespeare.

a citação de Júlio César na canção acima é aptamente rechaçada pela argúcia crítica de Mitchell que vê naquela declaração amorosa a amargura trágica de um general em vias de ser assassinado. É assim provável que um poema de tradição romantizada possa e deva ser lido à luz trágica de um amor que é lido à luz dos seus contrários. O poema versaria assim sobre como deve ser o amor que o poeta não tem e sobre quão trágico afinal pode ser o verdadeiro amor *que não é assim como eu digo que deva ser*. Além disso, é natural que a experiência de ouvir alguém alegar ser uma *estrela que norteia o vago barco* não produza no receptor amoroso ledor de Shakespeare um arrepio tão positivo quanto seria desejável.

Se o poeta faz depender a sua prova de vida e de conceito de um facto naturalmente adverso, isto quer dizer que a sua missão é, à partida, frustrada por um imperativo relativamente indisputável. «Se (todo este elenco de impossibilidades) alguém vier provar que estou errado,/Nunca escrevi, nem homem foi amado» parece um modo relativamente arbitrário de se poder vir a rejeitar não só tudo aquilo que andamos a ler deste autor como o teor daquilo que o seu autor presumia andar a apregoar.

Segue-se assim do seu erro expectável o facto de o seu autor nunca ter escrito (ao contrário da evidência que temos diante de nós e onde lemos o que pelos vistos não estamos a ler) nem nenhum homem ter sido amado.

Parece resultar também daqui ser o autor a fonte menos credível de informações sobre as suas acções, uma vez que dá ideia de sofrer de um problema incontornável: ser pouco credível.

Não retiraremos daqui, evidentemente, a inconclusividade potencial do que andou o seu autor a dizer. Se o amor for tudo isto que ele andou a dizer, mas o que ele for não for nada disso, significa que o poema se transformou num lamento quando lhe entreouvíramos um panegírico ao amor idealizado.

Não se limitando a uma conclusão ameaçadora, o poema começa também de forma ameaçadora com a injunção "Let me not to the marriage of true minds/Admit impediments; love is not love (...)" É curioso que a dispersão

diluviana de tradutores tenha praticamente optado por operar um movimento correctivo em relação a este poderoso início, contornando quase univocamente o impedimento verbal presente em *impediment*. A não ser a tradução de Graça Moura, todas as versões refluem do contacto com este vocábulo como se estivessem perante lava inflamada, condenando a escolha semântica a uma espécie de pária prosaico. Mas é justamente aqui, creio, neste exacto momento, que o poema ganha o seu ímpeto sonoro e a vocação para ser decorado e conquista parte do seu direito a ser destacado de entre a galeria não desprezível dos sonetos.

Várias são as propostas e as visões de acolhimento para o início deste poema. Sem encerrar a oferta babélica das traduções disponíveis, lançaremos mão aos dois primeiros versos de alguns casos portugueses (Thereza, Bárbara, Jerônimo, Ivo, Geraldo e Vasco):

> Não há empecilhos quando mentes
> Verdadeiras se afeiçoam. O amor inexiste
> (2009: Thereza)
>
> De almas sinceras a união sincera
> Nada há que impeça: amor não é amor
> (2000: Bárbara)
>
> Nada embaraça a união de almas amigas, nada.
> Amor não é o amor que se afrouxa, se altera,
> (Jerônimo)
>
> Que eu não vejo empecilhos na sincera
> União de duas almas. Não amor
> (Ivo)
>
> Não tenha eu restrições ao casamento
> De almas sinceras, pois não é amor
> (Geraldo)
>
> Não haja impedimentos à união
> de almas fiéis; amor não é amor

(2005: Vasco)

Verificamos que Thereza, Bárbara, Jerônimo, Ivo e Geraldo manifestam menos apreço pela eventual importância de *impediments* e tacitamente admitem o seu impedimento a tal escolha tropológica. De um ponto de vista meramente técnico, "impediments" parece constituir, na verdade, um desejável oásis para o tradutor, que leva o peso da mochila polissilábica portuguesa a uma missão anglo-monossilábica. A sua estranheza latina deveria abrir um espaço de alívio à pena portuguesa e garantir um refrigério importante na crença no sucesso da sua missão. Assim aparenta não suceder.

Os tradutores em guilda admitem *impedimentos* ao uso desta palavra, e o seu repúdio colectivo condena-a às dores solipsistas do uso indevido. Apenas a versão de Vasco, como disse, geralmente tão nervosa e litúrgica, por gosto obediente a cesuras, militantemente petrarquista, parece ter um espaço de aceitação para o intruso, talvez justamente por lhe parecer inegavelmente petrarquiano. É petrarquiano, de facto, e latino de natura, já que o seu uso e etimologia é intrinsecamente romano, como o comprova uma rápida visita ao Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado.[147]

No seu uso plural (tal como é, de resto, o caso em Shakespeare), o latim *impedimenta* designava, por exemplo, as bagagens de um legionário romano, presumivelmente um termo técnico militar para se referir a um grande volume que lhe chegaria aos pés, e, por isso, lhe retardaria a marcha. Parece então ter havido um tipo de reconhecimento de um estorvo ou impedimento à poesia

[147] «do lat. *impedimentu-*, "o que impede, empacho; no pl. as bagagens de um viajante ou de um exército; embaraços". Em 1459: "ou avia outro impedimento que o enbargase de casar", Xesús Ferro Couselo, *A vida e a fala dos devanceiros*, 139, 29 (Lorenzo)» *in op. cit.* A palavra procede do verbo *impedio*, ou *impedire* (pôr peias nos pés: *pes, pedis*). O antónimo era *expedire*, designando um movimento de saída 'desimpedida'. Na sua marcha pelos territórios, os soldados iriam carregados de toda a sorte de equipamento, não só militar como recipientes para comer e beber e ferramentas para construir, já que os legionários eram também construtores de estradas. Calcula-se que o peso desse estorvo chegasse aos 50kg. Quando o soldado marchava *expediti*, iria certamente do seu acampamento à batalha, após ter deixado todo o seu equipamento para trás.

pela maioria dos seus tradutores. A presunção de um obstáculo à poesia supõe que o tradutor de certo modo pretendeu mais fazer poesia e menos crítica ou leitura, fazendo encarreirar a sua prática para algo parecido com uma obra de arte em resposta a outra, respondendo com sonetos sem "impedimentos" a um soneto com "impedimentos".

O maior problema deste soneto é, justamente, ser o maior impedimento às suas habituais e romantizadas leituras.

117

ACcuſe me thus, that I haue ſcanted all,
Wherein I ſhould your great deſerts repay,
Forgot vpon your deareſt loue to call,
Whereto al bonds do tie me day by day,
That I haue frequent binne with vnknown mindes,
And giuen to time your owne deare purchaſ'd right,
That I haue hoyſted ſaile to al the windes
Which ſhould tranſport me fartheſt from your ſight.
Booke both my wilfulneſſe and errors downe,
And on iuſt proofe ſurmiſe, accumilate,
Bring me within the leuel of your frowne,
But ſhoote not at me in your wakened hate:
Since my appeale ſaies I did ſtriue to prooue
The conſtancy and virtue of your loue

Acusa-me isto: ter desperdiçado
Pagar-te o que mereces e eu devia,
Não ter ao tanto amor eu apelado,
Ao qual me ligam laços, dia a dia;
Que a estranhos eu me desse, foi engano,
E desse o tempo que era a ti devido;
E que ao sabor do vento içasse o pano,
O qual me transportou de ti perdido.
Anota os erros tanto quanto a incúria,
E suspeições de justa prova empilha;
Aponta a mira, põe-me à mão da fúria,
Mas não dispares o ódio que fervilha!
A meu favor, provei mais afrontoso
O teu amor constante e virtuoso.

Comentário ao Soneto 117

O soneto procede a uma confissão e ao reconhecimento contrito de uma errância, retomando a reacção do S116, que aqui, tomado na contiguidade, parece menos uma afirmação romântica e mais uma réplica de consciência remordida. A sua objecção de consciência inicial (vv.1 e 2) é, deste modo, lida como reacção do próprio a um cancelamento, o do amor, e da união das almas, à qual o poeta reage dizendo que não se admite impedimentos a tal, sugerindo falar de experiência própria e do centro nevrálgico da sua possível contrição.

Reconhece afinal o poeta ter andado ausente e desviado do seu amor, e faz incidir nova luz sobre o soneto precedente as linhas de abertura, as quais parecem decalcar uma intervenção trovejante do poeta encenando a sua própria objecção a umas núpcias. Ele ouve a voz de quem poderia interferir no matrimónio, e sabe que a voz afinal é a sua própria, conhecendo os motivos desse obstáculo.

O modo tormentoso de reacção leva-o a evocar a sua própria voz e as suas razões através de uma frase que afirma o seu contrário, não obstante ecoar com a precisão de uma má consciência os motivos que levariam à desfeita daquela união que, ao contrário do casamento, não está para ser formada, mas está para ser desfeita.

A retórica do poeta (muito ardilosa, de resto) passa por pegar numa possível objecção ao casamento, a qual se faz em não objecção, por sua vez tornada confirmação da união existente, e conceder ao seu interlocutor o impedimento que ele concebesse em teoria, fazendo deste uma acusação própria, como se dissesse: afirmo no S116 não ter qualquer impedimento à continuação desta união, mas isso não quer dizer que não conheça motivos para alguém alegar razões para a quebra de tal vínculo, que eu sei bem o que andei a fazer. Assim, passa o romantismo exacerbado e repentista do S116 à

concessão a uma defesa, como se o S117 fosse a palpitação contrita de uma consciência pesada que não conseguiu achar na fervura lírica do soneto anterior matéria para a sua acalmia.

O S117 trata-se das alegações de um réu cuja defesa passa por reconhecer o seu erro e, aproveitando a etimologia da palavra (muito provavelmente intencionada pelo poeta), a sua errância, explicando que a sua incúria, apesar de indesculpável, serve para provar de modo assumidamente canhestro o grande contraste naquele *amor constante e virtuoso*. É como se o poeta admitisse ter prevaricado para provar por contraste a grande e vertical altura do seu amigo, aqui juiz em causa própria.

O motivo da viagem como afastamento sentimental, a admissão da culpa da traição, serve de pano de fundo a uma culpa que demonstra a diferença qualitativa da relação que estultamente pôs o poeta em perigo de estranhamento definitivo. As suspeições, tendo razão de ser, são aproveitadas pelo poeta que, por um lado, vê optimismo nesses obstáculos que servem de prova de pureza de uma relação, e, por outro, antecipa e teme o contrário do amor, o *ódio que fervilha*, o inexorável dissolvente de concórdia.

118

Like as to make our appetites more keene
With eager compounds we our pallat vrge,
As to preuent our malladies vnſeene,
We ſicken to ſhun ſickneſſe when we purge.
Euen ſo being full of your nere cloying ſweetneſſe,
To bitter ſawces did I frame my feeding;
And ſicke of wel-fare found a kind of meetneſſe,
To be diſeaſ'd ere that there was true needing.
Thus pollicie in loue t'anticipate
The ills that were,not grew to faults aſſured,
And brought to medicine a healthfull ſtate
Which rancke of goodneſſe would by ill be cured.
But thence I learne and find the leſſon true,
Drugs poyſon him that ſo fell ſicke of you.

Tal como, pra aguçarmos apetites,
Tomamos um emético urgente,
Ou, pra evitarmos males sem limites,
Purgamos o futuro no presente;
Do teu dulçor que nunca cansa, eu, cheio,
Regrei-me a condimentos mais amaros,
E, farto de bem-estar, foi meu anseio
Estar mal pra acautelar reais amparos.
Assim, a bem do amor, por prevenção,
Ao mal em falta trouxe um mal real,
Remédio para o estado ainda são
Que, farto de ser bom, se cure em mal.
Mas aprendi, lições são sempre boas:
As purgas fazem mal a quem enjoas.

Comentário ao Soneto 118

O amor precisa do seu contraste, tal como a renovação de um gosto (apetite) de um vomitivo para a manutenção e fruição plenas dos seus efeitos. A preservação do futuro passa pela insegurança do presente onde os riscos do consumo exagerado de um açúcar emocional se fazem sentir, aconselhando à mediação amarga de outros condimentos. O sumo bem precisa, convenhamos, de se ver contrastado no amargor do mal, sob pena de se ver aquele esvaziado de finalidade e mérito.

Tal como no soneto anterior, também este conclui por um arrependimento, uma confissão que reconhece uma lição, a de que a variação de gosto, apesar de bem-intencionada, pode ser prejudicial a um estômago crido entediado. Os riscos do amor centram-se na possibilidade de um contentamento mórbido que deve ser combatido, ainda que a forma de combate em apreço no poema seja, em última análise, abominável.

Achou o poeta por bem ficar mal de modo a prevenir futuros males, defendendo a sua posição contra as acusações de uma consciência alfinetada pelo comportamento desviante que tem sido objecto das recentes inquirições líricas do poeta. A conservação do amor e das suas delícias parece estar dependente de umas quantas facadas que apimentem a relação, não sem que isso sugira ao emissor uma confissão e um arrependimento, correlato da amargura do emético que é um mal que vem por bem em socorro preventivo de um futuro incerto, como se as drogas do presente fossem transformadas em drogas necessárias para evitar um mais amargo sabor futuro.

A penitência é a lição aprendida pelo pré-enfermo, desculpando uma cura que obedece a um nexo de duvidosa causalidade. Os rigores da medicina são invocados como apologéticos de um mal-estar que se torna duplo: o esperado mal-estar do *ennui* entre amantes e o mal-estar provocado pela antecipação desse mal-estar tornado infidelidade. Por outro lado, é sábio fazer

corresponder um mau remédio de desagradável toma a amores com quem se partilhou um desvio, aproveitando a metáfora para convencer o verdadeiro amor que os restantes são comprovadamente amargos. O carácter apologético do poema passa ainda por sugerir ao seu leitor que a sua estima é de uma tal intensidade que provoca o medo de uma sobredosagem da afeição, conquanto, como víramos no S115, tal excesso seja sempre uma relativa ficção na óptica do utilizador, surpreendido pela admirável capacidade plástica do seu amor, em constante ampliação.

É compreensível que um poema que descreva um estado ciclotímico, onde se verifica um concurso de propriedades contrárias e mutuamente anulatórias cuja acção tem como único fito melhorar o seu contrário, recorra à bulimia anoréctica dos vv. 1 e 2. A desordem alimentar visa a manutenção de um bem desejável: aguçar um apetite. É, pois, natural que o campo semântico dependa do par alimento/medicamento.

Não se segue, porém, daqui que o seu autor tenha de facto padecido de uma desordem alimentar que motivasse o poema e instruísse a sua experiência. Tal como não precisa o poeta necessariamente de uma carta de patrão de costa para fazer símiles com a arte de navegar, é também compreensível que não precise de ter no seu *curriculum* pessoal episódios com desordens gástricas para melhor aplicar as suas potencialidades conceptuais em benefício da sua arte.

O soneto é o contraponto do soneto moderado de Milton *Lawrence of virtuous father virtuous son*. Este acha, pelo contrário, o seu deleite em pequenos prazeres signatários da ética a Nicómaco:

> *What neat repast shall feast us, light and choice,*
> *Of Attic taste, with wine, whence we may rise*
> *To hear the lute well touched, or artful voice*
> *Warble immortal notes and Tuscan air?*
> *He who of those delights can judge, and spare*

To interpose them oft, is not unwise.[148]

O poema de Milton começa com um convite que o poeta faz a um amigo. Dando conta das condições inóspitas do clima e da hora adiantada, o poeta sugere ao amigo que se reúnam e usufruam dos prazeres simples do descanso e da amizade, que Milton elenca, à maneira de Horácio: conversar à lareira, passar a um repasto moderado e, de seguida, à audição do alaúde e do canto. Segundo o poema, estes deleites servem para se opor a uma vida agreste, querendo o poeta, no fundo, dizer que esse encontro de amigos é 'o que se leva desta vida'. Se os prazeres horacianos são o contraponto do poema de Shakespeare, isso é porque o tumulto é a marca de água do coração que enuncia o poema, registo turbulento de uma alma não miltoniana, longe da moderação que equilibra o poema de Milton, precisado antes de purgas a um excesso. Curiosamente, o excesso parece ser combatido não com purgas, mas com novo excesso, já que o poema é apologético de uma traição amorosa que o seu autor resolveu usar como fármaco passional para melhor esquecer.

[148] *Que festim nos festeja, escol, regrado,*
Com vinho e sal ático, trocado
P'lo lúteo bem tangido e voz propensa
Aos tons imortais, à ária do toscano?
Quem tais gozos discerne, e se dispensa
Amiúde a interpô-los, não é insano.

WHat potions haue I drunke of *Syren* teares
Diſtil'd from Lymbecks foule as hell within,
Applying feares to hopes,and hopes to feares,
Still looſing when I ſaw my ſelfe to win?
What wretched errors hath my heart committed,
Whilſt it hath thought it ſelfe ſo bleſſed neuer?
How haue mine eies out of their Spheares bene fitted
In the diſtraction of this madding feuer?
O benefit of ill, now I find true
That better is, by euil ſtill made better.
And ruin'd loue when it is built anew
Growes fairer then at firſt,more ſtrong,far greater.
So I returne rebukt to my content,
And gaine by ills thriſe more then I haue ſpent.

Do choro de sereias fiz que azedos
Remédios, de alambiques do submundo,
Em medos pondo a esperança e nela medos;
Só perdas eu ganhando, lá no fundo.
Que grandes erros fez meu coração,
No ponto em que se cria mais ditoso!
Nos orbes que olhos tinha em convulsão
Na distracção de um transe tormentoso!
Oh, mal que vens por bem, é bem provável
Que o bem é bem melhor plo mal tornado,
E que é mais belo, forte e incomparável
O amor que vem das cinzas renovado.
Ao meu prazer ralhado regressei.
Ganhei em males em triplo o que gastei.

Comentário ao Soneto 119

Continuando o tópico do amor paralelo como purgativo que se toma para desenjoar da monotonia da relação, faz-se o poeta Ulisses e admite ter tomado poções à base de lágrimas de sereias destiladas de alambiques imundos. O alambique é uma referência a um tipo de fármaco cujo princípio activo, as emanações do *bas-fond*, desvia a ulisseia para os baixos órficos. A um tipo de ópio baixa o poeta e de um tipo de ópio emerge, para provar a má avaliação a que o sujeita o seu íntimo, dependente de um coração por sua vez súbdito dos erros e das errâncias dos caprichos.

O arrependimento de Q_2 é nuclear e aí se centra o principal interesse do poeta, empenhado em demonstrar a sua contrição. Consola-o, em todo o caso, a ideia de ter sido um mal vindo por bem, em benefício de uma aprendizagem. A objecção do S116, um libelo contra mudarem-se os tempos e as vontades, torna-se mais esclarecida e lida à luz desta lente que nos mostra os remorsos de uma aventura. O romantismo tradicionalmente associado ao S116 é por via dos seus vizinhos temperado, fazendo incidir uma luz de presença que o vem interpretar à luz do seu contrário: exactamente porque o amor sofreu alterações mostra o poeta reagir contra tal, manifestando-se por via de uma teoria, a sua teoria sobre o que deve ser para ele o amor, uma forma de vida afinal diferente do que tem sido a sua prática.

Sob o signo de amor intencionado e amor real se promove este conjunto de poemas, do qual se liberta a retórica de que é pelos erros que se chega à verdade de onde se saiu para se conhecer o erro, tomando-se aqui muito consistentemente o erro por errância. Shakespeare, que conhecia a etimologia da palavra, não regateia o seu uso e ei-lo a ele regressado, revisitando-o com uma insistência expiatória (v. 5; S116: v.13; S117: v.9). O erro apresenta-se, de resto, sob muitas formas alternativas: falha, falta, mal, e, como na versão de S116, incorporado em *errado*.

Retoma o soneto a poção que o autor parece beber em consolo das suas aflições. *A minha vista serve um copo cheio/Ao gosto que o palato tenha em mente* (S114: vv.11/12) é aqui entornado em lágrimas de sereias, seres mitológicos capazes de encantamentos fatais, ainda que com recurso ao canto, não a lágrimas. Se o canto das sereias é extraordinariamente tentador e levou Ulisses a pedir aos seus camaradas que o amarrassem ao mastro do barco para não ceder a este encantamento pela arte, as lágrimas parecem dotar as sereias das artes de encantamento, um poder análogo ao que encontramos em *Macbeth*, onde as Weird Sisters fazem as vezes de sereias terrestres.

A tríade das bruxas é suplementada no último verso onde se reconhece um gasto triplo que equivale a uma usura do mal. Gradualmente se dirige o poeta a um lento despertar, acordando da alucinação passional para o rescaldo da sua febre enlouquecedora, a *distracção de um transe tormentoso* que aqui o trouxe, a um estado aparentemente mais consciente e arrefecido em amor mais prudente e apresentado à realidade, após as tormentas alucinantes dos desvarios que lhe trouxeram aos orbes dos seus olhos em convulsão as imagens fantasiosas.

Se o poeta andou a navegar por lágrimas nunca dantes navegadas, isso são males que vêm por bem (Q_3), ensaiando-se uma reconstrução a partir de uma ruína, metáfora amorosa popular, observável no provérbio latino derivado de Terêncio por via de Erasmo *Amantium irae amoris redintegratio* (O desmoronar dos amantes é a reconstrução do amor).[149] Por outras palavras, ainda bem que o mal aconteceu, pois *Ao meu prazer ralhado regressei*, ganhando *em triplo o que gastei*, uma usura que a *felix culpa* possibilita, sem passar pela culpa isabelina dos juros obtidos por via da agiotagem.

[149] Cf. Duncan-Jones, *op. cit.* (n.11, p.348).

120

THat you were once vnkind be-friends mee now,
And for that ſorrow , which I then didde feele,
Needes muſt I vnder my tranſgreſſion bow,
Vnleſſe my Nerues were braſſe or hammered ſteele.
For if you were by my vnkindneſſe ſhaken
As I by yours , y'haue paſt a hell of Time,
And I a tyrant haue no leaſure taken
To waigh how once I ſuffered in your crime.
O that our night of wo might haue remembred
My deepeſt ſence,how hard true ſorrow hits,
And ſoone to you,as you to me then tendred
The humble ſalue,which wounded boſomes fits!
But that your treſpaſſe now becomes a fee,
Mine ranſoms yours,and yours muſt ranſome mee.

Que um dia fosses mau é meu proveito,
E o sofrimento, o mesmo que eu senti,
À transgressão me dobra, é certo, o peito,
Que os nervos não são de aço e os não curti:
Pois fora devolver-te o meu lugar,
O que eu passei, que inferno o teu seria!
E eu, cruel, sem tempo pra pensar
E ver como eu sofri o que eu sofria.
Que a nossa noite de ais a recordássemos,
Quão duro pode ser o sofrimento,
E assim pra ti e tu pra mim tomássemos
Nos nossos peitos feridos o unguento!
Mas serve o teu trespasse de fiança;
Pagamos um ao outro a livrança.

Outra perversão consola o poeta: ter ele sido antes traído. Lendo essa experiência agora em seu proveito, não enjeita, porém, as suas culpas nem o sentimento que a culpa traz a uns nervos que *não são de aço*. Se o *hammered steel*, ou aço temperado, foi nesta versão transportado para um nicho profissional relacionado com a curtição de peles, isso é porque a sua variabilidade ilustra com mais precisão o arco transgressor a que se dobrou o poeta, promovendo em *curti* uma possível remissão de coloquiais ressonâncias com o objecto da sua culpa: 'ter *curti*d*o* (com) outras peles'.

A suposição de Q_2, agora um acto em aberto contraste com o seu homólogo de S119, passa do sentimento de culpa e da admissão da sua contrição para devolver ao seu comparte a sua própria experiência, mostrando-lhe como se sente alguém que é vítima do comportamento que lhe impõe.

A melhor maneira de fazer a sua defesa é então através de uma reflexão por espelho, a qual, servindo de negativo à quadra expiatória anterior, explica-a e milita em favor do seu lamento.

A perífrase disto seria: 'se tu passasses pelo que eu passei, sofrerias (como eu agora sofro), pelo que, já agora, e por todos os motivos, mereço o perdão que ensaiei no soneto anterior'. Assim, a dupla

> *Que grandes erros fez meu coração,*
> *No ponto em que se cria mais bendito!*
> (S119, vv.5-7)

> *Pois fora devolver-te o meu lugar,*
> *O que eu passei, que inferno o teu seria!*
> (S120, vv. 5-7)

procede a uma anulação por troca de lugares. E se o poeta passou mal, passa agora duplamente mal ao obrigar outro ao mesmo estreito.

A vingança das dores, não parecendo estar no centro da questão, faculta uma dramatização da alternância de papéis, um tipo de alteração que prova como afinal se altera o amor idealizado do S116. É exactamente contra esta possibilidade de mudança que reage o soneto.

A única saída entrevista é, por via dessa auto-anulação, chegar o poeta a uma situação de aparente impasse, na qual o amigo não quita o seu amado porque em algum momento promoveu essa separação e essa separação foi um remédio demasiado punitivo que apenas veio recordar o quão salutar era o estado anterior.

O soneto aponta para sonetos passados (33-5; 57-8) e a Q_3^2 comunica com 34.7 (*Pois que homem há que diga bem do unguento*). Os agravos são recíprocos e cancelam o prejuízo reciprocamente infligido. O momento é de solicitar a cura, após um período em que a transgressão pesou a ponto de dobrar — também fisicamente — os dois contraentes deste contrato de ofensas. A noção de dardo parece estar presente: *transgression*; *trespass*.

A pena de Talião aplicada à troca amorosa está aqui exemplarmente trabalhada; mas não a um nível negativo. A ofensa é de certa maneira tida como oportunidade de defesa e a troca tem em vista a restituição de um equilíbrio menos lamentado do que satisfatório.

O poema tem em vista uma certa aprendizagem do sofrimento ou pelo sofrimento, por via de uma noite de ais que deve ser recordada por ambos porque lhes terá recordado quão duro pode ser o sofrimento, e, nesse sentido, ensinado coisas sobre os próprios, como o seja a extensão do seu sentimento e qual a maleabilidade e o grau de dureza necessário para o abalar.

Ambos os interessados são afinal pratos de uma balança capazes de pesar o outro.

121

TIS better to be vile then vile eſteemed,
When not to be,receiues reproach of being,
And the iuſt pleaſure loſt,which is ſo deemed,
Not by our feeling,but by others ſeeing.
For why ſhould others falſe adulterat eyes
Giue ſalutation to my ſportiue blood?
Or on my frailties why are frailer ſpies;
Which in their wils count bad what I think good?
Noe, I am that I am,and they that leuell
At my abuſes,reckon vp their owne,
I may be ſtraight though they them-ſelues be beuel
By their rancke thoughtes,my deedes muſt not be ſhown
Vnleſſe this generall euill they maintaine,
All men are bad and in their badneſſe raigne.

Melhor ser vil a ser por vil estimado,
Se disso vem só fama e reparo
E não o seu proveito, que é tomado
Por outros, não por quem usá-lo é raro.
E porque me olha de alto o que vicia
E olás me atira ao sangue que me arpoa,
Ou falhas um mais frívolo me espia,
Que em si um vil imputa à conta boa?
Não, eu sou o que sou, e quem nivele
Os meus abusos conta os seus juízos;
Que eu seja recto, e esses sim bisel.
Acções as não darei a torpes sisos,
A menos que este mal geral mantenham:
Que todos maus num reino mau se tenham.

Comentário ao Soneto 121

A reputação, uma preocupação relativamente frequente no seu autor, aqui e na sua produção dramática, merece o centro do problema e ao poeta ansiosas reflexões sobre como podem os rumores decidir da virtude de quem aqueles impendam. O soneto, uma perífrase da ressentida fórmula 'Ter fama sem proveito', abre com a lamentação de quem, pensado gasto em prazeres, é qualificado não tanto pelo que experiencia, mas por o que outros fazem da sua experiência.

A afirmação bíblica de Êxodo 3:14 (v. 9) vista por Booth traz um aroma como que blasfemo a um poema que procura desmontar a tese das aparências sociais que imputam ao poeta uma conduta imoral. A ressonância em *vil* (v.8), um diminutivo possível de William, convoca o nome reputacional envolvido nas preocupações de um poema todo ele construído sob a égide de uma flutuação das acções sociais.

O encavalgamento *em si o vil* (**cio vil**), procurando responder aos trocadilhos em *Will*, cuja profusão virá sob a forma de ocorrências e desdobramentos (*Will I am*), emparceira com *imputa* que assume a lubricidade de *count* nas suas vizinhanças com a fisiologia genital feminina. Conta o poema com uma série de sonoras sensualidades a fim de encarnar o tema por via da construção poética e gráfica.

As estimativas estão também na base do poema (*estimado, tomado, imputa, conta*) e as boas contas a que ele se presta relacionam-se com uma responsabilidade de cariz moral assente em balanços genitais (*vil, vicia, imputa, recto*).

A conduta equivale à conta e a rectidão contrasta com alusões recentes a modos ínvios de conduta, aqui expressos em *bisel*, cuja chanfradura remete para um grafismo heráldico em ziguezague, e daí uma súbita elevação de valores à nobreza idealizada. O soneto sugere um certo biselamento entre a

opinião que outros têm de mim e aquilo que eu sou, pese embora a minha reputação dependa de uma aferição inclinada oriunda de modos de avaliação em si corruptos. Um corrupto que avalie o não corrupto não presume a melhor das avaliações, embora dependa o leitor do ponto de vista do poeta para decidir sobre simpatias.

Melhor ser Will *a ser por* Will *estimado* é, de resto, uma fórmula de opressão, caindo como uma espada sobre o que anda o tradutor a fazer.

O centro do poema e a descrição do vitupério encontra-se na Q_2, onde se dá conta do juízo moral que sujeita o poeta ao escrutínio duvidoso de quem é adúltero e ímpio. Como podem tais, pergunta-se o sujeito, avaliar-me, tão questionável que é a sua ética, já que imputam mal e vil àquilo que eu acho bem (v.8)?

A Q_2 é um veículo apto para tratar deste problema, cheio de trocadilhos de vulgar aroma (*in their wills count bad what I think good*) aos quais responde o português com *em si um vil imputa à conta boa*, preservando, estou em crer, o picante de linguagem que é uma veiculação de significação de segundo grau.

A Q_3 profere uma sentença: já que *eu sou o que sou*, quem diz é quem é. O poema, sem dúvida, obedece a uma lógica de altos e baixos, chamando a mais sagrada afirmação bíblica de 'Eu sou o que sou' à contrafacção essencial e, por isso, blasfema de afirmações de identidade relacionadas com práticas iníquas, já que a reivindicação da autoridade de Êxodo 3:14, mais do que semi-blasfemar, torna o emissor, como observa Booth, a uma voz presumida e estúpida. De facto, a voz que fala parece apropriar-se de uma gravidade auto-derrogatória, tornando-se caricatural na sua altissonância moral na grandiloquência da Q_3, despenhada, em todo o caso, na deflagração equânime do D, que sentencia uma igualdade geral negativa e condena os seus utentes a uma fraternidade de baixo extracto.

122

THy guift,,thy tables,are within my braine
Full characterd with laſting memory,
Which ſhall aboue that idle rancke remaine
Beyond all date euen to eternity.
Or at the leaſt,ſo long as braine and heart
Haue faculcie by nature to ſubſiſt,
Til each to raz'd obliuion yeeld his part
Of thee,thy record neuer can be miſt:
That poore retention could not ſo much hold,
Nor need I tallies thy deare loue to skore,
Therefore to giue them from me was I bold,
To truſt thoſe tables that receaue thee more,
To keepe an adiunckt to remember thee,
Were to import forgetfulneſſe in mee.

As tábuas que me deste decorei-as,
Gravei-as do escrito à memória,
Que as vagas letras passa e passa a ideias
Além de toda a data e toda a história.
Plo menos, quanto mente e coração
Subsistam por vontade da natura;
Até que ao raso oblívio ambos vão
E tu te vás, teu álbum cá perdura.
O seu espaço é pobre e limitado,
Dispenso a talha, o que amo não aponto;
Por isso, dá-las foi um gesto ousado,
Mas faço fé nas tábuas com que conto.
Lembrar-te com ajudas de momento
Seria em mim igual esquecimento.

Não sendo as tabuinhas coisa estranha em quem se acha nado na pátria do fado, servem perfeita e literalmente os efeitos do soneto original, que revisita o S77, onde se presume estar o poeta a falar de um canhenho oferecido ao seu amigo. Aqui, inversamente, se alude a uma prenda — justamente um caderno — que o poeta perdeu ou quis perder. O soneto serve para se desculpar dessa perda e garantir ao benemérito tratar-se a memória do que lhe fala de uma folha mais confiável onde os (bene)méritos não são esquecidos, antes para sempre viverão sob a forma de caracteres inapagáveis e eternos inscritos na memória universal, pelo menos até que o queira *o raso oblívio*, que tem em *liv* uma reminiscência de vida.[150]

A argumentação do poeta para obviar à perda do seu caderno é dupla: as letras são vagas e frias, além de circunscritas a um tempo (Q_1); não devendo ser o amor um livro de ponto, um bem material, acresce ainda que o seu espaço é naturalmente limitado para tão grande amor (Q_3).

A abertura do poema manifesta ainda uma dupla dádiva, a de que as folhas oferecidas foram dadas fisicamente (um caderno) e espiritualmente (em forma de poemas). Assim, o doador teria dado uma prenda sob a forma de inspiração, o que sendo esse o caso deveria corresponder a uma forma inspirada de arquivo, escrita na memória, um modo de passar as vagas letras a uma não perecível forma que passa toda a data (todos os dados) e toda a história.

Esta forma de argumentação é ludibriosa, mas chora os dentes do cavalo através de uma censura física à dádiva (*O seu espaço é pobre e limitado*), uma lasca social que nasce de uma avidez em se demonstrar que a perda casual ou

[150] O mesmo acontece, como víramos, com o S55, que reclama a sua Chip a esta raiz de *liv-*, a qual, embora ausente na Q_3, sobrevive através de uma aparição por via do seu contrário (*oblivious*).

consentida foi de facto o melhor a fazer, terraplenando a não rara prática amorosa que vê na alienação enfurecida das suas oblatas uma forma de escapismo emocional.

O soneto parece uma forma fútil de apologia e através da sua retórica autoproclamatória argumenta a justificar uma perda, a perda de um caderno. Curiosamente, o caderno parece ser o portador de coisas parecidas com o que o poeta faz, a sua escrita, e o seu desaparecimento condenaria belos versos ao seu desaparecimento. Mas o amor parece ser um saber que não ocupa lugar.

O motor do poema é uma pergunta não expressa e o poema uma resposta a tal pergunta. A pergunta é: O que é feito do caderno que te dei? A resposta, em forma de soneto, porventura funcionando como uma forma de lisonja, procura esterilizar a contra-argumentação do perguntador, vestindo pomposas roupagens para justificar um acto talvez de despeito amoroso.

Trata também o poema de um diálogo em forma de estado da arte entre amantes reunidos, revisitando a enumeração de prendas, as quais são portadoras de um zelo retroactivo, análogo a um amante que presta contas a outro por um objecto entretanto propositadamente danificado ou perdido.

O objecto caderno está materializado em as tabuinhas (vv.1; 12), a tábua da notação de tabelas e logaritmos, onde se presume menos uma vocação fadista e mais uma conservação histórica, insinuando uma antiguidade que, apesar de tudo, é perecível, ainda que evoque, a caminho, as tábuas da lei mosaica. Mantendo o carácter arqueológico, a talha (v.10) é uma vara na qual, por meio de entalhes, se marcaria uma quantidade desejada. São estes os objectos perecíveis, conquanto confiáveis, que contrastam com a maior confiabilidade da memória afectiva do emissor.

123

NO! Time, thou ſhalt not boſt that I doe change,
Thy pyramyds buylt vp with newer might
To me are nothing nouell,nothing ſtrange,
They are but dreſſings of a former ſight:
Our dates are breefe,and therefor we admire,
What thou doſt foyſt vpon vs that is ould,
And rather make them borne to our deſire,
Then thinke that we before haue heard them tould:
Thy regiſters and thee I both defie,
Not wondring at the preſent,nor the paſt,
For thy records,and what we ſee doth lye,
Made more or les by thy continuall haſt:
This I doe vow and this ſhall euer be,
I will be true diſpight thy ſyeth and thee.

Não, Tempo, não te gabes de eu mudar.
As torres que edificas e conquistas
Em nada são novéis, nem de estranhar;
Não passam de versões de antigas vistas.
A nossa vida é breve, e, assim, se admira
O velho que nos vendes por nascido,
Pensado que a desejo nos respira,
Cuidando que se esquece o já ouvido:
Oponho-me eu a ti e aos teus registos,
Sem conta do passado ou do presente;
Pois o que nos recordas não são vistos,
São feitos ou desfeitos velozmente:
Prometo isto, e isto não se negue;
Serei fiel, por mais que o tempo segue.

Comentário ao Soneto 123

Interpelando o *Tempo*, uma noção naturalmente vaga e pessoal, afirma o poeta que nada tem as suas mudanças que ver com a acção daquele, revisitando anteriores (S116) alegações de que o amor não anda ao Tempo nem é o seu bobo, antes um monumento imaterial muito mais resistente a trepidações cronológicas e a humores da humanidade. Tudo o que se vê são aliás representações do que se vira e as novidades não passam de reinvenções do já inventado. E como a *nossa vida é breve* e breve a nossa memória individual e colectiva, o *velho* parece-nos novo, julgando nós que as coisas aparecem em função do que desejáramos (*Pensado que a desejo nos respira*, i. e., que existe e respira em resultado do nosso desejo) e que o já visto e ouvido são novidades em resultado deles, *Cuidando que se esquece o já ouvido* (uma variação de 'Cuidando que se esquece o já olvido' e 'Cuidando que se esquece o já havido').

O Tempo parece ser aqui tratado como o amigo responsável pela oferta anterior — do caderno — que o poeta recusa: *Oponho-me eu a ti e aos teus registos*. É, como vimos, exactamente contra o tempo que diz o poeta ter resolvido passar a limpo na memória o anteriormente grafado noutro suporte (contra *toda a data e toda a história*). Contra o Tempo de rebela, pois, o poeta, e contra a sua acção, e essa é a motivação principal de uma grandiosa fatia das suas preocupações poéticas, um libelo consistente e ansioso contra os efeitos nefastos da perda da juventude e a substituição progressiva da vida pela morte.

Se o poeta dispensava antes a *talha* (uma vara destinada a medir por intermédio de entalhes uma quantidade), aqui dispensa, semelhantemente, os registos que o Tempo lhe oferece, como se os apurasse e os transmutasse a uma surpreendente fisicalidade, aludindo aos monumentos já evocados que tombam no seu ouro e mármore e não resistem ao tempo (cf. S107). As contas que o Tempo tem a prestar são "tallies" mais onerosas sob a forma de

monumentos que a seu tempo tombam com mais ou menos velocidade (v.12). O tempo, um segador, dita o tempo da apanha e segue também e inexoravelmente, ainda que o soneto tenha conseguido uma acção circular de monta, ao confirmar a sua defesa inicial, aproximados os versos incial e postremo:

> Não, Tempo, não te gabes de eu mudar. (v.1)
> Serei fiel, por mais que o tempo segue. (v.14)

Manifesta-se o poema contra o Tempo, ainda que as mudanças físicas não sejam objectáveis. O que não muda, na verdade, é outra coisa: o amor que promete no S116 não ser sancionado pela gadanha que de hora em hora e de semana a semana dobra o seu cabo sob a cerviz da rosa, em perigo e decadência até ao dia derradeiro que colhe todos os santos.

O poeta desafia o Tempo e os seus livros de registos, prometendo uma inalterabilidade que só um amor como o seu pode garantir, independentemente do desaparecimento das folhas e do deterioramento dos suportes. A garantia final (*Serei fiel*) ressoa em contraponto aos que eram *bisel* no S121, pretensamente súbditos do tempo oblíquo que aqui parece inviamente apropriar-se de uma característica servil (ser vil) em oposição à chefia que lhe era imputada em S116. Ali, o Tempo parecia pretender ser hierarquicamente superior ao amor, porquanto rejeitando o poeta a ideia de que o amor era o bobo do Tempo. Aqui, uma subtil inflexão, se associa um dobre e servil Tempo à causa de quem é *bisel*, despromovendo o Tempo a súbdito de todo aquele que é desviante na sua progressão.

YF my deare loue were but the childe of ſtate,
It might for fortunes baſterd be vnfathered,
As ſubiect to times loue,or to times hate,
Weeds among weeds,or flowers with flowers gatherd.
No it was buylded far from accident,
It ſuffers not in ſmilinge pomp,nor falls
Vnder the blow of thralled diſcontent,
Whereto th'inuiting time our faſhion calls:
It feares not policy that *Heriticke*,
Which workes on leaſes of ſhort numbred howers,
But all alone ſtands hugely pollitick,
That it nor growes with heat,nor drownes with ſhowres.
To this I witnes call the foles of time,
Which die for goodnes,who haue liu'd for crime.

Nascesse o meu amor da posição,
Seria pla Fortuna deserdado,
Sujeito ao deus-dará de ocasião,
Entre ervas ervas, flores com flores herdado.
Mas não, que é fundação, não acidente;
Não verga em pompa à dura circunstância,
Nem às lesões do escravo descontente,
Pra onde o tempo atrai a nossa errância:
Não teme o expediente, esse herege,
Que opera aos turnos de horas limitadas,
A si, e só, político se rege,
Não cresce ao sol, não tomba em enxurradas.
À barra chamo os tolos que morreram,
Que morrem bons, e em crime, enfim, viveram.

É por isso que o amor não pode ser fruto da estação nem andar a toque da caixa sempre insondável da caprichosa Fortuna. A imposição social agrava as diferenças e impõe as suas leis. 'Se o meu querido amor não passasse de filho do estado', assim desdobra o primeiro verso, seria, como eu, entende-se, bastardo do destino, e tido como insignificante, tal como entre ervas são as ervas e as flores entre as flores.

A estima do poeta seria, nesse sentido, a fazer jus à sua posição, filho do seu estado, ou seja, empataria em desfavor a desfavorável posição do poeta na graduação social do seu tempo. Esse amor, que, como vimos, se pretende considerar excepcional e não susceptível às nefastas acções do tempo, seria, em função da sua posição social, igual à posição social de uma erva daninha.

Mas à Q_1 objecta a Q_2 com um aviso: este amor não é fruto de acidente, mas fundação. Sendo que muito raramente são fundações acidentes, ainda que possam nascer por determinação de uma necessidade ou conjuntura, quando não de uma evasão fiscal, o amor é-lhe equiparado em desígnio, rejeitando-se da sua concepção toda a circunstancialidade. Não sendo fruto da circunstância, não pode sofrer o amor a obrigação social que dite uma pompa (em artifício social, não sofrendo entredentes, entende-se, um sorriso) em resposta a uma dura circunstância.

À semelhança, mas *a contrario*, da face rosada do S116 que se vergava à foice necessária do Tempo, aqui o amor não se verga à impositiva circunstância, *nem às lesões do escravo descontente*, uma recriação de os 'golpes do descontentamento sujeitado' do v.7, a que obriga o tempo sedutor a nossa errância, a nossa moda, ou seja, a nossa igualha nos humores.

Pelo contrário, o amor não segue os padrões do fazer político, não se sujeita a expedientes, às dissimulações diplomáticas, à construção social que age de modo profissional, como se por turnos.

Mais uma vez, não anda a reboque de uma circunstância nem da circunstância epocal, razão pela qual ditara a primeira versão o verso inicial «Se amar-te fosse fruto da estação», apenas limado em função de uma ortopedia que visa resgatar a noção de estado presente no original na sua ambivalência estado pessoal e estado político, desenvolvido com latitude na Q_3.

Retomando-se no D a alusão ao v.9 do S116, os "fools of time" (Time's fool) são chamados a uma presumida barra testemunhal para dizerem da sua experiência, os que tendo morrido em nome do bem viveram em nome do crime. Grandes e mediáticos julgamentos poderiam inspirar este D, nomeadamente o 'Gunpowder Plot' de 1605, embora a indefinição se mantenha e abarque numerosos estilos de vida fora-da-lei resgatados *post mortem* para uma beatificação pública em curso. Shakespeare usa esta fórmula para moldar o seu argumento em torno de uma série de nomes que poderiam saltar facilmente da lição do D, comparando a sua posição com a de um martírio, embora o arrependimento e abjuração possíveis no último verso possam servir a doutrina da salvação baseada no arrependimento das almas no último dia, vista como calculista e contrária à sua acção em vida.

Este poema é uma resposta ao S116 e parece interpretá-lo. A grandiloquência lírica do S116 é pelo S124 modalizada, a tal ponto que este comenta o anterior e despoetiza, de certo modo, a pompa lírica do primeiro, esvaziando-o a poema sobre um ressentimento social e um comentário a uma meritocracia decadente. Também nele temos a insinuação que muitos são os bobos da corte do tempo, não, pretende o poeta, o amor, a quem pede muito insistentemente que não ande pelas regras do resto do mundo.

O resto do mundo é, por exemplo, pródigo em conspirações que alteram estados e é natural que, entre outros, o leitor de Shakespeare não deixasse de pensar em certos sonetos como comentários velados a conspiradores e ao mundo civil e político de inícios de seiscentos. De facto, um leitor ao tempo não enjeitaria ver no D uma referência velada a certas personalidades

entretanto caídas em desgraça, sendo o 2.º Conde de Essex, Robert Devereux, antigo preferido da Rainha Isabel, um forte candidato à evocação, tão fresco na memória o conturbado ano de 1601 e o golpe de estado abortado, pelo qual foi condenado e executado por alta traição.[151]

[151] O próprio Essex, como qualquer aristocrata de méritos, fazia versos. A galharda de Dowland, *Can She Excuse My Wrongs*, supostamente pena sua, sugere-nos um parentesco não tão distante das preocupações do S124. De resto, as ligações líricas corriam de resto na família, inspirando poetas de renome; a sua irmã, Penelope Devereux, fora a musa inspiradora para a Stella de *Astrophel and Stella* de Philip Sidney.

VVEr't ought to me I bore the canopy,
With my extern the outward honoring,
Or layd great baſes for eternity,
Which proues more ſhort then waſt or ruining?
Haue I not ſeene dwellers on forme and fauor
Loſe all, and more by paying too much rent
For compound ſweet; Forgoing ſimple ſauor,
Pittifull thriuors in their gazing ſpent.
Noe, let me be obſequious in thy heart,
And take thou my oblacion, poore but free,
Which is not mixt with ſeconds, knows no art,
But mutuall render, onely me for thee.
Hence, thou ſubborn'd *Informer*, a trew ſoule
When moſt impeacht, ſtands leaſt in thy controule.

E se eu levasse o pálio à majestade,
Honrando-a num desfile de aparência,
Fundasse as bases eu à eternidade,
Que é mais precária do que a decadência?
Os servos das feições e dos favores
Dão tudo, e mais, por rendas, inflamados,
Por doces mistos dão simples sabores,
Uns fura-vidas, pobres deslumbrados.
Que eu seja amável antes no teu peito,
E aceita a minha pobre e livre oferenda
Que não conhece engodo, o contrafeito,
Que a mim por ti somente ela nos renda.
Andor, espião comprado, na alma pura
Não mandas, nem que a acuses de perjura.

Comentário ao Soneto 125

Os acontecimentos aludidos pelos sonetos 123-5 presumem-se posteriores a 1600. O soneto parece consistente com a passagem cerimoniosa de aclamação do novo monarca, Jaime, entrado triunfalmente em Londres, um cortejo com invejáveis preparativos, entre os quais uma *City* à qual aludirá o pálio do v.1, que teria sido levado por oito cavaleiros pela cidade. A procissão de entrada de James em Londres foi ainda marcada por obeliscos e arcos triunfais, um dos quais de magníficas proporções, onde se contemplava um arco-íris ladeado por duas pirâmides. O poema, alimentado deste momento significativo na história londrina, bem como da presunção de uma baixa intriga a partir de descrições gerais de grande conspiração, que desce do político ao individual, recolhe consolo de uma afeição que deveria ser pessoal e não sujeita a edital ou a comenda pública nem manchada pela desonra e o vitupério de conspiradores.

Chegado praticamente ao fim da série de sonetos ao belo Jovem, o poeta lança mão de um tipo de poesia de grande liturgia cuja grande oratória se aproxima de um tipo de tom grandiloquente, aproximando a sua imagem do cerimonial de uma coroação, onde os anglicismos se dobram a vocábulos latinos que, à excepção do D, povoam o soneto de uma linguagem reverencial e sacramental.

O autor, que tem vindo a acusar pessoalmente um estado à margem do cerimonial destas festividades, parece transferir para a relação um fim de festa, atribuindo-se um lugar secundário. Tal como ele não é o poeta preferido para as mascaradas de corte, a quem se encomenda grandes panegíricos reais, também o seu amor não fez dele o favorito para marcar a solenidade da sua ocasião.

O D assume uma litigância com ressonâncias exorcistas: *Andor, espião comprado* comunica com a anterior aparição de quem é venal e espia (S121),

propondo uma nova versão da hipocrisia de quem atenta contra o bom nome do autor. Os tempos parecem beneficiar quem promove um mal-estar geral de dúvida e anátema, e lança as dissimulações do vitupério sobre as vítimas do assassínio de carácter. Nova luz poderá de aqui seguir-se para os que morrem bons e em crime viveram do soneto anterior, querendo porventura o seu autor reflectir-se entre as vítimas de uma mancha social que passem socialmente por réprobos, não obstante a sua integridade. Seja como for, estes eram os tolos do tempo que o S116 parece censurar na imagem do bobo a mando do Tempo (*Time's fool*).

A hierática linguagem no soneto sugere que relação do autor com o seu patrono é de menagem como a que é devida a um príncipe. A oferenda que o poeta lhe traz sendo, uma vez mais, *pobre*, não conhece a contrafacção dos tempos própria de quem adula servilmente o seu superior sem a veneração sincera que lhe deve.

A repetição de renda (vv.6; 12), apesar de monetária, alastra-se aos domínios sartoriais onde a renda ilustra um tipo de ademanes farisaicos de uma vassalagem bajulatória. A seguir, passa a tónica da fazenda ao domínio dos sabores (*Por doces mistos dão simples sabores*), misturando-se o salgado de mistos aos doces e produzindo-se, deste modo, um pobre critério que se sintetiza num simples sabor, justamente derivado desta mistura pouco delicada. É, por isso, o seu resultado um contrafeito (v. 11).

O poema expõe uma preocupação biográfica, daí que não escapem os sonetos de um permanente ululante magnetismo biográfico. Alguém abertamente interferiu nesta relação, à qual se alude repreensivelmente no D. É a este espião que genericamente se alude no v. 8 como sendo alguém socialmente híbrido, um falsificador social, imiscuído na vida da sociedade, um garimpeiro que trata de uma mineração hierárquica, no poema respondendo pelo nome de *fura-vidas*.

O Thou my louely Boy who in thy power,
Doeſt hould times fickle glaſſe,his ſickle,hower:
Who haſt by wayning growne,and therein ſhou'ſt,
Thy louers withering,as thy ſweet ſelfe grow'ſt.
If Nature(ſoueraine miſteres ouer wrack)
As thou goeſt onwards ſtill will plucke thee backe,
She keepes thee to this purpoſe,that her skill.
May time diſgrace,and wretched mynuit kill.
Yet feare her O thou minnion of her pleaſure,
She may detaine,but not ſtill keepe her treſure!
Her *Audite*(though delayd)anſwer'd muſt be,
And her *Quietus* is to render thee.

( )
( )

Ó meu gentil Rapaz, que em ti demora
A instável ampulheta, a foice à hora,
Que escoa pra crescer, e assim decresce
O teu amado, quando o teu eu cresce;
Se a Natureza (césar sobre escombros),
Enquanto vais, te puxa pelos ombros,
Por isto te retém: que o seu tributo
Desgrace o tempo, e mate o seu minuto.
Porém cuidado, ó mimo que lhe apraz:
Deter detém, manter não é capaz!
Será chamado a contas, tarde ou não;
Render-te é toda a sua quitação.

( )
( )

Comentário ao Soneto 126

Para Dante Gabriel Rossetti, o soneto 126 deveria ser assinalado como epílogo a uma parte — primeira parte — do bloco de sonetos que aqui nos ocupa, destinado a celebrar a singular excepcionalidade do *gentil Rapaz* que é interpelado neste tal como nos restantes 125 poemas desta série. Chegados ao fim da longa sequência de poemas ao mesmo portador, eis-nos perante uma anomalia formal cristalizada num poema de duplo sexteto e rima emparelhada, ao qual notoriamente falta o D. A sua vocação sonetista é parcial, expressa no primeiro sexteto legível à luz de uma hibridez que o promova a oitava, imediatamente seguida por um D em potência (*Yet fear her, O thou minion of her pleasure:/She may detain, but not still keep, her treasure!*).

É, como vimos, um poema de adeus. A tensão a resolver-se é entre tempo e natureza, ambos disputando a posse do *gentil Rapaz* que não é Cupido, mas o mesmo *gerador* dos poemas até este momento. Este efebo parece investido de predicados capazes de paralisar as agressões do tempo, já que possui um relógio natural poderoso contra as estações. Mas a oitava afigura-se uma estação precária e deve dar lugar à afirmação do quarteto final que reserva ao D um espaço em branco de inexistência onde interrogamos a preservação daqueles parêntesis que imitam graficamente a queda das folhas ou a suspensão do tempo, quando não a rasura que é imposta à existência, substituindo a ordem anterior por um espaço em branco que volta a habitar por ausência o caderno onde o escrito se apagou.[152] O significado debatido da sua preservação parece indicar um vazio correspondendo a um sepulcro. As contas parecem equivaler a uma quietude, mais que a uma quitação.

[152] A manutenção editorial destas folhas em queda parentéticas são afins a certas derivações da poesia concreta e gráfica, como é o caso de certos poemas de e. e. cummings, que não surpreenderia aqui vir por inspiração. Por outro lado, como Don Paterson astutamente observou, *the absent couplet seems to invoque the absent couple*.

É interessante que se remova o D do último dos poemas do conjunto ao Belo Jovem, como se daqui se seguisse a inconclusividade da série, resistente a ser encapsulada num último e derradeiro dístico que tendesse a concluir e a brilhar pelo conjunto. O remate é em silêncio. Conclui-se, por isso, o conjunto com uma ausência, um apêndice de silêncio que pode ser uma solução de continuidade que obriga ao término do verbal. Serão as suas contas nada? Nada será a sua soma (soma enquanto cômputo de contas e *soma* material enquanto gerador de corpo)? A *quitação* final é o *Quietus* latino que em outros contextos serve uma versão outonal da decadência,[153] mas também de som a finados de pendor contabilístico.[154]

O silêncio é o fim da relação e o fim da relação faz-se por via de um silêncio a dois, já que dois são os versos em falta.

[153] O filme *La prima notte di quiete* de Valerio Zurlini de 1972, inspirado no conto de Stendhal *Vanina Vanini*, sob o signo do Manzoni de *Os Noivos*, apesar de pouco outonal e muito invernoso, alude a esta tranquilidade do silêncio em *quiete*. O seu título tem uma diversificada exportação, tão variado quanto as pátrias em que é projectado, chegando, por exemplo, a Portugal sob a designação *Outono Escaldante* e aos Estados Unidos sob o signo de outro autor, o Göethe de *Der Nachsommer*. Verão, Inverno e Outono parecem, pois, ser convocados para título da película, à excepção afinal da Primavera da ausência parentética com que se conclui a série ao Belo Jovem. Não querendo promover uma deriva drástica de assunto (derivativo que seria, por exemplo, apropriar-nos do dandismo na figura do farmacêutico homossexual, devoto católico e amante de poesia, Spider), este *Quietus* contabilístico com que se encerra a série impõe uma tranquilidade às contas que têm vindo a ser motivo geral de preocupação nos sonetos. A auditoria às contas degenera em auditoria ao verbo despendido, pelo que desemboca agora, e subitamente, numa quieta auditoria.

[154] Cf. Mateus 12:36, 37: «[36]Mas eu vos digo que de toda a palavra ociosa que os homens disserem hão-de dar conta no dia do juízo. [37]Porque por tuas palavras serás justificado, e por tuas palavras serás condenado.»

127

IN the ould age blacke was not counted faire,
Or if it weare it bore not beauties name:
But now is blacke beauties ſucceſſiue heire,
And Beautie ſlanderd with a baſtard ſhame,
For ſince each hand hath put on Natures power,
Fairing the foule with Arts faulſe borrow'd face,
Sweet beauty hath no name no holy boure,
But is prophan'd, if not liues in diſgrace.
Therefore my Miſterſſe eyes are Rauen blacke,
Her eyes ſo ſuted, and they mourners ſeeme,
At ſuch who not borne faire no beauty lack,
Slandring Creation with a falſe eſteeme,
Yet ſo they mourne becomming of their woe,
That euery toung ſaies beauty ſhould looke ſo.

9:

Mais claro fosse tido o pardo outrora,
Por belo não passava ainda o pardo;
Mas herda da beleza o nome agora,
E o belo tem vergonha em ser bastardo:
Pois desde que a mão faz de natureza,
E engana o feio a empréstimos da arte,
Não tem lar sacro ou nome a beleza,
Mas é profana, ou vive em toda a parte.
Assim os olhos dela corvos são,
E de feição, pois passam por lamentos
Plos que, não belos, dão à criação
Má fama com postiços instrumentos.
Se estão de luto, o escuro lhes convém,
E já se diz que ao belo assentam bem.

Comentário ao Soneto 127

O soneto abre com a convicção de que a diferença entre tempo antigo e tempo actual é, na óptica da recepção da beleza, e da apreensão do que é, na nossa época, considerado belo em contraponto com anteriores arquétipos, relativamente escassa ou até nada verificável. Outrora, o preto não contava, compreensivelmente, como *claro*, um sinónimo que, ao século XVI, fazia as vezes de formoso, uma classificação de beleza com base em pressupostos sociais resultantes da discriminação da cor da pele. Sublinha-o o v.2, se o escuro fosse tido por luminoso, ainda assim não se descrevia tal formosura como tal, antes mantinha-se o seu estatuto de bastardo em relação a um astro maior de clara tez.

A segunda metade da Q_1 dá conta, apesar de tudo, de uma mudança social que vê uma deslocação de critérios de beleza tornando-a capaz de receber apreciações estéticas que antes eram motivo de embaraço. Para esta atenuação de juízo concorre, aparentemente, uma corrupção que parte da distinção entre arte e natureza para promover uma relação entre estética e esteticismo, dois filhos, um natural, o outro bastardo, da arte.

Se a formosura herda a sua filiação por via *natural*, ela parte de uma apropriação social que confere a determinados derivados naturais o correspondente prémio de apreciação artística, como se a uma pureza natural se fizesse corresponder a apreciação da maioria social que, por seu turno, a converteria em modelos para a arte. Nesse sentido, a natureza, assim a autorizasse a vigência social, autorizaria, por seu lado, a arte e imprimiria um certificado de boa e formosa arte a todas as imitações dessa proficiência natural que à maioria do tecido social de uma dada conjuntura merece o reconhecimento de meritório.

O problema, identificado na Q_2, parece estar numa democratização do gosto que leva a um tipo de disforia estética que torna poucos em muitos

praticantes e contribuintes de um juízo, como se de todos os cidadãos de uma dada república se esperasse um perfil de gosto capaz de baralhar os termos da cordialidade antiga, a que respeita a Q_1. A escolarização geral e a gratuitidade dos museus do nosso tempo, na base da racionalidade subjacente à Q_2, explica a proliferação de artesanatos que aspiram a arte, aproveitando uma gritaria de bazar que concorre para uma opacidade na apreciação. Esse carácter degradado do uso aparente de instrumentos de beleza é matéria da Q_3, onde se individualiza a nova destinatária destes poemas e, por isso, meritória recipiente da descrição com que se abre o soneto.

De facto, a nova depositária do interesse do poeta é a nova ordem social e pessoal que faz com que os modelos de beleza de antigamente, adjudicados, espera-se, ao belo Jovem de até S126, possam agora usufruir de uma difusão mais genérica e menos pessoal. Assim, a ordem que se cantou até ao S126 era a do velho tempo onde era bastante claro que *escuro* não era opção de beleza.

Diluídos os gostos, sugere o poeta que esta beleza morena natural encandeia o artifício de quem procura ludibriar a natureza com os seus *postiços instrumentos*.

Estes adereços complementares de (não) beleza sugerem, por seu turno, a posição social dos bajuladores que concorrem para o embelezamento encomiástico do soberano, semelhantes ao sonho adulador do S87 que entroniza gratuitamente toda a gente que adormeça.

Tal como estes, os produtos de beleza aspiram a uma correcção de base, e, por isso, perfilham uma insinceridade que abastarda o seu possuidor, servindo a censura dos vv.11 e 12 àquelas que, nada devendo à beleza, não têm falta dela (postiços instrumentos), pelo que dão mau nome à beleza, uma vez que a fazem separar inapelavelmente da sua pura condição natural.

Aqui, em suma, se inicia a série de 26 poemas à mulher, ecoando o seu número, se contados os dois últimos poemas, o período das femininas regras quando não haja excepção.

HOw oft when thou my muſike muſike playſt,
Vpon that bleſſed wood whoſe motion ſounds
With thy ſweet fingers when thou gently ſwayſt,
The wiry concord that mine eare confounds,
Do I enuie thoſe Iackes that nimble leape,
To kiſſe the tender inward of thy hand,
Whilſt my poore lips which ſhould that harueſt reape,
At the woods bouldnes by thee bluſhing ſtand.
To be ſo tikled they would change their ſtate,
And ſituation with thoſe dancing chips,
Ore whome their fingers walke with gentle gate,
Making dead wood more bleſt then liuing lips,
Since ſauſie Iackes ſo happy are in this,
Giue them their fingers,me thy lips to kiſſe.

𝄢

Ó música de mim, o som que sondas
ONas teclas da madeira virginal,
Com doces dedos indo sobre as ondas,
Num crespo acorde em luta desigual,
Te invejo, os plectros, ágeis nos seus saltos,
Beijando sob os dedos polpas ternas,
Na vez dos lábios meus, que, em sobressaltos,
Me chocam com a audácia sobre as pernas.
E queriam ser de pau, e titilados,
E estar na vez das lascas saltatrizes,
Por onde os dedos andam delicados,
Achando as ripas mortas mais felizes.
Malandros plectros, nisto são bem ledos;
Se me beijares os lábios, cedo os dedos.

Comentário ao Soneto 128

O soneto explora um tipo de relação de mediação sob a forma de uma prótese erótica atribuída a um instrumento, neste caso, o virginal. A música que é produzida e animada pela acção manipuladora da instrumentista chega ao poeta sob a forma de aroma sonoro que desperta a libido. As alusões são salazes e personificam no instrumento o corpo que deseja ser materializado através do toque que é desviado para as teclas. Toques e madeira são as linhas orientadoras do discurso. O virginal substitui-se ao objecto desejado numa linha de contiguidade e continuidade. Se os lábios *queriam ser de pau*, é porque se deslocou um erotismo do movimento da instrumentista para o meio de que resulta a música amorosa, um tipo de perfume que se evola da relação corporal entre música e instrumento.

O poeta investe numa ficção através de uma reificação, propondo-se a um drama em que se imagina ao desafio com um objecto. Os sons que se desprendem do virginal são motivo de ciúme no poeta que vê nos estímulos digitais uma transferência do usuário ao objecto, razão de ser da cobiça e inveja. Tal como outros objectos, que, na produção literária do seu autor foram aproveitados para servir a uma transubstanciação do amor (a luva de *RJ*, o lenço de *O*, a colher de pau de *AYLI*), o virginal serve a intermediação do contacto íntimo idealizado pelo poeta.

A atmosfera e a tonalidade do poema são ligeiras e lúdicas. A disposição do soneto contrasta com a brutalidade do soneto seguinte, mercurial e pessimista. Evoca, pois, um interlúdio de graça entre peças mais pesadas do repertório shakespeariano. O conversador enceta um momento de doce comunicação não com a pessoa do seu desejo, mas com um objecto vicário que passa não só por si, mas pelo objecto amado. Os dedos da sedutora música fundem-se com os plectros do instrumento. A graça e a pimenta sucedem-se, dando a impressão de movimento que, por sua vez, imita o retrato que é visto,

um labor grácil, mas dinâmico em que matéria (madeira) e humano se relacionam e se complementam. O poema procura fazer algumas tangentes a uma linguagem de fresca luxúria, lépida e rápida, palpável e sensorialmente musical, onde os monossílabos são uma desejável e contundente forma de expressar a cadência dos sons e a pintura em movimento, daí que a descrição proposta ao longo do poema seja tão dinâmica quanto estática, e a sucessão de monossílabos ou dissílabos, sucedendo o ágil e o frágil como se um ornamento fosse proposto pelo movimento.

Essa passagem à vida de um objecto estático ocorre quando em contraponto com os lábios que, apesar de lestos e vivos, não parecem tão lestos e vivos quanto o objecto que é descrito.

O poema trata também de uma sociedade concorrencial materializada nos plectros e nas lascas saltatrizes que estão em vez de amantes alinhados nesta corrida aos favores do objecto desejado, permitindo-se com bonomia a continuação da música que corresponde a uma tolerância pela competição, procurando o emissor um lugar nesta galeria de pretendentes, subsumidos à uma num teclado.

Como observa Vendler,[155] o poema articula por uma série de sinédoques, passando o poeta da audição (Q_1) à visão (Q_2) e ao tacto (Q_3). O paladar parece ter sido reservado para o D, quando, à concorrência com este amante/objecto, propõe o poeta ceder ao adversário inanimado os dedos da instrumentista em troca de uma cedência, os seus lábios, última estação nesta progressão de sentidos a que o poema procura dar sequência. Se o poeta reserva a si a posse dos lábios, isso acontece por uma questão de osmose entre aquilo que o poema faz (dar-nos música e visões) e aquilo que o poeta pratica (ser uma voz que nos diz). Evidentemente, a experiência táctil é reservada a uma eventual câmara não devassada pela intrusão de um terceiro elemento,

[155] Vendler, *op. cit.* (p. 545).

no caso, nós, espectadores, auditores e leitores, que deve ser capaz de ver, escutar e, naturalmente, ler, com a agilidade que é decantada e descrita.

Percebe-se do poema uma aproximação a um tipo de contágio por via fetichista, uma mediação objectal que previne a contaminação (por exemplo do S que presume a ideia de *com tacto*, o *cum tangere*, sinónimo de perverter, corromper, infectar. *Tangere* origina, por sua vez, o *tanger* de certos instrumentos musicais. Parece integrar esta família de relações o caso do famoso pianista que não deixava as luvas, provavelmente assim mantendo íntegros os seus dedos para a percussiva pureza do seu ofício. *Integer* é, a propósito, a negação de *tangere*, aquele ou aquilo que ficou por tocar e, por tal, permanece íntegro. Instrumentos musicais de excepção são reservados a dedos especialmente puros para serem apreciados por puristas. A sua matriz etimológica (*cum tag*) discrimina o toque — e este recíproco — como o agente de contaminação, que está no centro da alteração de uma pureza.[156]

[156] A versão latinizante das palavras do Jesus ressurrecto à atónita Maria Madalena em João 20: 16-18 dá conta de um corpo quintessencial avesso a uma potencial contaminação. Por *noli me tangere* Jesus parece querer escusar-se a ser tocado por Maria Madalena. Razões aparentemente menos válidas para o caso de Tomé, convidado a experimentar com as mãos as chagas mantidas intactas no corpo formidável do Messias ressurrecto. Calvino propunha que o *noli me tangere* fosse menos uma pretensão de sumo-sacerdote judeu avesso a toques impuros e mais uma dissuasão de um rabi perante o afã de Maria Madalena em agarrar à terra um corpo celeste. Mas a regra parece fazer depender o milagre de um toque, sem o qual, seja com recurso a cuspo nas mãos seja através da palpação, se parece comprometer uma certa mecânica dos milagres.

TH'expence of Spirit in a waſte of ſhame
Is luſt in action, and till action, luſt
Is periurd, murdrous, blouddy full of blame,
Sauage, extreame, rude, cruell, not to truſt,
Inioyd no ſooner but diſpiſed ſtraight,
Paſt reaſon hunted, and no ſooner had
Paſt reaſon hated as a ſwollowed bayt,
On purpoſe layd to make the taker mad.
Made In purſuit and in poſſeſſion ſo,
Had, hauing, and in queſt, to haue extreame,
A bliſſe in proofe and proud and very wo,
Before a ioy propoſd behind a dreame,
All this the world well knowes yet none knowes well,
To ſhun the heauen that leads men to this hell.

9:

A alma gasta em asco empapado
É cio em uso; e, até ao uso, o cio
É falso, sanguinário, vil, culpado,
Selvagem, extremo, rude, duro, frio;
Mal é gozado, é desprezado todo;
Insanamente querido, e, mal se usou,
Insanamente odiado, como o engodo
Que leva ao desespero o que o tomou;
Na caça louco, e louco quando o caça,
Já tido, tendo, e quase a ter, medonho;
Prová-lo é bom, provado, já o maça;
O antes crido gozo passa a sonho.
Se todo o mundo o sabe, ao fim e ao cabo,
Nenhum recusa o céu que o leva ao diabo.

Comentário ao soneto 129

A entrada em cena da pessoa a que se dá habitualmente o nome de *Dark Lady* acompanha a admissão de uma carga libidinosa cuja brutalidade erótica se relaciona com a repressão da actividade sexual descrita neste soneto muito e justificadamente comentado. A frustração que sucede ao apetite sexual satisfeito, aliado a um espírito em remissão, indica um quadro volitivo de esmaecimento individual cujo contexto psicológico configura uma moldura identitária e social ininteligível noutras tradições. A sua premissa parte de uma moral sexual cristã falocêntrica e acusa uma maleita pós-coital que se adivinha predominantemente ocidental.

O mal-estar resultante de um enfado libidinal associa-se agora a uma posição de lamentação sobre um dispêndio seminal que é repreendido posteriormente a uma polução que configura um estado de desânimo destrutivo que se sucede a um grito de guerra. A necessidade sexual e as suas solicitações, algumas provocadas pelos efeitos da descrição musical do soneto que o precede, são repreendidas sob o efeito de uma listagem de movimentos de questionável virtude.

O gasto do licor seminal é passado a uma poça de vergonha, resultado da acção da luxúria, a qual, até ser consumada e posteriormente lamentada, percorre, na sua lista de verificação, uma série de lugares mal frequentados de questionável virtude onde um certo animalismo se substitui às maneiras da civilização.

Se o inferno corresponde a animal e a floresta, o céu seria reservado para todo aquele que, afastando-se do barbarismo, contorna todo o tipo de práticas reprováveis que aproximam o humano da sua bestialidade. A caça, que é a marca de água subjacente ao poema, serve de imagem em fundo para sublinhar aquilo em que se transforma o agente deste roteiro de práticas. Quem assim é movido à caça, desancorado das suas responsabilidades

pessoais e sociais, age como a besta irracional que acossa, que transforma o amador em perseguidor e o tomador em arrependido.

A ideia de provar a carne desejada provoca uma imediata aversão, nisto dialogando com o S118 que preventivamente aconselha a uma purga de purificação de um prazer muitas vezes repetido. A lição do poema parece visitar o banal: ensina-nos que, apesar de o paraíso prometido se transformar amiúde num inferno deplorável, nem por isso adverte o visitante a rejeitar ser o imediatamente transfigurado ocupante do outro, não se livrando deste ciclo vicioso que passa da virtude e seu oásis ao vicioso, viciante e expectável pântano.

Cada verso do soneto parece participar de uma caça ao tesouro que acaba invariavelmente em desdouro. O uso ou a sua posse, que se torna o objectivo cego do concorrente, justifica nesta corrida uma reprovável navegação que tem nos predicados do cio uma prova de obstáculos.

A posição do soneto entre exercícios ligeiros (S128 e S130) adensa a sua sombra e o seu peso relativo. A sua escuridão, ameaçando como uma nuvem espessa a brancura de uma sexualidade renunciada, celebra a abstinência como modo de renúncia a este paradoxo entre desejo e arrependimento, exaltando-se uma doutrina de não consumação, única forma de se contrariar este roteiro inexorável. A

lição frustrada do D resulta da verificação da impossibilidade aparente em se contornar aquilo que conduz invariavelmente a um mau resultado, em função de um contínuo lapso numa aprendizagem que, apesar de demonstrar cabalmente a via que leva do ponto A leva ao ponto B, não demove o seu praticante de cair nos mesmos erros e subsequente contrição. É como se a remissão do órgão genital, enquanto consequência previsível da sua consumação, fosse o correlato físico de um espírito tomado pela vaidade do desânimo.

O tom é impessoal e formativo, vindo de um púlpito de análise que destrona o *eu* tantas vezes operativo. O primeiro verso de Q_1 aparece como

uma sentença que procura uma análise ao erro identificado na infelicidade descrita. Daí se passa aos versos seguintes, um modo cronológico de mapear o caminho traçado que levou àquele estado infeliz. A retrospectiva dá-se através de um parcelamento tomista da experiência: daqui se chegou ali, dali acolá, e por aí adiante. Como se chega ao v.1? Bem, através de um caminho que é descrito e que conduz do contrito no seu actual estado até ao pré-contrito no seu circuito que leva até ao v.1.

130

MY Miſtres eyes are nothing like the Sunne,
Currall is farre more red,then her lips red,
If ſnow be white,why then her breſts are dun:
If haires be wiers,black wiers grow on her head:
I haue ſeene Roſes damaskt,red and white,
But no ſuch Roſes ſee I in her cheekes,
And in ſome perfumes is there more delight,
Then in the breath that from my Miſtres reekes.
I loue to heare her ſpeake,yet well I know,
That Muſicke hath a farre more pleaſing ſound:
I graunt I neuer ſaw a goddeſſe goe,
My Miſtres when ſhee walkes treads on the ground.
And yet by heauen I thinke my loue as rare,
As any ſhe beli'd with falſe compare.

9:

Os olhos dela ao sol não os comparo;
E os lábios são coral mas sem a cor;
Se a neve é branca, o colo não tem claro;
Se fios são cabelo, é um negror;
Vi rosas brancas, rubras e damasco,
Mas rosas nas bochechas não tem ela;
E alguns perfumes saem do seu frasco
Mais frescos do que o bafo que vem dela.
É bom ouvir-lhe a voz, sem ignorar
Que a música tem sons mais delicados;
E nunca deusa alguma eu vi passar;
Mas esta abala o chão com pés pesados.
Mas irra, o meu amor não fica atrás
De imitações que a falsa pena faz.

Comentário ao soneto 130

O soneto, tornado auto-paródico, recorda a tradição lírica que faz da hipérbole a sua mola de tensão e desautoriza todos os prestadores de elogios que desacreditam a descrição dos seus protegidos através da incontinência de uma pesporrente individualização. Shakespeare, achando-se não bafejado pela sorte hiperbólica que agraciou outros, reduz a sua musa ao plano do possível, recortando o seu papel e o seu apelo na indústria das comparações, ainda aqui falando mais da qualidade da sua escrita do que da sua musa.

Parece estar o poeta na posse de um cavalo que tenta depreciar através de uma chamada intensiva de atenção para o estado dos seus dentes. Quando comparada com uma série de pedras-de-toque da convenção lírica, a sua dama falha redondamente, não conseguindo encher as superiores medidas dos trovadores em geral e do bardo em particular.

A embraiagem que leva do estado da arte à consolação passa por uma crítica literária que vê na reprovação dos poetastros empoleirados em dimensões vertiginosas completamente injustificadas, como se dissesse: eu não sei, mas, quanto a mim, não vejo por que motivo se estabelecem tão subidas comparações, uma vez que o objecto que tenho diante dos olhos não é mais do que isto que aqui temos.

Se tudo é como eu o vi, poderia continuar o poeta, se bem discirno, então a única conclusão a retirar-se da minha experiência com astros, corais, neve e rosas é que são todos relativamente parecidos consigo próprios e nada com esta pessoa que tenho diante do pensamento. A própria música parece, neste estágio das coisas, afastar-se da música (instrumentista) do S128, uma vez que os sons vocálicos que ela extrai deixam muito a desejar e não passam o teste da música.

A hipérbole passa os rigores de uma sentença final que afasta toda a possibilidade de se estar perante uma deusa, pois o seu peso gravítico é

liminarmente contrário às leis demiúrgicas. Ainda assim, e apesar de todo este percurso pela rejeição das convenções de poetas menores, protesta o poeta não ficar atrás a sua inspiração de todos os voos da panegírica trovadoresca, apodando-a de *falsa* e *falsa pena*, aproveitando nesta sinédoque do instrumento da escrita a comiseração que a hipérbole transfere para as suas descrições.

A quantidade de elementos e cores parece brotar da vontade da comparação (rubros/rubras; branca/brancas; rosas/rosas; frasco/fresco), e, no caso da floração das rosas no poema, se a sua duplicação propõe uma esperada correspondência na amada, nem por isso serve a proliferação das flores a autorização do(s) modelo(s). Aliás, em «Vi rosas brancas, rubras e damas**co/Ma**s rosas nas bochechas não tem ela» (vv.5/6), o encavalgamento quase cacofónico presente na cesura sugere a conjunção comparativa '**como** as rosas nas bochechas não tem ela'.

Os avisos acontecem, pois, de todo o lado e a percussão da bruta assonância som(sons)/chão (vv.10 e 12) compara disfonicamente as sonoridades produzidas pela música (som) com o ruído emitido pela amada (chão), que, em sim, abriga a disputa concorrencial entre poetas, visto que as musas que os outros cantam não só são falsamente cantadas, como cantadas com métrica (*com pés pesados*) questionável.

A arte poética não é confiável, o poeta tem quase de recorrer a um desabafo sob a forma de juramento. A interjeição, que acusa um cansaço, resgata o mais prosaico dos elementos para fazer valer o seu argumento lírico. Apenas sob palavra de honra, por sua vez sob a forma de irritação, pode a palavra lírica ser levada a sério, vulgarizada que está e pulverizada em banais imitações.

O poema, que poderia ser dividido em sexteto, dístico, quadra, dístico, correspondendo o primeiro grupo à ordem do cromático, o segundo à do aromático, o terceiro à do musical, é ele mesmo uma imitação de um poema que não foi escrito, imaginando-se esse não existente poema como o positivo

deste, confirmando tudo aquilo que este desmente. Se o poema faz troça de um seu putativo poema positivo, à lírica isabelina não faltaria certamente uma série de possíveis visados para justificar a paródia, desde logo vem à cabeça o exemplo *The Hekatompathia* de Thomas Watson.[157]

[157] Thomas Watson, *The Hekatompathia or Passionate Centurie of Love* (Londres: 1581)

131

THou art as tiranous, ſo as thou art,
As thoſe whoſe beauties proudly make them cruell;
For well thou know'ſt to my deare doting hart
Thou art the faireſt and moſt precious Iewell.
Yet in good faith ſome ſay that thee behold,
Thy face hath not the power to make loue grone;
To ſay they erre, I dare not be ſo bold,
Although I ſweare it to my ſelfe alone.
And to be ſure that is not falſe I ſweare
A thouſand grones but thinking on thy face,
One on anothers necke do witneſſe beare
Thy blacke is faireſt in my iudgements place.
In nothing art thou blacke ſaue in thy deeds,
And thence this ſlaunder as I thinke proceeds.

9:

És tão tirana, tanto quanto são
ÉAs que a beleza faz cruéis e ufanas;
Pois sabes que ao meu tonto coração,
És jóia rara e bela entre as tiranas.
E juram uns que em ti não vêem nada,
Que a cara não lhes faz gemer de amor;
Não digo que errem, ou que é jura errada,
Embora eu jure o mesmo, em bom rigor;
E, pra estar certo disso, mil gemidos,
Em pensamento, mal te vejo, eu juro,
Lançados ao pescoço, decididos
Que é claro para mim que o belo é escuro.
Em nada negra és, só mesmo em actos,
Daí te impute a língua má maus factos.

Comentário ao soneto 131

O poema concentra-se em defender a ideia de que é possível ser-se bela apesar de morena, concedendo, apesar de tudo, a ousadia da ideia, escondida no uso do conceito de tirania aplicada à beleza, um atributo apenas disponível às que a beleza passou uma licença especial de crueldade. O poeta reconhece assim ser a sua amada tão tirana quanto qualquer outra com razões reconhecidas para tal, as que a natureza fez cruéis e ufanas em razão da sua beleza.

A tirania desta beleza morena não é, apesar disso, totalmente imputável à presunção da sua beleza, uma vez que da admiração do poeta não se segue uma aceitação social geral que lhe conceda qualquer tipo de favoritismo nesse particular. Há acções, provavelmente reprováveis, que o indicam, que justificam o facto de ela ser alvo de intrigas (v.14). O poema parece estar interessado em apresentar uma proposta para a edificação da sua interlocutora, caída em desgraça estética e ética.

Chamar-lhe tirana parece cumprir as funções de um eufemismo; a dama é, entende-se, mazinha e a sua conduta pouco ou nada recomendável. Apesar disso, e *a contrario* da restante população, pouco entusiasmada com os dotes físicos desta misteriosa morena, ao seu admirador, reconhecidamente não alinhado, apenas lesa a conduta que lhe imputa a *vox populi*. O diz-que-disse é uma preocupação recorrente e comum aos poemas *masculinos* e *femininos*, embora aqui seja usada para uma retórica que visa beneficiar, em última análise, o emissor do discurso, que parece rilhar uma verdade invocando uma série de palavras com *r*.

De algum modo, a mulher a quem ele dedica estas linhas tem-no maltratado e o poema aspira a uma correcção de maneiras. Mas a correcção dessas maneiras serão em benefício último do seu mudador, a quem se procura persuadir uma alteração. Se o poema diz *tu és má; outros não te acham*

bonita; eu não sou um; muda, por favor, em teu nome, a sua progressão vai do moral ao moral, cavando os seus fundamentos centrais em observações de carácter estético. É como se a beleza física fosse um raio-x da beleza interior, sendo as suas fealdades identificadas por outros que não este que lhe fala, para quem ela tem sido má, mas não feia. Resta, pois, e uma vez que o poeta discorda da recepção geral desfavorável, desviar-se também do desfavor presentemente sentido em relação à sua questionável conduta.

Lançados ao pescoço é linguagem retirada à Bíblia (*e.g.*, Actos 20:37), descrevendo aqui a sequência de uma série de gemidos ligados uns aos outros por um fio de sucessão ansiosa. O uso de gemidos qualifica esta pressa em mostrar a veracidade de um afecto, por via de uma erotização que não está longe, ainda assim, do modo como certos discípulos se lançam ao pescoço do apóstolo Paulo em Mileto.

A grande concorrência de juras e juramentos presume a existência de uma verdade mais sentida do que verificável. O poeta precisa muito frequentemente de recorrer a extremadas juras em conformidade com o que diz sentir, talvez para assim opor o expletivo do v.5, a jura dos outros. Faz-se — tem-se feito — esta poesia uma luta de um contra a grande maré social da sedimentação aparente, em que a neurose do poeta se afirma cada vez como o eco individual da voz profética que clama no deserto. As suas letras, os seus versos, parecem ser os gafanhotos que alimentam este tipo especial de Baptista, cada vez mais interessado em extrair uma ética de uma estética. O grande problema de se clamar no deserto é estar-se privado de um eco terapêutico que devolva à sanidade o seu utente por via de uma razoabilidade que até morcegos logram possuir na sua habitação cega.

132

THine eies I loue,and they as pittying me,
Knowing thy heart torment me with diſdaine,
Haue put on black,and louing mourners bee,
Looking with pretty ruth vpon my paine.
And truly not the morning Sun of Heauen
Better becomes the gray cheeks of th' Eaſt,
Nor that full Starre that vſhers in the Eauen
Doth halfe that glory to the ſober Weſt
As thoſe two morning eyes become thy face:
O let it then as well beſeeme thy heart
To mourne for me ſince mourning doth thee grace,
And ſute thy pitty like in euery part.
Then will I ſweare beauty her ſelfe is blacke,
And all they foule that thy complexion lacke.

𝄢

Teus olhos amo, e neles dó perscruto
Por mim, porque me afliges com desdém.
São negros, pesarosos no seu luto,
Com pena do pesar que aos meus advém;
E, é certo, o sol que vela a manhãzinha
Não serve as faces pardas lá a Este,
Nem essa estrela cheia à tardinha
Assenta assim tão bem ao grave Oeste.
O luto dos teus olhos bem te assenta.
Oh, põe então de acordo o coração,
E dá-me dessa graça que lamenta,
E a toda a parte estende a compaixão.
Hei-de eu jurar que é negro o esplendor,
E feia a que não tenha a tua cor.

Comentário ao soneto 132

Reconhecendo os problemas que a amada lhe traz, o poeta aposta numa mudança de paradigma estético, o qual corresponderá, espera-se, a uma mudança de paradigma moral. Mas tem sido oneroso ao poeta defender a viabilidade da beleza-em-moreno e essa afigura-se uma ideia que de certa forma o transtorna, senão obceca: como pacificar-me por gostar de uma pessoa tão desviante dos padrões de beleza convencionais?

A comparação de olhos com sol, motivo repisadamente clássico rejeitado no soneto anterior, cuja abertura reflectia em negativo a abertura do S18, e assim se menorizando em face da grandiloquência comparatista do S18 que atribuía por sinédoque estival o privilégio de tal comparação ao belo Jovem, é, desta feita, expiada através, não só da súbita elegibilidade dos olhos da Morena, como do reconhecimento que esses olhos são, na verdade, mais nobres do que o sol matinal a Este e a Vénus a Oeste.

Serve a oitava não apenas para fazer uma concessão à beleza pardacenta, mas também para lançar o argumento principal: que a Morena pare de ser mazinha e caia nas boas graças do seu amigo poeta. A sua dedicatória parece estar dividida do seguinte modo: eu sinto isto (Q_1/Q_2), mas não o apregoarei às massas (D) enquanto tu não revelares alguma sensibilidade em relação a mim (Q_3).

A atmosfera de câmara ardente é transversal ao soneto: v.1, 2, 3, 4, 5; 9; 11, 12). A comparação soalheira estende-se ao v.5, onde nem o sol é escusado das cerimónias fúnebres: ele *vela a manhãzinha*, modo de conceder ao trocadilho *morning/mourning* presente na leitura do verso. Estranha-se o recurso a tão sombria metáfora a propósito de uma relação que deveria ser preclara e merecedora de melhores epítetos. Mas a morte é o que melhor ocorre ao poeta para descrever o envolvimento com esta sua amada, e suspeitamos que não é só a morte dos lugares canónicos da metáfora o que

está em jogo, antes uma descrição tão realista que faz recentrar a leitura do famoso S130, desviando o anticlassicismo indicado na sua abertura para uma necessidade de descrever com aptidão o seu modelo: de facto, os olhos daquela mulher não são nada como o sol pela simples e verificável razão de serem negros como a noite, facto que justifica o iconoclasmo imediato deste poema a partir de fundamentos o mais realistas e literais possível, literalidade, aliás, tornada inesperadamente literária.

Aos olhos da sua amada vai o poeta beber do dó e da compaixão que lhe tem solicitado. Em resultado das suas parecenças com a negritude, os seus olhos são a fonte de lamento que pode dar à sua portadora aquilo que é requisito do poeta, a sua compaixão. Se o fizer, promete-lhe o poeta uma boa publicidade. A ela e, estranha-se, a outras morenas como ela.

O luto dos teus olhos bem te assenta (v.9) comunica directamente com o v.14 do S126 (*E já se diz que ao belo assentam bem*). Esta iteração serve um programa de mentalização para um facto que aparenta remar contra a maré: haver beleza em tezes sombrias. Dá ideia que o locutor quer justificar as razões do seu amor, justificá-lo urge. A série à *Dark Lady* tem assim como motivação justificar *Porque gosto eu de mulheres pardas*? numa sociedade Tudor que normalmente define formosura como alvura.

Nesse tipo de protestos se vê o poeta, mais uma vez, numa manifestação de um, isolando-se de um fluxo social em relação ao qual se vem definindo como marginalizado (cf., por exemplo, o S125). O seu gosto por rostos escuros é mais uma instância não desprezível deste estado relativamente minoritário e marginal, não se descartando o facto de que, da mesma maneira como lançara insidiosamente o *por amor de mim* (S10:13), entrando sorrateiramente nos seus próprios poemas aparentemente desinteressados, é possível que sejam os poemas no fundo sobre um poeta ressentido à la Iago, vingando-se, por via literária, de todo o desprezo a que tenha, no seu entender, sido votado em vida. Então os sonetos, apesar de dedicados a um W. H., seriam sobre W.S.

BEſhrew that heart that makes my heart to groane
For that deepe wound it giues my friend and me;
I'ſt not ynough to torture me alone,
But ſlaue to ſlauery my ſweet'ſt friend muſt be.
Me from my ſelfe thy cruell eye hath taken,
And my next ſelfe thou harder haſt ingroſſed,
Of him,my ſelfe,and thee I am forſaken,
A torment thrice three-fold thus to be croſſed:
Priſon my heart in thy ſteele boſomes warde,
But then my friends heart let my poore heart bale,
Who ere keepes me,let my heart be his garde,
Thou canſt not then vſe rigor in my Iaile.
And yet thou wilt,for I being pent in thee,
Perforce am thine and all that is in me.

𝄢

Maldito coração que o meu tortura
E fundo a mim me fere e ao meu amigo;
Não chega o meu gemido, à escravatura
Tão doce escravo obriga o teu castigo?
De um duro olhar, a mim de mim tomaste,
E mais somaste o outro eu que eu sou;
De si, de mim, de ti, me despojaste,
Tormento vezes três que triplicou.
Que o peito meu, o teu, que é de aço, o prenda;
Mas solta o meu amigo, em meu lugar.
Que o guarda que eu tiver a ele o renda;
Não ponhas mais rigor no meu penar.
E hás-de ser, que eu peno em ti, e, enfim,
Serei por força teu, e o que haja em mim.

Comentário ao soneto 133

A abstracta compaixão pedida começa a concretizar-se neste soneto, apresentado que está o novo elemento da tríade amorosa. O movimento proposto no soneto é de uma dramaticidade assinalável, como se entrasse em cena um novo elemento para que se estreite o ciclo por via de uma possível coerência dramática cujo devir impõe um regresso de uma segunda personagem masculina, convocada ao esquema amoroso triangular e (des)abafado, de resto, em v.8. O pedido de compaixão relacionar-se-á com a captura desse novo elemento que vem responder reciprocamente aos dois sujeitos conhecidos.

O poeta começa a dar mostras de uma gestão dos ciúmes ponderosa, admitindo a razão da sua fraqueza. Ele baqueia perante a pouca elasticidade da sua complacência poliamorosa, confessando-se psicologicamente pouco dúctil e protestando contra o rigor da sua carcereira. Os gemidos ultimamente evocados são gemidos que se desprendem desta matéria em esforço, e é confrontado com esta tensão que solicita o poeta o bom senso da sua amada, pedindo-lhe um resgate, dando-se em sacrifício como o anho que se oferece em lugar do seu amigo.

Mas todas as perguntas são possíveis: Os ciúmes derivarão do seu amigo com ela? Dela com o seu amigo? Ele prefere-a a ela e por isso quer tê-la para seu exclusivo? Ele prefere-o a ele e por isso quer tê-lo para seu exclusivo? Gosta de ambos, mas não ao mesmo tempo? Seja o que for, a compaixão que se vinha ensaiando tem certamente que ver com as máculas que ele lhe aponta em função de todo este panorama. Ela é não universalmente bela e trai-o com outro. Para ser bela abertamente para ele, precisa de resolver essa situação: ou porque se liberta do outro para este, ou porque liberta para este o outro.

Unidos estão dois vítimas dos dardos de uma. *Não chega o meu gemido?* substitui-se a *Is't not enough to torture me alone* (v.3), não só porque lhe

preserva o sentido como é capaz de o estender para um campo semântico tão lúbrico quanto agónico. Assim que se faz de intercessão e menos de lamento individual, pois que se dá o emissor por cordeiro de expiação em nome de um amigo.

Esta vocação frequentemente vicária do poeta relaciona-se com a habitual tripartição que se observa nos sonetos, correspondendo a uma trindade que é o trio amoroso, transformado em *Tormento vezes três que triplicou* (*A torment thrice threefold*) (v.8). A tautologia do v. 4 (*slave to slavery*) vem, no texto português, fraccionada do v.3 para o v.4, sugerindo a noção clássica do amante como escravo, lição petrarquista aplicada por Camões nas *Endechas a Bárbara escrava*, que aqui se tentou evitar, ao colocar-se o par *escravatura/escravo* por 'cativeiro/cativo'. Este cativeiro presume aquilo que Northfrop Frye verificara ser uma relação de vassalagem transferida:

> Instead of acquiring a wife and transferring his beauty to a successor, the youth has acquired the poet's mistress and transferred his patronage to a second poet.[158]

[158] Frye, Northrop, *How True a Twain. The Riddle of Shakespeare's Sonnets*. (London: Routledge & Kegan Paul, 1962)

134

SO now I haue confeſt that he is thine,
And I my ſelſe am morgag'd to thy will,
My ſelfe Ile forfeit,ſo that other mine,
Thou wilt reſtore to be my comfort ſtill:
But thou wilt not,nor he will not be free,
For thou art couetous,and he is kinde,
He learnd but ſuretie-like to write for me,
Vnder that bond that him as faſt doth binde.
The ſtatute of thy beauty thou wilt take,
Thou vſurer that put'ſt forth all to vſe,
And ſue a friend,came debter for my ſake,
So him I looſe through my vnkinde abuſe.
Him haue I loſt, thou haſt both him and me,
He paies the whole,and yet am I not free.

9:

Agora que admiti que ele é teu
E me empenhei por conta do teu zelo,
A mim me dou penhor, que o outro meu
Te dignes restaurar pra meu desvelo;
Mas tu qual quê! Nem ele alija o peso,
Pois és avara, e ele é bem cordato;
Riscou por mim o nome e ei-lo preso
Aos termos rigorosos do contrato.
Não abres mão dos bens do teu esplendor;
Pra ti, agiota, tudo é moeda de uso,
E vais plo meu amigo fiador
Que eu perco, em nome do meu vil abuso.
Perdi-o; já tu tens aos dois em peso;
Pagou por tudo ele e eu fico preso?

Comentário ao soneto 134

O soneto, geminado com o anterior, prossegue o tratamento do tema do triângulo amoroso, solicitando à interlocutora a quitação de uma obrigação pela qual se dá o próprio emissor em penhor do seu amigo, por sua vez, e em algum momento, dado em penhor do poeta, para isso ar*riscando* uma assinatura falsificada que terá aprendido a fazer do poeta não sabemos se para assinar algum documento efectivamente legal ou cartas ou poemas de amor, usando um veículo de procuração amorosa da tradição epistolar da qual, por exemplo, *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand é uma continuidade.

No entanto, o poema é um forte regresso a sonetos sob um signo comercial, sugerindo-se uma obrigação contratual que compromete os três participantes. Este envolvimento não é feliz porque um deles pelo menos não se diz feliz, já que este poema é uma queixa de inconformidade a termos.

Os tempos verbais criam uma atmosfera rítmica bastante movimentada. O presente do v.3 vem responder ao passado dos vv.1 e 2, no sentido de pedir a outorga futura do v.4, mas o v.5 rechaça o tempo presente para um presente acabado de passar, já que nos mostra a colisão do pedido com o indeferimento da amada.

Volta o poeta a narrar o que se passara (v.7) para voltar a dar conta da situação (v.9 em diante), que teve como consequência outra infelicidade, aqui expressa em tempo presente, embora na realidade para dar conta de um acontecimento passado (*Que eu perco*: v.12). O que temos é então um tipo de purgatório onde se banham três almas relacionáveis entre si mas através de laços de sujeição relativos, a cada um correspondendo um papel determinado pela pessoalidade da ligação.

O pedido de *habeas corpus* parece estar na base do problema e é presumivelmente a condição que o poeta exige satisfeita de modo a poder publicar a sua tolerância quanto a tintas de beleza. Já não promete aqui o

poeta essa proclamação *urbi et orbi* da beleza acastanhada porque a morena não acede ao seu pedido: soltar o seu (de ambos) amado prisioneiro. A única condição que é posta para ela para quem tudo é *moeda de uso* é que sirva essa especial moeda de troca entre os dois, de cuja liberalização a sua relação comercial parece depender.

A Q_2 dá precisamente conta de uma situação de reciprocidade — adivinha-se que sexual — comparada aos termos de um acordo escrito que aqui funciona como uma metáfora para dizer que a uma força contratual se sobrepôs uma adenda ao contrato, vínculo que traz descontentamento ao poeta, que inclusivamente terá ensinado ao seu amigo a assinar por si, lição amarga que actualmente o molesta.

De facto, o que o poema verdadeiramente nos ensina é que o poeta foi libertado, mas essa libertação é pírrica, uma vez que a carcereira obrigou em seu lugar o seu amigo, que tanto estima e quer. É notório que mal os sonetos divergem e acolhem uma entrada feminina já o seu autor admitiu a cena um elemento masculino que é uma espécie de advérbio de ciúmes, estabelecendo-se nova procuração, desta feita reversa, que é o amigo que foi substituir o poeta na relação obriga-o apesar da sua vontade, uma vez que o seu amigo anda a viver a vida que ele antes vivia, com a diferença de que agora a vida que o poeta quer viver é com quem o substituiu. O contrato desejável é, pois, com o procurador.

135

WHo euer hath her wiſh, thou haſt thy *Will*,
And *Will* too boote, and *Will* in ouer-plus,
More then enough am I that vexe thee ſtill,
To thy ſweet will making addition thus.
Wilt thou whoſe will is large and ſpatious,
Not once vouchſafe to hide my will in thine,
Shall will in others ſeeme right gracious,
And in my will no faire acceptance ſhine:
The ſea all water, yet receiues raine ſtill,
And in aboundance addeth to his ſtore,
So thou beeing rich in *Will* adde to thy *Will*,
One will of mine to make thy large *Will* more.
Let no vnkinde, no faire beſeechers kill,
Thinke all but one, and me in that one *Will*.

9:

Quem quer que leve a sua, é teu o Will;
Que o Will te chegue e seja o Will sobejo;
Mais do que baste eu sou, e suo em mil
A vir ao doce poço a teu desejo.
Concede ao meu desejo o teu cantil,
Que o poço do desejo é grande e largo.
Dos outros nem dás conta, e o teu Will?
Não te merece entrada sem embargo?
O mar não diz que não a chuvas mil,
Mas vem-lhe a água, abunda e faz-se foz;
Pois venha mais um Will, alarga ao Will
O poço para bem de todos nós.
Não mate um não quem venha a ti gentil;
O que é mais um, se todos somos Will?

Comentário ao soneto 135

O hipocorístico soneto emparelha com o próximo uma surpreendente, mas já ensaiada, bateria de trocadilhos com as possibilidades polissémicas de *will* [159], desorientando as abordagens portuguesas que não podem aspirar a todo o leque informativo que se abre e fecha de um gesto e percorre com facilidade as barreiras das suas acepções.

Muitos ensaios depois, incontáveis horas para tentar quebrar a barragem deste quebra-cabeças, não se deixou a tradução abdicar do nome Will, necessário para designar aquele que escreve, ainda que se presumisse em desespero de causa a possibilidade do diminutivo Gui. Mas como Gui não tem a mínima relação com a genitália masculina e feminina (aliás só no Brasil merece o antropónimo Pinto honras de tal paralelo), devolveu-se a ideia ao mar amniótico, onde por momentos se vai a despertar quem no entorpecimento não deve ser estremunhado.

Por falar em mar, achou-se boa ideia relacionar-se o campo semântico volitivo e toda a sua circunferência de carnalidade com a metáfora da sede e, por extensão, da nascente do desejo. Nesse sentido, e sob o signo da água, as diferentes tonalidades de *will* serão atenuadas sob a égide da sede enquanto apetite, desejo. O soneto, como não raras vezes, apresenta laivos blasfemos, vindimando a *will* a sua acepção de querer divino. O 'faça-se a tua vontade' foi noutra versão mais explorado, mas sedimentou-se a versão final em apenas traços de um ensaio mais herege.

Na verdade, a tradução mantém o número de ocorrências de Will enquanto nome próprio. Estas sete presenças visam facilitar a impressão de que há uma coincidência do nome Will na concorrência à morena, para além

[159] 1. Vontade; 2. Desejo carnal; 3. Verbo auxiliar de futuro; 4. Determinação; 5. Termo calão para designar o órgão genital masculino; 6. Termo calão para designar o órgão genital feminino; 7. O nome William.

de que o conjunto de pretendentes, alguns deles chamados William — antropónimo que acaba por dar nome à confraria —, se reúnem em torno de uma vontade colectiva: aceder aos favores da sua senhora. Mas o que marcou em definitivo o rumo da tradução foi o facto de *will* ser par mínimo de *well*, o poço de desejos que abriga a capacidade semântica relacionada com água, por sua vez extensão de sede.

Will é, pois, a palavra-chave do poema, juncado com invocações constantes de múltiplo sentido, embora a tradução tenha decidido, a seu momento, a carga mais positiva da ocorrência, preservando, como foi dito, o número de ocorrências do termo, uma vez que essas ocorrências capitalizadas são, no Quarto, dirigidas a um substantivo próprio, o que especialmente aconselha à sua manutenção. Como vimos também, repetir um nome é enfatizar a existência de um homónimo, um outro William em competição aberta com o poeta.

Os trocadilhos maliciosos, muitas vezes fruto de encavalgamento obsceno ou cacofónico, foram filtrados para desembocarem numa versão mais limpa de malícias abertas, embora a preservação de certos passos conserve o fóssil de algumas versões ensaiadas e alguma da atmosfera do poema, fortemente artilhado com alusões indirectas e salazes, das quais se guarda (sou/suo; vir; conta; abunda).

Concede dialoga ainda com a *sede*, eixo de todo o poema. Entretanto o poema é porventura a versão mais cândida de todas as versões testadas, pese embora nenhuma das versões tenha sido concluída, muito em função da excepcional aspereza na conclusão de um soneto cuja trasladação parece obrigar todo e qualquer esforço a uma previsível frustração.

136

IF thy ſoule check thee that I come ſo neere,
Sweare to thy blind ſoule that I was thy *Will*,
And will thy ſoule knowes is admitted there,
Thus farre for loue, my loue-ſute ſweet fullfill.
Will, will fulfill the treaſure of thy loue,
I fill it full with wils, and my will one,
In things of great receit with eaſe we prooue,
Among a number one is reckon'd none.
Then in the number let me paſſe vntold,
Though in thy ſtores account I one muſt be,
For nothing hold me, ſo it pleaſe thee hold,
That nothing me, a ſome-thing ſweet to thee.
Make but my name thy loue, and loue that ſtill,
And then thou loueſt me for my name is *Will*.

9:

Se a tua alma trava os meus avanços,
Sossega a alma às cegas: sou o teu Will.
Não vais abrir a alma aos seus balanços?
Oh, fá-lo por amor, o amor se instile!
O Will te file, amor, o cofre lasso;
Se mil desfilam, ele é só mais um.
Em coisas de alta tara há sempre espaço,
E tantos uns nem passam por nenhum.
Que eu entre nessa conta, mas não conte,
Por mais que nessa conta eu conte estar.
Se zero sou, que acolha a grata fonte
O zero em mim, e que algo venha a dar.
Se Will eu sou, sou eu que aqui te falo;
Se me amas, sou, amor, é só chamá-lo.

Comentário ao soneto 136

Emaciado, o soneto anterior lança, contudo, a tónica para uma mais ostensiva lengalenga assente em trocadilhos picantes, abertamente jocosa e obscena, desde encapsulamentos verbais (*grata*) a cacofonias do tipo 'alma minha' (v.4 e v.14) e a revisitação de motivos do exercício anterior, já que ambos os sonetos constituem um díptico de alusões lúbricas. O Quarto capitaliza três vezes Will, razão pela qual se mantém na representação portuguesa a demarcação antroponímica (quiçá em simbólica sintonia com o trio interveniente).

Faz o soneto, entre outras coisas, questão de vincar a terminação em *-il* para empatar foneticamente com o nome Will, motivo que presidiu à manutenção rebarbativa de rimas internas e externas (*gentil, file*[160]*, mil, filias*), embora a cantilena inglesa dos vv. 5 e 6 seja notoriamente mais aliterativa com o seu 'ana-ina-anão' do *full fill*.

É um soneto obsessivamente preocupado com uma numeração compulsiva, da qual se extraem mil, um e zero, especialmente carregado no v.12, em significante alfanumérico, em letra e em letra tornada algarismo (*O zero*). A simetria entre *nothing* e *love*, parte da retórica com que se faz o autor aproximar da coisa amada, sugere que a concessão solicitada aos favores carnais não acrescenta à concessionária nenhum peso especial, pelo que o beneficiário, insignificante, quase em nada acrescentaria a quem já tem muito.

O proponente parece sugerir uma admissão numa festa suficientemente frequentada para que a presença de mais um se faça sentir ou prejudique o *catering*. Em ténis, amor ou *love* significa nenhum ponto, porventura resultando de alguém que não faz nenhum ponto e que somente joga por

[160] Tensão do verbo 'filar', *i.e.*, deitar os dentes a, agarrar à força, açular (um cão de fila), por um lado, aproveitando a onda sonora que vem do inglês (*fulfil, fill*) e, por outro, acrescentando à ocorrência do v.3 do S135 (*vex*) o ranger de caninos.

'amor' do desporto. Por amor da coisa parece o *nothing* do poeta, insidioso na sua aproximação, confiante na compostura dos seus processos, ainda que o tom seja abertamente jocoso e marialva.

A alma, um nome testado, de resto, para a tradução anterior, significa aqui interior, consciência, intuição. Três vezes mencionada, ao longo dos três primeiros versos, contrasta com as três aparições da palavra amor (vv.4/5). O amor instila-se e instala-se com grande discrição e acede a um patamar de outros, um patamar cheio de *Wills* como ele, procurando o acesso à musa, em mais uma alusão indirecta a uma concorrência literária. A consciência que anima a mulher é um entrave (*trava*) para a admissão do poeta no espaço pretendido, não vendo, entretanto, nenhum motivo para lhe ser negada a entrada num lugar tão povoado. Que diferença faria mais ou menos um? Ele é um que equivale a nenhum, em função do seu peso relativo entre a sociedade estabelecida que visita aquele clube.

O poema desprende-se do motivo da água e concentra-se no já vindimado motivo contabilístico, relacionando o desejo genital com a abertura de um cofre. A fonte mencionada no v.11, apesar de se relacionar com os motivos anteriores, procura continuar a exploração de uma certa linguagem fiscal, como em fonte de rendimentos, tal como balanços no v.3, ainda que seja modificada pela libertina aparição de *grata*. Seja como for, esta é a forma de se poder transmutar o poema sem arriscar perder a sua eficácia impudica, normalmente delegada às inúmeras leituras de Will, uma apropriação colectiva que marca um fosso sociolinguístico entre os dois idiomas, mas que, ao mesmo tempo, funciona insidiosamente nos espíritos portugueses, tal como o nome Will aspira a insidiosa entrada na alma do seu desejo.

137

THou blinde foole loue, what dooſt thou to mine eyes,
That they behold and ſee not what they ſee:
They know what beautie is, ſee where it lyes,
Yet what the beſt is, take the worſt to be.
If eyes corrupt by ouer-partiall lookes,
Be anchord in the baye where all men ride,
Why of eyes falſehood haſt thou forged hookes,
Whereto the iudgement of my heart is tide?
Why ſhould my heart thinke that a ſeuerall plot,
Which my heart knowes the wide worlds common place?
Or mine eyes ſeeing this, ſay this is not
To put faire truth vpon ſo foule a face,
In things right true my heart and eyes haue erred,
And to this falſe plague are they now tranſferred.

𝄢

Que cego e tolo amor, que vejo eu,
Que, olhando com meus olhos, não o vejo?
Sei distinguir o belo a quem é seu,
Mas a pior eu por melhor elejo.
Se tão parciais olhares mancham olhos,
Que ancoram na baía onde anda o mundo,
Porquê forjar anzóis em vis escolhos,
Logrando o meu bom-senso mais profundo?
Porquê pensar que é terra de um só dono
Se sei que o mundo lavra nessa herdade?
Se está na cara e vejo, não questiono
E assim disfarço o aspecto da verdade?
Errei de vista, errei de coração,
E agora amargo as penas da ilusão.

Comentário ao soneto 137

O soneto questiona-se sobre o engodo que atrai o amor sob falsos fundamentos, propondo uma oposição entre o que é visto na aparência e o que é percepcionado pelo olhar interno. O amor é cego e tolo, justamente como Cupido, levado pela certa pela trela do seu próprio e enganador olhar, pronto a ser ludibriado por uma aparência incerta e falsa. Os olhos conduziram-no a uma beleza exótica que deveria alertar, por instinto, para o exotismo moral que deveria o poeta ter questionado, não deixando pela superfície o que indiciava um problema maior.

Os olhares parciais são os que pousam em aparências, e os seus foram pousar num lugar muito frequentado, tornando-o um consumidor médio de um determinado produto que recolhe aceitação geral. É a sua auto-estima que está em xeque, a ideia de uma superioridade de fruição que não se alavanca do miolo bolorento da mediocridade maioritária. Porquê gostar-se do medíocre, não deveriam espíritos refinados apartar-se de escolhas comuns?

A seguir ao motivo do bebé Cupido, vem a Q_2 reclamar a imagem náutica, ligando-se assim aos sonetos anteriores para concluir que o coração ingénuo é como um peixe que abocanha instintivamente o gancho da sua morte, neste caso, ludibriando o bom-senso, aspecto que revolta o poeta, ressentido nesta *aurea mediocritas* do mundo.

O que traz insatisfação ao poeta é partilhar com demasiada gente os gostos que ele gostaria de reclamar apenas para si, ideia concludentemente expressa na Q_3, onde o poeta divide um talhão com meio-mundo, uma quadra de apologia ao direito à propriedade privada cuja limitação castiga o sonho exclusivo do poeta, praticando um elitismo turístico do querer ser visto sem querer ver.

A extrapolação que confere a beleza predicados morais está sintetizada nos vv.11 e 12, onde se revisita a noção esteticista que atribui a uma cosmética

a insinceridade da alma, soterrada em camadas distractivas que disfarçam a essência debaixo de uma aparência autoritária. O limo que esconde a lama onde anda a alma vem subitamente à tona para esclarecer o poeta do seu problema de percepções distorcidas.[161]

A credulidade juvenil, que, como se sabe, obriga o corpo a pagar pela alma, é facilmente impressionável e toma por Juno a nuvem da cosmética levando o coração ao erro e daqui à errância subsumida na insólita transferência com que se fecha o soneto. Se *agora cabe em peste vir viver*, é porque a transferência óptica e a sua dissociação perceptiva obrigam o visionário a aceitar o erro que o leva à errância, neste caso estilizada em lugar de peste (*negra* certamente), sinónimo de *plague*, uma vez que 'ser transferido para praga' não seria propriamente a melhor das desterritorializações linguísticas.

[161] Cf. BOOTH (476).

138

WHen my loue ſweares that ſhe is made of truth,
I do beleeue her though I know ſhe lyes,
That ſhe might thinke me ſome vntuterd youth,
Vnlearned in the worlds falſe ſubtilties.
Thus vainely thinking that ſhe thinkes me young,
Although ſhe knowes my dayes are paſt the beſt,
Simply I credit her falſe ſpeaking tongue,
On both ſides thus is ſimple truth ſuppreſt:
But wherefore ſayes ſhe not ſhe is vniuſt?
And wherefore ſay not I that I am old?
O loues beſt habit is in ſeeming truſt,
And age in loue, loues not t'haue yeares told.
Therefore I lye with her, and ſhe with me,
And in our faults by lyes we flattered be.

9:

Se jura o meu amor ser toda honesta,
Confio nela, embora eu sei que mente.
Que pense que eu sou jovem e sem testa,
E põe o pé em falso em toda a gente.
Assim vãmente passo por efebo,
Por mais que seja falso, é evidente,
E dessa língua falsa bem eu bebo;
Mentimos, ela e eu, tão simplesmente.
Mas por que teima ela em me enganar?
E por que não lhe digo a verdade?
Quem ama tende a achar sincero o par,
E o velho amor não ama dar a idade:
E assim fazendo um ao outro a cama,
Fechamos olhos ambos ao que engana.

Comentário ao soneto 138

Numa vida passada, o v.11 do soneto anterior[162] ensaiava em 'sono' o logro consentido de quem, preferindo viver em dopante inconsciência, recusa ver o que está diante de si. O seu uso antecipava a corrente agência de Cupido, que ilude os seus com visões falsas provindas da ingenuidade dos estímulos sensoriais e os mergulha num sono de doces projecções. O sono visual do Cupido, que desfere acriticamente as suas flechas, corresponde a um sono filosofal que transforma em sonho as concretizações imaginárias em matéria de facto. Assim, as falsidades e subtilezas do imaginado não chegam a afectar o seu utilizador, porquanto imerso num anestésico epistemológico.

Se, em muitos lugares da produção dramatúrgica do seu autor, a vida é um sonho, aqui o sonho é a vida, não obstante ser uma realização falsa de uma grande vontade. Os amantes são dois elementos tristes de uma velha comédia que acaba num casamento remoído. O poema serve para o desabafo retórico que o poeta não é capaz de fazer em face, traduzindo um silêncio que é a linguagem mais comum dos cônjuges, versados num idioma de adulação consistindo no não dito.

A *vox populi* é aqui um lugar onde se põe em ramo verde o pé, apoiado falsamente em escorregadias opiniões. Mas neste momento o poeta sabe bem que aceitou submeter-se a um jogo cujas regras passam por aceitar argumentos falsos e nesse ponto ambos mentem, ela porque engana o seu amado, este porque a engana fazendo-a crer que não está consciente do seu logro (*Mentimos, ela e eu, tão simplesmente*). A questão seguinte passa por indagar sobre as razões que os levam à manutenção dessa mentira. A resposta é que os fundamentos do amor são lançados precisamente nas areias da sua falsidade, seja porque quem ama tende a achar sincero o par (um parente

[162] Cf. Lello (S137).

pobre de 'quem feio ama belo lhe parece'), seja porque o amor antigo esconde a idade, na verdade os números expressos antes pela preocupação com contabilidade no S136.

O sono e o fechar os olhos não se relaciona directamente com a imagem que é usada, mas dela não se afasta. O que Shakespeare usa é um trocadilho praticamente impossível em português, misturando as ideias de 'deitar' com 'mentir' (*lie*). Fazer a cama pareceu o correlato mais acertado, após ter sido tentada a hipótese dormir em falso leito. A insignificante assonância do par *cama/engana* aprovisiona a deslocação sensível de um engano através da própria formalização de um sinal sonoro (*m/n*). Decide-se o poema por uma solução a contento de ambos, sabendo-se ambos falsos e lisonjeiros, cativos de galanteios e ilusões de juventude, resolvendo a disputa entre razão e coração.

O poema passa pela transcrição e alguém que pensa alto, que pensa com os seus botões, procurando acertar uma divergência filosófica que o preocupa. Porquê continuar a acreditar que é verdade aquilo que se sabe ser falso? Todo o soneto é construído com vista para os dois lados do par tecnicamente unido, mas ideologicamente desavindo.

O D resolve o problema com uma solução de compromisso, propondo a continuidade consentida da verdade que ambos perfilham, aceitando o corso carnavalesco da sua carne que aqui conquista precedência à alma, a qual é intensamente interpelada no soneto anterior. A alma e o amor têm aqui a sua cola de contacto, desfecho aliás autorizado pelo D, cujo princípio sofista adere ao problema descrito nas três quadras. O soneto parece culminar com o sofismo do amor na terceira idade (a que não é alheia a posição da Q_3): iludido no erro já tardio, ao engano concede o casal a melhor forma de lisonja.

139

O Call not me to iuſtifie the wrong,
That thy vnkindneſſe layes vpon my heart,
Wound me not with thine eye but with thy toung,
Vſe power with power,and ſlay me not by Art,
Tell me thou lou'ſt elſe-where;but in my ſight,
Deare heart forbeare to glance thine eye aſide,
What needſt thou wound with cunning when thy might
Is more then my ore-preſt defence can bide?
Let me excuſe thee,ah my loue well knowes,
Her prettie lookes haue beene mine enemies,
And therefore from my face ſhe turnes my foes,
That they elſe-where might dart their iniuries:
Yet do not ſo,but ſince I am neere ſlaine,
Kill me out-right with lookes,and rid my paine.

Não queiras que eu defenda o que fuzila
E ao coração desfere os rudes danos.
Com olhos não, se é dor, prefiro ouvi-la;
Coragem, não me mates com enganos.
Diz que amas noutro lado; que eu não veja
Os teus olhares de viés, ó meu amor.
Por que razão me feres, se sobeja
Em ti poder e a mim só sobra dor?
Desculpo-te com isto: é fogo amigo,
E os teus olhares que tenho por rivais
Desvias tu de mim e ao inimigo
Os dardos tu apontas mais letais.
Mas poupa-me, não morra eu de sangrar,
Fulmina-me de vez, de um só olhar.

Comentário ao soneto 139

O poeta, como se estivesse diante de um pelotão de fuzilamento, acedendo a um último desejo, escolhe a arma com que quer morrer, a verbalidade. Assim, roga à sua executora ser poupado ao martírio óptico de a ver com outros, preferindo ouvir dela, conclui-se, a dura verdade com todas as letras. A experiência traumática de saber pelo ver é inteiramente afastada pelo ansioso poeta que dá mostras da sua aflição quando faz do campo olhos/olhares a palavra-chave que se infiltra ao longo das quatro partes do poema (vv.3; 6; 10; 14), suplementado com o v.5 (*que eu não veja*).

A dignidade que o poeta exerce é a de um Torrijos ou, mais concretamente, um dos seus companheiros vendados, na obra de Antonio Gisbert, resultando o poema de um acto último de frontalidade de quem, condenado, fala directamente ao seu carrasco, pedindo-lhe a clemência de o vendar a fim de não assistir à sua própria morte, como se a morte ou a forma de morrer fosse aí suavizada e mais consoladora.

Apesar de toda a construção retórica, o D, no entanto, opera uma súbita e conclusiva inversão, ao suplicar, em aparente abandono do acima mencionado, uma arma mais letal ainda: o olhar, precisamente. Mas esse olhar não é o olhar do poeta, que, ao testemunhar o que o passa mor(t)almente abater, encene um tipo de suicídio provocado; antes, é o olhar fatal da pessoa amada que é capaz de ser o portador mais eficiente da derradeira bala.

Na verdade, ainda que o poema fale em *mates/slay* (v.4), a sua narrativa aponta mais para um corpo ferido a contorcer-se, esvaindo-se porventura em sangue, em resultado de uma tortura de enganos que tem no ápex visual o seu grande agente tóxico.

O *olhar* é, assim, a palavra-chave do poema (vv.3; 6, 10; 14), e à multiplicação destes olhares enquanto agentes executores se deve o estertor

do corpo em agonia. A Q_3 suplica à amada que vá olhar longe para que possa o poeta morrer em paz e sem o suplício do mártir abandonado à resistência do seu sofrimento. Ao voltar os seus olhos dele, pode o poeta ser poupado a outro ripo de morte, uma morte colhida a uma vasta tradição lírica que vê nos olhos da amada fonte de preocupações e um acelerar de batimentos cardíacos.

A razão da sua morte é, muito astutamente, retratada e desviada: se antes o poeta morria por vergonha e ciúme em resultado de ter presenciado momentos angustiantes e aviltantes, razão pela qual instava à sua amada a misericórdia de lhe contar, *olhos nos olhos*, a verdade, agora, feito o condenado advogado de defesa do seu acusador, defende a causa de quem contra ele atenta, através de um recurso a um lugar convencional da lírica amorosa: que um olhar mata, não propriamente o nosso olhar que nos obriga a dolorosos testemunhos, mas mais o olhar insuportável de quem amamos, uma espingarda de cano duplo de mais *elevada* precisão.

140

BE wiſe as thou art cruell, do not preſſe
My toung-tide patience with too much diſdaine:
Leaſt ſorrow lend me words and words expreſſe,
The manner of my pittie wanting paine.
If I might teach thee witte better it weare,
Though not to loue, yet loue to tell me ſo,
As teſtie ſick-men when their deaths be neere,
No newes but health from their Phiſitions know.
For if I ſhould diſpaire I ſhould grow madde,
And in my madneſſe might ſpeake ill of thee,
Now this ill wreſting world is growne ſo bad,
Madde ſlanderers by madde eares beleeued be.
That I may not be ſo, nor thou be lyde, (wide,
Beare thine eyes ſtraight, though thy proud heart goe

𝄢

Já que és cruel, sê sábia; não tortures
A calma que amordaças com despeito,
Não vá falar a mágoa, e nela apures
O duro sofrimento no meu peito.
Ao menos aprendesses, insincera,
Se amor não tens, a língua do amor,
O mesmo que dum médico espera
O pouco paciente no estertor.
Não quero enlouquecer de desespero,
E, louco, maldizer-te eu nos amores.
É tão torcido o mundo, e insincero,
Que os loucos hão-de crer nos maus rumores.
Não seja eu louco, nem te quero a jeito,
Acerta os olhos, e erra só no peito.

Comentário ao soneto 140

O desespero de amor é a continuação lógica do suplício a que se vota o amante encalhado *in mezzo camin*. Presume-se da abertura intempestiva uma injunção de reacção à verbalidade, antecipando-se um aviso ao que for dito. O poeta, antes de ser fulminado, estrebucha a sua vingança, condenado a uma coita de amor em razão da falta de prudência da amada. Querendo ouvir-lhe directamente o pensamento, não o quer ouvir, sob pena de lhe responder à letra e lhe imputar as suas ofensas por via de um exame de consciência que de algum modo ajudará a atenuar o sofrimento recebido.

É um poema reactivo na sua natureza, uma resposta a uma presunção. Consiste em admitir que há uma nobre falsidade na linguagem de amor, um amor que, como os vários tipos sanguíneos, se desloca em função das necessidades, ainda que esvaziado da sua carga erótica, aqui relacionada na velha parelha *Eros/Thanatos*. O er(r)o-tanatório é onde o (a)moribundo tem seu transe final, esperneando em raiva e destilando o seu amor num ódio desfechado à sua inimiga amiga, pronunciando nesta duplicidade de sentimentos a loucura que sedimenta na conclusão do poema e que assiste a quem é vítima desta febre dissociativa.

Se não há novas fundamentadas de esperança, ao menos que haja novas falsas, palavras ternas e esvaziadas de erotismo que aplaque as dores terminais de um assassínio suave. O problema com o arco de Cupido, sendo este um inexperiente archeiro (ainda por cima vendado, no que se relaciona com o condenado à morte vendado do soneto anterior), é que a sua pontaria, embotada que se presume ser, atinge mal as suas vítimas, deixando-as a sofrer como um veado nas margens de um ribeiro.

O desespero pertence aos amores e esse desespero conduz à loucura, pois funciona com base num registo esquizóide de vozes contrárias que se debatem em prejuízo do bom-senso racional, competindo ao amoroso o lugar

esquizofrenicamente povoado dos maus rumores. Esses rumores são o contrário do falar claro e é o falar claro o pedido misericordioso que preside ao poema anterior e que se retira a este. De algum modo, a ambivalência de lucidez desampara o enamorado, enraivecido nos seus sentimentos, razão da sua maleita e da quebra da sua saúde mental e emocional. Esse golpe de misericórdia é assacado aos olhos que têm padecido de um certo estrabismo emocional, olhos dissociativos que são a razão do sofrimento do poeta, torturado nesta dioptria amorosa. O último pedido é que a amada corrija os seus olhares, não olhe para outros, diga mentiras com os seus olhos, ainda que o seu coração erre e palpite em errâncias insondáveis. Por alguma razão, não se vê o coração.

Pede-se no poema sabedoria e, na anterior versão, prudência. Estes atributos reivindicados na Q_1 e na Q_2 são o modo de impedir a loucura atribuída à Q_3. O poeta, comparando-se a um moribundo, a quem a sua doença traz irascibilidade, e torna o paciente pouco paciente (*pouco paciente*), acaba a preferir a mentira piedosa à ilusão que os rumores projectam sobre a mente estilhaçada do indefeso enamorado. Estes rumores são projécteis que, aos poucos, ou gentilmente, como diz a canção, matam o autor desta canção de ficcções.

IN faith I doe not loue thee with mine eyes,
For they in thee a thouſand errors note,
But 'tis my heart that loues what they diſpiſe,
Who in diſpight of view is pleaſd to dote.
Nor are mine eares with thy toungs tune delighted,
Nor tender feeling to baſe touches prone,
Nor taſte, nor ſmell, deſire to be inuited
To any ſenſuall feaſt with thee alone:
But my fiue wits, nor my fiue ſences can
Diſwade one fooliſh heart from ſeruing thee,
Who leaues vnſwai'd the likeneſſe of a man,
Thy proud hearts ſlaue and vaſſall wretch to be:
Onely my plague thus farre I count my gaine,
That ſhe that makes me ſinne, awards me paine.

9:

Não te amo com os olhos, com efeito,
Pois notam que és mil vezes imperfeita;
O que despeitam amo no meu peito,
O que, a despeito deles, o deleita.
Nem há deleite algum na tua voz,
Tocar-te é baixo, instinto de animal,
Nem gosto, ou cheiro, nada quero a sós
Contigo, nem banquete o mais carnal.
Mas nem sentidos cinco, o meu miolo,
Dissuadem um só tonto coração,
Que deixa sem domínio, sem controlo,
A imagem de homem, escravo da paixão.
Somente conto um ganho nesta praga,
Pois quem me faz pecar em dor se paga.

Comentário ao soneto 141

Como aos olhos se censura habitualmente a sua não mediada leviandade, quando não a falsidade, rejeita-se ao olhar a sua supremacia, imputando-lhe a entrada para o pecado, em Shakespeare entendido menos do ponto de vista da doutrina cristã e mais da sua etimologia, relacionada com falhar um alvo. O alvo é o ideal, de onde as forças gravitacionais viciosas dos cinco sentidos afastam o seu portador, um pobre homem condenado a prestar vassalagem a um coração altivo (v.12).

A paga a que o homem alude no D é vista como um tipo de compensação, no sentido em que parte do castigo deduzido do gozo é, justamente, atenuado na fruição desse mesmo gozo. Paga e ganho são aqui indiscerníveis, como se se aplicassem reciprocamente uma certa justiça de auto-anulação mútua. Assim, o homem, à sua imagem e semelhança, torna-se escravo das paixões, resumidos nos cinco sentidos prestidigitadores que trazem ao homem a ilusão de ganhos.

Mas, curiosamente, é aos cinco sentidos que aqui se louva a prudência e é ao *tonto* coração e à sua pronta disponibilidade que se imputa a leveza antes ralhada aos olhos. O simbólico nos sentidos passa também por dessa forma se enumerar a promiscuidade da amada, fazendo neles ecoar a quantidade de concorrentes aos serviços pretendidos.

Ao coração (*peito* no v.2) é reservado nova relação de escravidão do ideal em contraponto com o sensual. Ao seu íntimo se confia o sentimento que se recusou aos olhos, aqui, apesar de tudo, merecedores de uma apologia, uma vez que conseguem descortinar a imperfeição da sua apaixonada (v.2). É ao peito então que se atribui o lugar da ligeireza de processos, incapazes de aprender com a sageza dos sentidos, sábios e prudentes. O orgulhoso (*proud*) e não prudente coração é o vassalo que anda às ordens do amor, não obstante a retirada circunspecta dos sentidos. Do vício do corpo e seus químicos se

reconhece um desmame mais fácil do que ao coração, inexoravelmente apanhado numa rede limosa abandonada pelos olhos.

O amor é, finalmente, custoso e cobra em praga os seus ganhos (D). A praga pode estar aqui por cobrança venérea, que ultimamente agrega os seus utilizadores num conjunto unificador. O homem que era até ao S126 escravo do amor parece agora ser *escravo da paixão* (v.12) porque súbdito crónico a uma vassalagem venusiana. O ganho é transformado em coita de amor, e o castigo venéreo o sofrimento honroso e provençal dos antigos cantares que dispensam o toque.

Esta arrependida reificação propõe a fronteira ovidiana de Pigmalião, o famoso rei-escultor que decidira manter-se afastado do casamento em razão de um cultivado repúdio pela má fama das mulheres da região. O seu modo de construir uma alternativa virtuosa a esta realidade, assente num princípio misantrópico reconhecível, por exemplo, no monge regular ou no eremita que decide levar o seu jejum espiritual para longe de qualquer contacto humano, ou ainda em certas desilusões nipónicas hodiernas, especialmente hábeis a produzirem bonecas sexuais, como as *rabu doru*, um tipo de contracepção social e moral que, por via de uma aparente fobia comunitária, obsta a certas formas de desilusão, esculpe para si a estátua para seu recreio privado, desenhando-se uma donzela de tanta beleza e tão impressionantes atributos que leva invariavelmente à paixão pela própria obra.

142

LOue is my ſinne, and thy deare vertue hate,
Hate of my ſinne, grounded on ſinfull louing,
O but with mine, compare thou thine owne ſtate,
And thou ſhalt finde it merrits not reproouing,
Or if it do, not from thoſe lips of thine,
That haue prophan'd their ſcarlet ornaments,
And ſeald falſe bonds of loue as oft as mine,
Robd others beds reuenues of their rents.
Be it lawfull I loue thee as thou lou'ſt thoſe,
Whome thine eyes wooe as mine importune thee,
Roote pittie in thy heart that when it growes,
Thy pitty may deſerue to pittied bee.
If thou dooſt ſeeke to haue what thou dooſt hide,
By ſelfe example mai'ſt thou be denide.

9:

Amar-te é vício, e odeias o pecado,
Pois tens virtude, assente em vil amor;
Mas, oh, compara o teu ao meu estado:
Verás que não mereço o teu rancor;
Ou se o mereça, não da tua boca
Que o lacre profanou às suas pregas,
E a outros, como a mim, fez jura oca,
Roubando aos leitos rendas e entregas.
Se for legal amar-te o que hás-de amar
A quem te atrai e olha como eu te olhe,
Semeia pena em ti, e, ao germinar,
A tua pena de outro a pena colhe.
Se em ti queres ter a coisa que omites,
Que o teu exemplo colha os seus limites.

Comentário ao soneto 142

Se o erro do poeta é o seu amor (erros/eros), e, à letra, o seu amor é o seu pecado, pecado esse que é abominado pela querida virtude dela, que despreza tal vício, arreigado no seu modo de amor pecaminoso, esse amor é também merecedor de pena, fundindo-se a pena do castigo com a pena da compaixão. A injunção do v.3 *compara o teu ao meu estado* solicita uma reavaliação da pena, por intermédio de um reposicionamento que faça equivaler a condição de um à de outra, de maneira que esta, ao reavaliar a situação do seu pretendente, perceba que a sua virtude pode estar *assente em vil amor*.

Os dois primeiros versos, na sua circularidade, dão o mote ao que será objecto dos restantes oito versos. O carmesim da profanação mancha o corpo do poema e assaca à mulher uma promiscuidade iniludível no 'escarlate' do v.6. A opção anterior por *encarnado* deveu-se maioritariamente à indecorosa proximidade com 'encornado', um calembur de síntese para explicar verdadeiramente o que preocupa o poeta e lhe dá munições de defesa.

Entretanto, o *lacre* do v.7 migrou para o v.6 e ali faz as vezes de escarlate e de selo, deixando todo o v.8 para a boca que oca profanou uma série de juras e roubou a outros *leitos rendas e entregas*, muito possivelmente uma alusão ao facto de as ligações paralelas terem retirado libido a leitos conjugais e arrendado a paixão que deveria existir em camas onde imperasse o contrato matrimonial.

O conjunto legalista e contratual da Q_2 (*lacre; jura; rendas; entregas*) lança a legalidade do v.9, enfatizando, por via do contrato, a quebra de votos a que obrigaram os *lips of thine*, colectores de impostos que não pertencem à sua fazenda (os ornamentos que significam drapeados, vertidos nas *pregas* do v.6, e que se expandem para a roupa de cama). O lacre foi profanado porque se esborrataram os lábios, materializando nos beijos a jura oca que amealhou indevidamente em outros leitos maritais as rendas e entregas cobradas em

prejuízo dos seus legítimos beneficiários, os cônjuges, a quem a amada priva dos seus direitos sexuais, a expensas dos maridos retendo noutras fontes o que lhes rendam.

A com*paixão* é de novo invocada no final da Q_3, uma compaixão que, neste contexto, assim como em anteriores sonetos, soa a concessão de favores sexuais. Se encarnados mantinha vizinhanças sonoras de um certo baixo gosto, esta repetição de *pena* tem em si a mesma valia polissémica de Will, aproveitando ainda o fonema as parecenças sonoras em *-pen*, relacionada com o par picante *coisa/colha* do D.

Aquilo que a amada omite e lhe nega é o mesmo exemplo de rejeição que o poeta espera ver seguido em prejuízo dela, nesse sentido, a compaixão que lhe é negada é a compaixão que o poeta deseja ver paga em igual medida, isto é, sendo-lhe negada. A paráfrase do poema poderia, de facto, consistir no seguinte apotegma: não negues aos outros o que não queres que te neguem a ti.

LOe as a carefull huſwife runnes to catch,
One of her fethered creatures broake away,
Sets downe her babe and makes all ſwift diſpatch
In purſuit of the thing ſhe would haue ſtay:
Whilſt her neglected child holds her in chace,
Cries to catch her whoſe buſie care is bent,
To follow that which flies before her face:
Not prizing her poore infants diſcontent;
So runſt thou after that which flies from thee,
Whilſt I thy babe chace thee a farre behind,
But if thou catch thy hope turne back to me:
And play the mothers part kiſſe me, be kind.
So will I pray that thou maiſt haue thy *Will*,
If thou turne back and my loude crying ſtill.

9:

Oh, como a mãe que, aflita, corre atrás
De um dos seus implumes, foragido,
E pousa o seu bebé, que ao colo traz,
Em nome do que foi e vai fugido;
Enquanto o filho, de olhos postos nela,
Aflito corre atrás da mãe ciosa
Daquele seu infante em fuga dela,
Sem dar valor à cria atrás ansiosa:
Assim tu vais atrás do que te escapa,
E atrás eu corro como a cria fosse;
Mas volta para mim, no fim da etapa,
E faz de mãe, e dá-me um beijo doce.
Que tenhas o teu Will, a teu desejo;
Mas volta e traz-me ao choro a paz num beijo.

Comentário ao soneto 143

Surpreende a imagem pouco convencional da oitava, que trata de comparar a amante a uma mãe pouco galinácea que, numa reencenação da parábola do filho pródigo, acorre em perseguição do filho que lhe foge, perdulário nos amores, em detrimento do outro, bebé de colo, que é deixado como um lastro que se alija para suplementar o impulso em socorro do anterior. Como não ficar do lado do poeta? Jogado o trunfo do desconsolo miúdo, volta o *cosplaying* à edipiana maternidade, instando-lhe que repare o mal causado, e reconforte o 'filho' fiel com a ternura de um beijo que é maternal e, por isso, não apimentado, mas doce.

O D confere à interlocutora a realização dos seus desejos, corporizados em Will, o nome que, entretanto, se resolveu conferir ao amado, a caminho do reembolso volitivo que visa atribuir à pucela a sua realização de momento, sem negar à mulher, nesta variedade de Wills, a sua variabilidade emocional. Uma aglutinação dos dois campos semânticos, a mãe *cio*sa desdobra-se pela vontade maternal e pelo desejo erótico, concedendo no harmónio adjectival a abertura para os limites da significação.

O sexteto é, contudo, representação da oitava, na medida em que ela é descrita como indo no encalço do que lhe foge, assim como o poeta que é abandonado segue no encalço daquela que lhe foge, uma mecânica que se articula diante dos nossos olhos em diferentes magnitudes.

Grande parte do esforço poético tem estado, convenhamos, ao serviço de uma retórica. É como se de um grande conseguimento lírico se dobrasse uma virtuosa etapa, e o campo moral obtivesse quantos pontos fossem obteníveis pelo efeito lírico, numa proporcionalidade que fizesse equivaler lírica a justificação. O argumento seria tão mais alto quanto o voo poético conseguisse alcançar, sendo o lírico uma instância do alegórico demonstrativo.

O abandonado não tem mais argumentos para opor à decisão da sua amada-em-mãe que não seja a sua redução a um estado de irracionalidade infantil, apelando ao instinto emocional a compensação por um sistema argumentativo que consiste numa alegoria falaciosa.

A palavra-chave é *catch*, aqui vertida em conjugações do verbo 'correr', no sentido de acorrer (vv. 1; 6; 10). Ela está ausente no D, uma reunião de vontades, na verdade, uma solução de compromisso: *eu aceito tal na condição de tu aceitares tal*, *i.e.*, podes ter o Will da tua escolha contanto aceites e não esqueças este Will. Para Vendler, a ausência do termo no D explica-se pelo facto de a amante falhar na conquista de seja que amante for.[163]

Seja como for, é uma premissa assente numa birra, como se à exaustão argumentativa correspondesse uma conclusão absurda. Eu deixo-te correr atrás do teu outro filho, se não me abandonares em absoluto. Eu deixo-te ir e acorrer à tua expectativa, desde que possamos acordar nisto: que voltarás por mim, o teu outro rebento (já que uma mãe não é necessariamente esposa de um só filho).

[163] Vendler, *op. cit.* (p. 603).

TWo loues I haue of comfort and diſpaire,
Which like two ſpirits do ſugieſt me ſtill,
The better angell is a man ri- ht faire:
The worſer ſpirit a woman collour'd il.
To win me ſoone to hell my femall euill,
Tempteth my better angel from my ſight,
And would corrupt my ſaint to be a diuel;
Wooing his purity with her fowle pride.
And whether that my angel be turn'd finde,
Suſpect I may,yet not directly tell,
But being both from me both to each friend,
I geſſe one angel in an others hel.
Yet this ſhal I nere know but liue in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

9:

Amores tenho dois, de alento e enfado,
Que sempre se insinuam, espectrais:
O anjo bom é homem delicado,
Mulher o mau, de tintas infernais.
A diaba faz-me a vida num horror,
Seduz-me o meu melhor, meu anjo-guia,
E quer fazer de um santo um pecador
Falando mansamente ao que o desvia;
E se o meu anjo passa a inimigo,
Não sei dizer, receio, ao fim e ao cabo;
Mas estando os dois consigo e não comigo,
O anjo foi ao orco do diabo.
Não sei dizer, a dúvida vacila,
Até que o anjo mau o bom propila.

Comentário ao soneto 144

Um poema fundamental para se entender o programa narrativo dos sonetos, aqui se aclaram os três vértices do triângulo e os problemas zelosos que estão na base dos tormentos de quem nos fala. A distinção é platónica e a posição de Shakespeare parece ser a que atribui à mulher a chave física para deturpar a pureza espiritual do amor, personificado no anjo bom, o ideal, onde a uma ligação física se faz corresponder uma união psíquica, sugerindo um modo jungiano, o de «A Psicologia da Transferência».

O abraço físico entre dois anjos é o símbolo da harmonia da consciência, a ligação espiritual que apenas subsiste entre duas entidades masculinas, renunciando-se à tentação expressa na mulher, fonte simbólica de tentação até à sua reavaliação na pucela Maria. O diabo, ou, melhor dizendo, a diaba, regressa aqui em toda a sua plenitude pecaminosa para desviar o anjo bom do seu caminho (entenda-se, do caminho do poeta).

O sistema de Shakespeare é porém, ou deve ser, sempre entendível à luz de uma bravata literária que visa delimitar uma coutada. Ao distanciar-se dos modelos petrarquistas, bem vincado, de resto, no modelo compacto do soneto inglês, Shakespeare transforma a bela e pálida Laura de Noves, musa clássica, numa medusa demencial que traz o olhar exterminador da Górgona ao jardim pré-ciúme das puras essências de casto desejo.

O poema convoca a luta entre dois espíritos e o anjo é a palavra-chave do poema. Mas o poema não é de todo só quintessencial, ele é literal e abre a cortina dramática para um palco bem pessoal e confessional. Ele é intensamente descritivo e abertamente franco. É como se o poeta, sentado ao balcão de um bar, balanceando um copo de uísque, abrisse, em forma de soneto, ao vizinho o que lhe fosse na alma. O coloquial repetido *Não sei dizer* (vv. 10, 13) abre o lirismo à coloquialidade de um desabafo, sendo, a esse título, crucial a duplicação da expressão mais abaixo.

A oitava dá-nos conta de uma disputa entre as forças do bem e as do mal. A força do bem é masculina, a do mal feminina. Os dois espíritos com que se abre o poema são figuras que exercem sobre o poeta uma pressão de sugestão. O espectro dos dois habita nele e, pior, dá-se conta que os dois se associaram numa aliança que trai os seus interesses.

De facto, essa aliança é censurada como se Jeová censurasse a Eva pela tentação de Adão. Mas os ecos alastram-se ao *Fausto*, e, nesse sentido, o poema é um micro-drama de elevada densidade, apenas à disposição de um punho versado em escrita dramática.

Falando pelo amigo, o poeta enceta a sua defesa, desculpando-lhe a traição, imputada às artes negras da morena, que tem *tintas infernais*. O desvio de Laura é, pois, tema central da oitava. O poema trata de uma união masculina, uma comunidade de afectos, acometida pelas incursões de um mau espírito que procura desagregar a sociedade dos anjos.

O D em nada se separa do sexteto final, apenas serve a ênfase da ideia que é uma dúvida que vem atormentando o poeta. No fundo, ele sabe muito bem o que se passa e dúvidas nenhuma lhe resta do que tem diante de si. O que tem diante de si é a união de dois amores que se entenderam à sua revelia.

A única vantagem do D português é acrescentar uma desinência infernal à linguagem, medindo através da fonética infernal a temperatura psicológica que traz o poeta febril, embora em muitos momentos anuncie o poema o seu picante (*enfado; Falando; orco; propila*).

O anjo bom e o anjo mau, imediatamente referenciados a um conceito clássico que divide em duas a nossa consciência, são aqui espalmados num só elemento que se abstrai dos interesses do seu portador e lhe é hostil. Se o anjo bom se alia ao mau, a indistinção de razões torna-se um fim de debate, externo ao seu agente, dele se emancipando.

A migração dialéctica deixa o sujeito afilosófico. A única salvação passa pela suspensão de juízo final, unicamente resolúvel quando o mau largar o bom, neste caso, e à letra, quando o propila, no sentido estrito do inglês *to*

fire out, uma descarga que bem assenta a um contexto infernal, onde antes se considerara a possibilidade, não estranha aos intestinos infernais, 'Até que o anjo mau o bom vomite'.

THoſe lips that Loues owne hand did make,
Breath'd forth the ſound that ſaid I hate,
To me that languiſht for her ſake:
But when ſhe ſaw my wofull ſtate,
Straight in her heart did mercie come,
Chiding that tongue that euer ſweet,
Was vſde in giuing gentle dome:
And tought it thus a new to greete:
I hate ſhe alterd with an end,
That follow'd it as gentle day,
Doth follow night who like a fiend
From heauen to hell is flowne away.
I hate,from hate away ſhe threw,
And ſau'd my life ſaying not you.

Os lábios, criação do Amor,
Disseram-me baixinho *Odeio*,
A mim, que estiolo em seu favor;
Mas quando viu o mal que adveio,
No peito teve compaixão,
Ralhou à língua os seus maus tons,
Afeita a meiga compunção,
E aula deu-lhe em modos bons:
Assim deu ao *Não gosto* um fim
Que veio como um dia terno
Da noite, a qual, mau querubim,
Do céu se lança no inferno.
Ao ódio o seu *Odeio* ouvi,
E me salvou com *não a ti*.

Comentário ao soneto 145

Em franca desarmonia com o restante conjunto, este exercício pueril, esquivo ao pentâmetro jâmbico, consistindo em esguios octossílabos, visita candidamente o tema da roleta do amor, um rodopio inconsciente que não adere à estabilidade da previsão. É um exercício tão ingénuo quanto o desfolhar de um malmequer no jovial enamorado, concedendo o poema a pétala salvífica do *sim* ao coração inquieto do seu poeta, assustado com a possibilidade do *não*.

Por muitos considerado um poema juvenil rodeado por contrafortes de um bardo mais tardio, é motivo de questionação sobre a pertinência da sua inclusão neste conjunto, do qual parece distanciar-se.

Se os trocadilhos forem verdade, é possível que o poema fosse um endosso de Shakespeare à sua esposa legítima, Anne Hathaway,[164] resultado de um exercício muito prematuro na produção artística do seu autor.[165]

Se a temática deserta do conjunto dos poemas aqui agrupados, ela serve os interesses de um poema-bilhete, um acto sentimental e saudoso cuja urgência revisita os sonetos da série *Astrophel and Stella* de Sidney, aproveitando um lirismo de tendências continentais.

A origem do poema é, como se afirmou, contestada. Compreende-se porquê. A confirmar-se a autoria, apresenta-se como um exercício de estilo de progressão duvidosa, escrito com o sentimento, quando não com a mão cega e inconsciente de Cupido, longe da inteligência verbal e espirituosa do

[164] O D promove a tese do soneto a Anne Hathaway, onde alguns lêem, no v.13, um apelido familiar ('hate away') e, no v.14, o primeiro nome sob a forma de conjunção ('*And* saved my life').

[165] Gurr sugere que o soneto é muito temporão e pertence provavelmente ao ano de 1582 (ANDREW GURR, *Essays in Criticism*, 21 (1971), 'Shakespeare's first poem: Sonnet 145'). Booth chama-lhe o menor dos sonetos. A questão da autoria é, inclusivamente, posta por alguns críticos, questionando uma potencial bastardia, não inteiramente convencidos da legitimidade autoral.

seu autor, um velhaco das palavras. Não que a ingénua criança não palpite na verve do velhaco, ou que o escritor tenha de despir a alma como a cobra a pele, deixando em troca da sua carreira futura a antiga ingenuidade numa qualquer encruzilhada faustiana, descartando a bondade natural em nome de uma cínica arte. As cartas de amor, democraticamente ridículas a escritores e a emissores de um modo geral, não fazem destes últimos primeiros. Precisamente, porque este soneto se trata de um bilhete de amor é a sua proveniência debatida, embora a tese de 'Hathaway' em *hate away* (v.13) aproxime drasticamente o seu poetastro do estro que costuma explorar inflexivelmente o filão *will*.[166]

Devemos compará-lo a um soneto de Shakespeare?

[166] A versão anterior do S134 (cf. Lello) cedia a esta tentação do calembur de *will* propondo a substituição tropológica *liame* para sugerir as vizinhanças de Wil*liame*, mas esta sereia, dona de duvidoso silvo, aconselhou a amarrar esta escolha ao mastro da lucidez.

POore ſoule the center of my ſinfull earth,
My ſinfull earth theſe rebbell powres that thee array,
Why doſt thou pine within and ſuffer dearth?
Painting thy outward walls ſo coſtlie gay?
Why ſo large coſt hauing ſo ſhort a leaſe,
Doſt thou vpon thy fading manſion ſpend?
Shall wormes inheritors of this exceſſe,
Eate vp thy charge? is this thy bodies end?
Then ſoule liue thou vpon thy ſeruants loſſe,
And let that pine to aggrauat thy ſtore;
Buy tearmes diuine in ſelling houres of droſſe:
Within be fed, without be rich no more,
So ſhalt thou feed on death, that feeds on men,
And death once dead, ther's no more dying then.

9:

Pobre alma, do meu falho mundo centro,
Nutrindo quem se insurge e te encouraça,
Porquê sofreres o gasto hostil por dentro
E fora armares fachada tão vivaça?
Porquê gastares em curta renda tanto,
Se a casa é das ruínas, fundação
De vermes, os herdeiros do teu manto,
É essa a tua soma e ambição?
Ó alma, vive à custa do teu escravo,
E que ele pene em prol do que te sobre;
E troca as horas chãs plo tempo favo;
Por dentro pasce e fora vive pobre.
Viverás de morte assim, que de homens vive;
E morta, a morte mais não sobrevive.

Comentário ao soneto 146

Assumindo o lugar estoico que prefere a inefável alma sobre o barrento corpo, o dualismo encena uma batalha no seio de uma associação mutualista. A velha luta entre o reino espiritual e terreno vê aqui o peregrino a acusar um cansaço existencial, compadecendo-se pela alma que invoca no v.1 para se associar ao seu fardo de escrava de um corpo predador. O amor, até agora sério protagonista, está fora de cogitação num poema que parece ser uma meditação sobre o tempo pessoal e sobre a morte que se espreita no horizonte.

O centro da terra pecaminosa ou falha (*falho mundo*) é uma *pobre alma* que alimenta quem dela se alimenta, o corpo preparado para a combater, nesse sentido depredando a matéria de que se alimenta. A boa alimentação que o corpo tem retirado à alma provoca a segunda metade da Q_1: *mens* insana *in corpore sano*. A *soma* da alma é, naturalmente, o corpo somático, aquilo que é visível e sem o qual alma não se vislumbra.

O lamento é que esta zelosa alma, centro de um mundo falho, servirá para dar alimento aos verdadeiros herdeiros do seu corpo, os vermes. É-lhe instado que faça ao contrário e ponha o corpo a penar (v.10), propondo-se uma inversão à alma penada, fazendo um corpo penado. A alma deveria assim ser espampanante no interior de uma módica muralha, alimentando-se ela da morte correspondente ao corpo depenado, vivendo, ao invés, aquela deste.

Não se percebe muito bem como poderia isso ser, mas acredita o proponente que ela poderia viver de homens e, uma vez saciada, e matando-se a morte, a qual não teria assim mais vítimas de que depender, só restaria a vida, poe anulação absoluta da morte, sugerindo-se que a alma viveria ainda assim, já que nada garante a um credo espírita que as almas não penem por aí sem corpo, o que é a derradeira definição de vida.

O corpo é quem marca e delimita a morte. A morte é a sua existência desistente. Enquanto não se apagar todo e qualquer vestígio da vida em carne,

não pode a alma reclamar o seu reino, aliás tomado e saqueado por este insurgente chamado corpo, sem dúvida um agente atentatório da boa-fé do amor porque lhe faz cerco e dele alimenta a sua guerrilha.

Para o observador, o corpo é a raiz de todos os males. À alma sugere-se uma vingança, uma inversão expressa na Q_3. Apenas e só nesta inversão se augura um fim para todos os trabalhos, fim esse que passa pelo declínio do corpo humano até render à alma o usufruto dos seus territórios.

Opõe-se no poema o par nutrição (vv.2; 9; 12; 13)/carência (vv.1; 12), materializado no par vida/morte. Este par passa a mutuamente exclusivo nas suas verbalizações alma (Q_1 e Q_3) e morte (Q_2 e D). A sugestão geral é que a alma, enquanto inquilino, vive capturada na casa da morte, que a depreda, razão pela qual não será mencionada em Q_2 e no D. Este inquilino é o responsável pelo 'vivaço' estado interior e exterior, mas os seus trabalhos são espúrios, pois é o corpo que a prende o responsável último pela sua decadência, como se o inquilino envelhecesse em função da idade da casa.

Mas no centro de tudo, corroendo por dentro e pelo núcleo, e justamente situados no meio do poema, encontram-se os *herdeiros* (v.7), eixo autofágico de si. O soneto é abertamente existencial e relacionável com uma extensa literatura sagrada,[167] embora a sua ortodoxia seja disputável e dificilmente sintetizável num argumento único sobre alma e corpo.

[167] Salmos 49:14 e Isaías 25:8 são meros exemplos com que se conjuga um poema de forte investimento bíblico. Sobre a coexistência de perspectivas heterodoxas, vide BOOTH, Stephen ed. (2000) [1st ed. 1977]. *Shakespeare's Sonnets* (Rev. ed.). New Haven: Yale University Press).

MY loue is as a feauer longing ſtill,
For that which longer nurſeth the diſeaſe,
Feeding on that which doth preſerue the ill,
Th'vncertaine ſickle appetite to pleaſe:
My reaſon the Phiſition to my loue,
Angry that his preſcriptions are not kept
Hath left me,and I deſperate now approoue,
Deſire is death,which Phiſick did except.
Paſt cure I am,now Reaſon is paſt care,
And frantick madde with euer-more vnreſt,
My thoughts and my diſcourſe as mad mens are,
At randon from the truth vainely expreſt.
For I haue ſworne thee faire,and thought thee bright,
Who art as black as hell,as darke as night.

O meu amor é como a febre, ardendo
Por quanto lhe prolonga a maladia,
Tomando o que não pode e dependendo
De saciar a fome doentia:
Zangada, a minha médica, Razão,
Por quanta prescrição não fiz exacta,
Deixou-me, e eu, ao que ela disse não,
Agora, aflito, atesto: a fome mata.
Não tenho cura já, fui imprudente,
E como um louco preso à sua pressa,
Eu penso e falo como a doida mente,
À toa da verdade em vão expressa;
Jurei-te bela, achei-te luminosa,
Mas és só noite, escura e enganosa.

Comentário ao soneto 147

Retoma o soneto não só a lição de amor enquanto estado doentio, noção já trabalhada anteriormente, como também o dualismo presente no soneto que o precede, sobre a batalha de alma e corpo. O amor aqui corresponde ao corpo, a alma ao médico, curiosamente, que sofre colateralmente pelas paixões que o insurgente corpo lhe obriga.

O destino do paciente é aquele que se antecipava antes para a alma, não tendo ele já cura em função de ser imprudente, parónimo de impudente. A mente foi, assim, presa neste torvelinho marcial do corpo e o resultado comprometeu a sua saúde mental (*Eu penso e falo como a doida mente*). Foi a verdade que, expressa vãmente, condenou a mente a uma dissociação, reconduzindo o poema à gestão de novo dualismo, entre verdade e mentira.

A verdade que o corpo via sequestrou a alma a uma mentira, pois conclui-se que aquela que parecia bela e luminosa era afinal escura e enganosa. Esta conclusão aflige há muito o poeta, acusando antes a dissociação que o tem vitimado, porquanto achou luminosa uma criatura escura. Mas como a noite, que tem a característica de tudo fazer pardo, o engano é o desfecho de um estado de exaltação emocional e afectiva que vem desembocar num lugar de abandono repentino.

Fala o poema de um desmame. A doença do poeta é a de quem, não se conseguindo libertar de uma cura, abre portas a uma doença extraída da primeira. Frustrada a cura pela razão, não tem o paciente outra possibilidade que não seja sofrer de desejo, já que o desmame é como um regime para o obeso mórbido. A fome é, aliás, um campo conceptual que deriva do soneto anterior (*Nutrindo; pasce*) para o relacionar com este poema e com ele partilhar diferentes pares opositores (alma/corpo; razão/amor; desmame/fome; verdade/mentira; claridade/escuridão).

O v.8, *which physic did except* (à letra 'o que foi objectado pelo conselho médico') corresponde ao v.7, *ao que ela disse não*, juntando-se neste *ela* médica e prescrição. O paciente, tomado de um acesso nervoso, pode agora verificar amargamente, o quanto a sua conselheira e médica *Razão* tinha razão.

Ao não 'fazer' a medicação prescrita (v.6), optando por fazer outras coisas, perdeu o poeta a sua racionalidade, escravo da fome, enquanto apetite insaciável, e por isso foi levado a um desejo fatal (v.8). Se a sífilis poderia causar a loucura descrita na Q_3, essa loucura é melhor descrita na incapacidade de o poeta fazer as melhores escolhas, desde logo sendo incapaz de discernir o que se apresenta diante dos seus olhos. O que ele toma como belo é uma deturpação da realidade, uma ilusão deslocada de uma interpretação eufórica baseada num não reprimido desejo.

148

O Me! what eyes hath loue put in my head,
Which haue no correſpondence with true ſight,
Or if they haue, where is my iudgment fled,
That cenſures falſely what they ſee aright?
If that be faire whereon my falſe eyes dote,
What meanes the world to ſay it is not ſo?
If it be not, then loue doth well denote,
Loues eye is not ſo true as all mens: no,
How can it? O how can loues eye be true,
That is ſo vext with watching and with teares?
No maruaile then though I miſtake my view,
The ſunne it ſelfe ſees not, till heauen cleeres.
O cunning loue, with teares thou keepſt me blinde,
Leaſt eyes well ſeeing thy foule faults ſhould finde.

9:

Oh! Olhos sem cabeça os que me deu
O amor, que vêem falsas existências!
Ou, vendo bem, onde andas, senso meu,
Que me censuras mal as evidências?
Se é belo o que amam estes falsos olhos,
Que senso tem o mundo se o não crê?
Pois se não é, o amor denota aos molhos
Que a vista de quem ama bem mal vê.
Oh! Há-de ter quem ama nitidez
Depois de tanto choro e tanto luto?
Não espanta que me falte a lucidez:
O sol só pode olhar com céu enxuto.
Ó amor astuto, a lágrimas me cegas,
Não veja eu as falhas que carregas.

Comentário ao soneto 148

O ponto de vista do amor é parcial e projecta falsas existências na tela óptica do apaixonado, atormentado por um senso pouco razoável que faz vista grossa às evidências e legitima uma realidade alternada. A aparência cabe aos olhos que guiam erroneamente o seu utilizador, fazendo-o tropeçar como se os seus feixes fossem dardos de Cupido, um mau conselheiro no que a objectividade e razoabilidade respeite. Os falsos olhos criam falsidades e, por isso, todas as coisas que chegam e passam por apreciáveis são projecções equívocas de um mediador pouco confiável.

A vista de quem ama vê mal, diz o v.8, para lançar a explicação quase-fisiológica a seguir, em que os olhos são vítimas dos muitos dilúvios por que passam. Assim, não tanto pela beleza, mas mais pela capitosa decorrência sentimental a que o amor obriga. Esta imposição do amor tem que ver com a sua natureza tacticista, fazendo accionar uma carga sentimental de maneira a nublar o cristalino e toldar as falhas que são evidentes a todos, menos ao pobre impressionável.

Olhos sem cabeça são olhos sem razão, problema mais adiante elaborado no S151, embora o presente soneto partilhe muitas das ideias afloradas no S137. Os olhos são demasiado novos para terem consciência do que vêem. A sua objectividade é questionável e o senso é mais sensorial do que ciente. Não pode haver, de resto, objectividade num poema juncado de muitas interjeições em *O* (v.1; 9;13), discretas em certas ocorrências (*no; so*). Suspira muito o poema porque é refém de um sentimento, razão pela qual só pode recorrer à aerofagia. O *o* tem bem consciência de si, e é marca gráfica de um lugar que engole o I (*eye*).

O v.12 propõe uma inversão ao que é naturalmente expectável por uma certa lógica de composição. Não na tolda a nós o tempo nublado a visão do sol, mas é o sol, enquanto olho de tudo que tudo vê, que fica privado de ver

através da cortina descendente das nuvens, como se um véu a privar a óptica divina da contemplação regular da sua obra criadora.

O sol (*sun*) é o eu (*eye*) que tudo vê porque acima de tudo, senhor de um domínio (a que aludia o S18) privilegiado, sobranceiro e capaz de abarcar tudo o que há. O 'eu' é o lugar do 'filho', de resto esse parecia ser o movimento inicial da série de sonetos: derivar de um 'tu' — que é 'eu' (*I/eye*) — para um filho (*son/sun*).

Este movimento corresponde a uma composição revertida, ao qual John Kerrigan, na sua edição dos *Sonetos*, chama 'metáfora reversa'.[168] Isto não implica reverter-se a comparação a ponto de a subverter, ou seja, não é propriamente transformar o verso 'os olhos da minha amada não são nada como o sol' em 'os olhos da minha amada são mesmo como o sol', como aplicar-lhe uma regra reversa em que os entes da comparação revêem a sua posição na frase, de tal maneira que é o segundo termo da comparação que passa à posição de pretenso sujeito para se parecer com o termo comparado, em todo o caso funcionando como um predicativo do sujeito, não importa quem sujeite quem ou o quê.[169]

Assim, negando-se a comparação, 'os olhos da minha amada não são nada como o sol' reverterá, com o auxílio da dobradiça 'como', uma conjunção subordinativa comparativa, 'para o sol não é nada como os olhos da minha amada', ainda que se retire desta negação uma intuição ansiosa que parece deixar entrever que o sol é um pouco como os olhos da minha amada, de outra

[168] O autor goza de uma espécie de panteísmo estilístico capaz de atribuir verosimilhanças a todos os elementos, passando o sentido (ou o primeiro termo da comparação, segundo os termos propostos por I. A. Richards em 1936) a veículo, a linguagem figurativa que é usado para o descrever. Se, por exemplo, *Shall I compare thee to a summer's day?* sugere a prontidão de um *não* como resposta, isso é porque o que algo está a ser subvertido no elo da comparação, devendo antes — ou igualmente — ler-se: *Shall I compare a summer's day to thee?* Decerto a resposta não se alteraria. Seria *não*.

[169] O predicativo do sujeito de uma metáfora é a sua negação; já o da comparação é o da sua permanência numa lógica de falhanço por pouco, visto que o correlato proposto não é realmente o sujeito, mas um vulto de si, um *quase si*.

maneira não lembraria ao seu autor andar a negar comparações, desde logo porque tudo pode ser comparado, até mesmo o que se estabelece como *incomparável*.

CAnſt thou O cruell,ſay I loue thee not,
When I againſt my ſelfe with thee partake:
Doe I not thinke on thee when I forgot
Am of my ſelfe, all tirant for thy ſake?
Who hateth thee that I doe call my friend,
On whom froun'ſt thou that I doe faune vpon,
Nay if thou lowrſt on me doe I not ſpend
Reuenge vpon my ſelfe with preſent mone?
What merrit do I in my ſelfe reſpect,
That is ſo proude thy ſeruice to diſpiſe,
When all my beſt doth worſhip thy defect,
Commanded by the motion of thine eyes.
But loue hate on for now I know thy minde,
Thoſe that can ſee thou lou'ſt,and I am blind.

9:

Dirás tu, ó cruel, que eu te não amo,
Se tomo o teu partido contra mim?
Em ti não penso eu, se a mim desamo,
E esqueço tudo o que há, tirana ruim?
Aqueles que te odeiam não odeio?
Alguém há que te irrite que me amanse?
Se me mostrares má cara, não planeio
Vingança de suspiros que me lance?
Que mérito me assiste tão perfeito
Que o zelo de servir assim demove,
Se o meu melhor adora o teu defeito,
E a mando está de um só olhar que o prove?
Odeia, amor; quem és, eu sei, não nego;
Tu amas os que vêem, e eu sou cego.

Comentário ao soneto 149

O ponto de vista da cegueira é o do amante intoxicado pela paixão que toma por claridade ('fair') as sombras ('dark') que ama, vítima de uma ilusão e de um filtro que lhe obnubila o mundo racional e a que a paixão desobriga o utente do sentimento. Esta diferença entre ver com clareza e ser parte interessada, e, por isso, vítima da opacidade que recusa à racionalidade a claridade no horizonte, tem a sua linhagem descendendo do S147, e leva-nos, sem mais desvios, até ao último soneto da série Mulher Sombria (S152), que nos propõe uma meditação mais profunda sobre a cegueira auto-imposta pelo enamorado que imita o ponto de vista do próprio deus infantil, (ir)responsável por dardejar à direita e à esquerda.

Amando-te, tu sabes, sou perjuro leremos mais à frente no soneto referido. Este silogismo (Quem ama mente; eu amo, logo minto) condiciona a racionalidade às portas do amor e vota o apaixonado a vãs filosofias.

Mas o amor parece implicar um sério altruísmo, sequestrando o ego de si e transformando-o em abnegado vassalo de um senhor. *A mim desamo/E esqueço tudo o que há* diz o poeta a quem justamente chama *tirana*, responsável por este sequestro emocional que tolda os olhos de quem se deixou cativar a esta bárbara tirana.

A Q_2 é Shylock em acção, com a sua célebre resposta 'Se nos picarem, não sangramos?' (MV, c*1;aIII*). Decerto o tom é lançado por uma série de perguntas anteriormente abertas ou inferidas: Se me amares, não me desamo? Não odiarei quantos te odeiem? E assim não me odiarei com ciúmes de mim próprio? As perguntas são muitas e continuam, reflectindo um coração ardente e ansioso, a quem o amor transtorna e cobra a temperança do equilíbrio.

Os sonetos são, de certa maneira, pródigos em descrever um mal-estar, fruto de uma situação a que a sexologia hodierna chamaria de tóxica. O v.12

(*Commanded by the motion of thine eyes*) é exactamente a reescrita do ponto de vista do v.12 do anterior soneto. *São os teus olhos que vêem por mim, não eu com os meus olhos*.[170] O I/eye que é o sol e o eu/olhos, tal como no poema de Milton, é a cegueira que resulta da contemplação deste único agente que vê e ilumina o olhar aos elementos da criação.

O poeta que vê a *Dark Lady* dá-se como cego, após ter contemplado o sun/son do *Fair Youth*, pelo que se poderia dizer que a *Morena* é o resultado bronzeado de uma prolongada exposição ao sol. Tal como o sol, toldado em tempo nublado, o resultado da objectividade do real sai comprometido com esta intensa exposição a uma luz, que, em lugar de uma clarividência, traz ao contemplador uma cegueira amorosa.

Tal como a canção que diz que demasiado amor mata, também a demasiada luz da admiração mata a consciência e a iluminação da verdade, falseada num cansaço da exaltação. Não admira, pois, que o soneto conclua em que o ponto de vista de tal intensidade faça do enamorado alguém inútil e inelegível, porque já *cego*, a última palavra do poema. Neste sentido, o apaixonado define-se como sofrendo do mal da caça, imobilizada e encandeada perante as luzes do caçador, já que é da natureza destes sonetos transformar afinal caçador em cousa caçada, aproveitando, de resto, a tendência reversa da arquitectura metafórica do autor.

[170] A reversão virtuosa do rolar de olhos pode ser vista, por exemplo, quando, pedindo ao poeta latino Virgílio que vá socorrer Dante, Beatriz diz "Amor me move: só por ele eu falo" (DANTE, *Comédia*, "Inferno" II, 72)

150

OH from what powre haſt thou this powrefull might,
VVith inſufficiency my heart to ſway,
To make me giue the lie to my true ſight,
And ſwere that brightneſſe doth not grace the day?
Whence haſt thou this becomming of things il,
That in the very refuſe of thy deeds,
There is ſuch ſtrength and warranti'e of skill,
That in my minde thy worſt all beſt exceeds?
Who taught thee how to make me loue thee more,
The more I heare and ſee iuſt cauſe of hate,
Oh though I loue what others doe abhor,
VVith others thou ſhouldſt not abhor my ſtate.
If thy vnworthineſſe raiſd loue in me,
More worthy I to be belou'd of thee.

9:

Oh, de onde obténs a força tão tremenda,
Que, mesmo falha, a mim me maravilha,
E a vista com mentiras mais me venda,
A ponto de jurar que o sol não brilha?
Onde achas tu a forma respeitável,
A força, a garantia da aparência
Que faz duma omissão tão condenável
Exemplo de firmeza e de decência?
Quem te ensinou a me ensinares a amar-te,
Se o mais que ouço e vejo é desprezível?
Oh, ame, embora, o que outros hão-de odiar-te,
Com outros não me odeies, se possível.
Se foste, indigna, erguer-me ao amor,
Mais digno sou de achar em ti favor.

Comentário ao soneto 150

Continua perplexo o poeta em razão do vírus irracional que contraiu no seu comércio passional. As maravilhas que admira são ilusões de óptica, visões miríficas que reconhece irreais, como se capturado por um sistema de paralisadores de verdade, bloqueadores do bom senso e agentes branqueadores de ofensas reprováveis. Não obstante avultarem as vilezas nesta encarnação de Cleópatra, capaz de poderes sobrenaturais que suprimem respostas de crítica e rejeição.[171]

O D sintetiza a ideia do poema, mas também secciona com uma catanada final a densidade arbórea da sua significação. Como se se gorasse o efeito psicoactivo deste fármaco de Cupido, o poeta, apesar de bloqueado volitivamente, reconhece, como num porto de importância provincial, apenas ao longe e superficialmente algumas luzes racionais que absolvem do ópio sideral a cabeça alucinada de mar sem rosto e um páramo morbidamente sardento. As luzes latitudinais do ancoradouro chamam o corpo psico-perturbado finalmente a terra, embora não tenha ainda desembarcado.

> *Se foste, indigna, erguer-me ao amor,*
> *Mais digno sou de achar em ti favor.*

Acusando um princípio de sanidade, é no uso do termo *indigna* que o poeta revela a recuperação de uma certa balança moral. Se o amor foi pescado das águas da indignidade, então é somente digno ou expectável esperar o amor de quem o suscitou. É, apesar de tudo, um exercício de autocrítica em que o poeta, astutamente, sugere mais merecer os amores da amada por ser elegível em função de concorrer a um posto indigno: a um posto indigno

[171] António é igualmente lesto em exaltar Cleópatra, a despeito do seu carácter belicoso. Também para Enobarbus, "vilest things/Become themselves in her" (AC2.2.248-9)

concorre alguém indigno, logo digno é de ser considerado para o ocupar. Ainda para mais se esse amor 'ergueu' nele uma reacção. Poderíamos parafrasear o D do seguinte modo: se foste baixa ao ponto de levantar em mim interesse, estarei à altura da ocasião.

Não se conforma o poeta com este amor, acha-o indigno e questiona por que motivo teria sido tão fraco a ponto de não recusar o seu chamamento. Ele reconhece ser tudo *desprezível*, mas fá-lo acompanhado de suspiros, uma espécie de quebra-luzes à razão, um tipo de argumento que se respira, glosando a cegueira de António face a Cleópatra.

De uma cegueira parece, pois, tratar-se, uma vez que reconhece o poeta padecer de um problema que não resulta já de um distúrbio do observado. Afinal, o que ele vê e ouve acha desprezível (v.10), ao contrário do conflito dialéctico verificável antes entre dia (visto) e noite (pensado). Aqui, não obstante ter o poeta todos os dados para reconhecer a desprezibilidade do objecto amado, isso argumenta a favor do seu amor, visto que será um sentimento que virá a unir dois desmerecedores.

O objecto amado transforma a iniquidade em dignidade, pois se relaciona com um admirador não virtuoso, que se torna merecedor numa relação de vícios. Mais digno será ele de receber esse o amor pretendido porquanto claramente indigno de receber um amor virtuoso, encenando-se aqui o princípio de Groucho Marx, o de quem se recusa a pertencer a um clube que o aceite como sócio. A única coisa que ele solicita à sua amada é que não aceite outros sócios no seu clube; ou seja, quere-a virtuosa, na medida da admissibilidade.

LOue is too young to know what conſcience is,
Yet who knowes not conſcience is borne of loue,
Then gentle cheater vrge not my amiſſe,
Leaſt guilty of my faults thy ſweet ſelfe proue.
For thou betraying me, I doe betray
My nobler part to my groſe bodies treaſon,
My ſoule doth tell my body that he may,
Triumph in loue, fleſh ſtaies no farther reaſon,
But ryſing at thy name doth point out thee,
As his triumphant prize, proud of this pride,
He is contented thy poore drudge to be
To ſtand in thy affaires, fall by thy ſide.
No want of conſcience hold it that I call,
Her loue, for whoſe deare loue I riſe and fall.

9:

É muito novo o Amor pra ter consciência;
Mas quem não sabe que ela é obra sua?
Gentil trafulha, se erro, tem paciência,
Se a culpa é minha, a falha é toda tua;
Pois, ao traíres-me, traio, eu também,
O meu mais nobre à baixa felonia;
A alma diz-me ao corpo que está bem,
Que obtenha amor; não tendo a carne fria,
Levanta-se ao teu nome, e aponta a fé
Em te ganhar, troféu que o deixa inflado,
Contente em ser lacaio teu, de pé,
Às tuas ordens, morto ao teu lado.
Não falta consciência a quem lhe chama
Amor, por quem me ergo e caio à lama.

Comentário ao soneto 151

Retoma-se aqui o conflito entre corpo e alma ilustrado no S146, reforçando-se a ideia da juventude no amor e a associação com o ingénuo e irresponsável deus-bebé Cupido. A consciência sintetiza a escolha moral entre mal ou bem no centro do problema. A abertura funciona no poema como um mote que é normalmente reservado para ser rematado no D. Aqui, anomalamente, o D passa a dístico inicial onde se resume o programa do poema. Se o amor é demasiado juvenil para saber o que seja a consciência, ninguém ignora que ela é obra sua, nascida dele, embora aqui de um amor talvez capitalizado e atribuível ao divino.

À antítese inicial responde a sequencialidade argumentativa que parece sugerir que há um lapso de entendimento, uma indefinição quanto à definição de amor, uma vez que a própria alma dá alvedrio ao corpo para ir à procura do seu triunfo amoroso (vv.7/8). À simples menção do nome desejado, a carne, que não é fria, nem espera a intermediação da razão, levanta-se para materializar a *felonia* do v.6.

Esta baixa subversão fálica comunica duplamente com o *Levanta-se* mais abaixo, mantendo as ideias de rebelião e deslealdade de um vassalo em relação ao seu senhor como ilustrando a imposição de uma baixa vontade à revelia da civilizada alma. *O meu mais nobre* é, justamente, a alma, a boa e reflectida consciência, que cai à mercê da baixa consciência, a ciência da *con*. O conhecimento alude, evidentemente, ao conhecimento bíblico da intimidade carnal. É, também, esse o signo sob o qual opera o v.9, um levantamento que depende da simples menção de um nome causal, e a referência à fé.

O poema e o poeta acabam na lama, anagrama de 'alma', um lago mórbido aonde afluiu o gasto de espírito, e onde confluem as duas forças em oposição, reconduzindo o leitor ao S129. A forma verbal do verbo erguer dá conta do *rise* e procura especular um vago *ergo* que é a sequencialidade lógica

do amor: a queda. Perdido o *cogito* porque o amor é demasiado novo para pensar nas consequências, resta ao inconsequente um 'coito ergo lama'. Os baixos do limo e a grotesca escuridão são, na realidade, o lugar do desejo, como se as grutas do princípio do mundo e do prazer calassem as visões da realidade no seu seio sombrio. Assim, a consciência, que é a ciência da *cunt*, só passa, como na sala de cinema, as imagens de uma não realidade, apagando no seu panorama todas as luzes da *lucidez*.

O soneto é gémeo do S129 no sentido em que participa de um ciclo de repetição, onde se associa o arrependimento ao desejo numa sequência de não aprendizagem, que ao lamento conduz. É mais uma micro-tragédia condensada num soneto que elabora sobre a paráfrase latina *Penis erectus non habet conscientiam*, epigrama possível a um poema que trata, fundamentalmente, de outro par opositor, consciência/desejo.

Na raiz mais obscura do soneto pode estar a realização de um outro eufemismo latino para o órgão genital masculino,[172] sendo o termo, em si mesmo, um trocadilho aproveitado ao étimo de 'mente' (*mentis*) e 'talo de hortelã' (*menta*). Se a realização latina for apta lição, é possível que ali se visite a casa das máquinas etimológica de um poema que relaciona a mente ao membro viril e a *con*sciência à ao seu correlato feminino. Pouco antes se alude à dialéctica entre razão (mente) e amor (instinto). Mas se aqui não tem 'mente' o amor, é porque o que tem em mente é função do seu desejo que Quanto mais novo for o amor, menos consciência tem.

[172]Cf.http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aalphabetic+letter%3DM%3Aentry+group%3D27%3Aentry%3Dmentula. *Mentula* aparece em Marcial e em Catulo: *Mentula conatur Pipleium scandere montem*.

152

IN louing thee thou know'ſt I am forſworne,
But thou art twice forſworne to me loue ſwearing,
In act thy bed-vow broake and new faith torne,
In vowing new hate after new loue bearing:
But why of two othes breach doe I accuſe thee,
When I breake twenty: I am periur'd moſt,
For all my vowes are othes but to miſuſe thee:
And all my honeſt faith in thee is loſt.
For I haue ſworne deepe oathes of thy deepe kindneſſe:
Othes of thy loue, thy truth, thy conſtancie,
And to inlighten thee gaue eyes to blindneſſe,
Or made them ſwere againſt the thing they ſee.
For I haue ſworne thee faire: more periurde eye,
To ſwere againſt the truth ſo foule a lie.

9:

AMando-te, tu sabes, sou perjuro;
Mas, ao jurares-me amor, em dobro trais:
O leito conjugal, e o voto impuro,
Juntando ao novo amor um ódio mais.
Mas por que acuso a quebra de dois votos,
Se eu quebro vinte? Muito mais menti,
Pois, pra te usar, jurei os mais devotos,
E a minha fé honesta em ti perdi;
Votei-me a fundo ao bem que tens profundo,
Plo teu amor, verdade e cortesia.
E, pra te iluminar, ceguei-me ao mundo,
E até jurei que via o que não via.
Jurei-te bela: o olho mais perjura;
Pois quanto mais me mente mais me jura.

Comentário ao soneto 152

Chegados ao fim da série à 'Mulher Sombria', quer o poeta deixar claro, com o seu capitoso recurso a uma certa gíria judicial, através de um abandono do lírico em benefício do técnico, manifestamente forte em votos e juras, trazendo o causídico à sua defesa de uma poética intempestiva, a sua posição geral sobre a inconformidade a fins do amor na consciência de um poeta com rasgos de genialidade poética numa cabeça de direito processual. Os actos nem sempre louváveis procedem de um princípio e tendem a um fim, princípio e fim idênticos: o amor.

Se os meus olhos me fazem tropeçar e trazem visões irreais, levando-me a uma avaliação pouco realista dos seus contornos, eis-me na condição de peixe que viu um petisco e não sabia que seria pescado. A minha consciência e os meus olhos equivalem-se, já que a minha consciência e os meus olhos são iguais aos de Cupido, em si mesmo uma representação de justiça: vendado e munido de arco e flechas, em lugar da espada que tudo corta a direito. Se a justiça é garantida por uma mulher feita e manejadora da espada que assegura a igualdade do corte, cuja venda é garante de imparcialidade, quando não de profecias acerca do passado, o amor vem em rapazinho ingénuo, vendado e com pontaria pouco treinada para garantir uma justa democracia.

O poema trata, evidentemente, de uma configuração adúltera, insinuando-se provavelmente que a interlocutora não só traiu em dobro como traiu um compromisso reém-adquirido: o leito conjugal (*novo amor*), e o seu amante (*um ódio mais*). A consciência, ligada aos compromissos contratualizados, ainda que não por escrito, é revogada pelo amor, alguém menor e não imputável juridicamente. As juras do amor são feitas num estado alterado de consciência e, nesse sentido, são civicamente não responsabilizáveis.

Os perigos de conhecer, retirados a uma simbologia pré-lapsária, são aqui provados com duplo crisol: o conhecimento que advém da baixa-mar da paixão e o que resulta do conhecimento carnal satisfeito, como o caçador saciado após a captura da sua presa. Uma vez escoada a libido, percorrida a pista desejada, afloram as juras que se transformam em falsas após o teste do tempo. Para aí conflui, por exemplo, o v.4, em que se junta um novo ódio ao novo amor, misturando-se nesta ideia uma dupla leitura: a de que o amor recente foi rapidamente transformado em ódio, sendo o amor recente provavelmente duplo, ao amante e ao namorado.

Se ela quebrou duas juras por igual, já ele usa consistentemente as juras como pé-de-cabra para abrir um coração. As mentiras são a sua abordagem ao navio a ser saqueado, perdendo-se nessa vontade a boa-fé por via de um refluxo na mesma vontade que retrai na condição a sua satisfação, tal como um apetite murcha ao ser saciado.

A mulher por quem o poeta se enamora é, como amiúde acontece, um catálogo reunido de boas e desejáveis práticas: amor, verdade e cortesia, e ainda a gentileza ("kindness") que aflora em *bem* no v.9, pese embora este bem seja *profundo*, tal como fundos são os votos, já que é desejo do poeta ir o mais fundo possível. Em todo o caso, este é um modelo de virtudes, não só aprazível ao olhar (no caso pessoal do poeta) como inegável em predicados morais.

Mais uma vez se trata aqui do ponto de vista da cegueira, uma leitura profundamente condicionada por um deus menor e travesso, e cada dardo uma fuga à morte por via da tentativa de um retrocesso por intermédio de uma pulsão infantil de desprendimento social.

O amor, enquanto recusa aos laços sociais e à imposição de uma adultícia que é um instrumento que a morte põe em uso dos seus próprios efeitos, responsabilizando o indivíduo pelas suas acções e negando-lhe o caminho autista do fechamento em si por via de um regresso à auto-satisfação infantil. A questão é que esta via de regresso à infantilidade através das realizações

amorosas promove uma dissociação interior que vem do choque com o confronto inesperado com a legislação liberal da comunidade infantil, na qual se admite teoricamente uma abertura social que vai de encontro a um egoísmo que o adulto recém-infantilizado repudia.

O orgulho senescente encontra na anarquia comunitária, onde pode aplacar o medo da morte através da satisfação da libido, um espaço vedado porque não aceita totalmente as regras deste jogo. Ironicamente, e *a contrario*, a libido pretende a vigência de um compromisso narcisista, de uma estrutura de maturidade social que o isole das pretensões igualmente libertárias dos seus concidadãos.

O poema enumera uma série de passos não necessariamente cronológicos e dá conta de uma confusão mental. O poema, apesar de rápido e esguio no seu curso de leitura, deve ser lido como uma descrição de uma mente em confusão, uma consciência perturbada por uma auto-descrição que responde a uma sociedade de perjúrio.

Começar o soneto com *Amando-te* sugere a perturbação inicial do poeta: ele entrará no jogo, se puder mandar nele. O problema que é a seguir verificado é que este jogo foi há muito inventado e os seus votos ou pretensões são relativamente inúteis, mesmo os mais *devotos*, uma vez que percebe que o amor funciona como um compostor de devoção e honestidade, incinerando-as nos prazeres do fingimento, que é a verdadeira natureza do amor, um tipo de jogos carnavalescos.

São muitos os votos ao longo do texto (vv.3; 5; 7 [*de**votos***]; ainda o v. 9 [***Vo**tei-me*]). É provável que, neste corso, queira o autor ir de responsável. Em igual número as juras ou as suas derivações (vv. 1; 2; 7; 12; 13; 14). A alteração do *Jurando* para *Juntado* no v.4 foi decidida por entender que assim se esclarecia o possível plano duplicado das relações afectivas, ainda que juntando, iniciando em *-ju*, não deserte necessariamente o duplo plano das juras amorosas e da responsabilidade jurídica que é preocupação, quase neurótica, do soneto.

CVpid laid by his brand and fell a ſleepe,
A maide of *Dyans* this aduantage found,
And his loue-kindling fire did quickly ſteepe
In a could vallie-fountaine of that ground:
Which borrowd from this holie fire of loue,
A dateleſſe liuely heat ſtill to indure,
And grew a ſeething bath which yet men proue,
Againſt ſtrang malladies a ſoueraigne cure:
But at my miſtres eie loues brand new fired,
The boy for triall needes would touch my breſt,
I ſick withall the helpe of bath deſired,
And thether hied a ſad diſtemperd gueſt.
But found no cure, the bath for my helpe lies,
Where *Cupid* got new fire; my miſtres eye.

Pousando o seu brandão, dormiu Cupido.
E a ninfa de Diana, vendo a ponta
Que acende o amor, embebe o dardo ardido
Em fria fonte aonde ela o aponta.
Que, imbuída desse amor de um fogo santo,
Se fez calor e dura em calores
E borbulhante banho onde 'inda tanto
Os homens vão por cura a maus ardores.
Mas basta o olho dessa em que me apanho,
E lá me testa o moço o dardo ao peito;
E, ardendo eu, de ardores corro ao banho,
E ali me vou, triste hóspede desfeito.
O banho não me cura; só naquela
Onde acha o fogo o deus — o olho dela.

Comentário ao soneto 153

Os sonetos finais funcionam como um capricho derivado de um conceito presumivelmente localizado em Marianus Scholasticus, um poeta bizantino do século VI que propõe o mote do amor exausto dormindo encostado a uma árvore.

As ninfas, não sabendo o que fazer com a tocha do adormecido, que achara por bem confiar-lhes a sua chama, decidiram, como é próprio de ninfas pirómanas, apagar o fogo nos corações humanos. Acontece que, pelo caminho, inflamaram outros elementos, entre os quais, a água, e nesse momento descobriram as termas.

Inicia-se, assim, a conclusão do conjunto com um díptico sobre achaques venéreos e ardores arrefecidos em duvidosas termas onde Vénus castiga os celerados de Cupido. O D propõe um novo capítulo à interminável novela mitológica com mais um quadro erótico. O *brandão* de Cupido, esmorecido e em recobro, é aproveitado por Vénus, dormindo aquele, para sempre apimentar a sua nascente, abrindo-se ali a concessão das termas para amantes emurchecidos. Este poço, uma reunião de poluções, obedecendo a princípios contrários ao da vacina, usa o mensageiro para administrar nas águas termais um agente que, em vez de curar o desejo, o prolonga.

A experiência do sujeito atesta, na realidade, que este banho, aonde acorrem os homens atrás da cura para os seus ardores, vive de uma publicidade enganosa. Com efeito, como pretende o desenlace do soneto: *O banho não me cura*, só se saciando o enfermo de Eros no *olho dela*, o que sugere que a cura para o paciente consiste numa repetição cíclica do que o ataca. E se a cura ao brandão passa por um tipo de afã olímpico em não deixar apagar a tocha, o banho almejado não tem em si outra coisa que não o fim para este estado de coisas. Se o fogo é o problema, o banho apaga o fogo, ainda que o banho seja *borbulhante*. Se é de um jacuzzi que se fala, não se percebe muito bem como

poderia este lago sensual animar uma tranquilidade longe das potencialidades libidinosas destas nascentes.

Recupera-se nisto um motivo de caça, chamando-se para isso Diana, a padroeira em simultâneo da caça e da castidade. O facto de *diana* significar em castelhano 'alvo' (S154, v.3) sugere um alvo íntegro e casto, não relacionável com flechas de Vénus.[173]

Justamente 'alvo' deixou de ser o poeta, após esta incursão pelas nascentes das ninfetas de Diana, enfermando agora de ardores provenientes dos dardos. O alvo tornou-se aparentemente o caçador. De facto, o *alvo* tornou-se, por maioria de razão, não alvo, e certamente pouco casto, viajando, também ao longo destes sonetos, de *fair* a escuro.

[173] A Diana de Camões é, como se sabe, Dinamene, uma ninfa de proveniência mais salina, uma das nereides de Homero, que inspira ao poeta o seu *Eros* de pendor tanatológico, de algum modo supremo desígnio da casta virtude.

THe little Loue-God lying once a ſleepe,
Laid by his ſide his heart inflaming brand,
Whilſt many Nymphes that vou'd chaſt life to keep,
Came tripping by,but in her maiden hand,
The fayreſt votary tooke vp that fire,
Which many Legions of true hearts had warm'd,
And ſo the Generall of hot deſire,
Was ſleeping by a Virgin hand diſarm'd.
This brand ſhe quenched in a coole Well by,
Which from loues fire tooke heat perpetuall,
Growing a bath and healthfull remedy,
For men diſeaſd,but I my Miſtriſſe thrall,
Came there for cure and this by that I proue,
Loues fire heates water,water cooles not loue.

Dormindo o deus do amor de verde idade,
Ao lado o seu brandão que inflama a alma,
Passando ninfas de alva castidade,
Houve uma, a mais bela, que na palma
Da casta mão tomou a acha quente,
Que a muitas almas puras aquecera;
Dormindo o general da sede ardente,
Se quis que a mão de virgem se rendera.
A tocha em poço fresco arrefeceu,
Que ao quente amor retira eterna chama,
Um banho que aos enfermos concedeu
Remédio são; mas, mártir eu de dama,
A banhos ido em cura, sei que o ardor
Não passa em águas, se as ferveu o amor.

Comentário ao soneto 154

Continuando a acompanhar com interesse o sono de Cupido, mais uma vez, ou ainda, adormecido, lemos agora a recriação do mito descrito no poema anterior.

Nesta versão do mito pela mão do mesmo autor (o que não surpreende, sabendo nós que os mitos são tão livres de factualidade histórica quanto um rumor do esq./dto), o que se acrescenta ao desencontrado e extenso catálogo na história das ficções, é uma ninfa que, desta feita, fazendo as vezes de Vénus, naturalmente *a mais bela*, *que na palma/Da casta mão* achou por bem tomar a *acha quente,/Que a muitas almas aquecera*, resolve imitar a mestra ao mergulhar a ponta inflamada do dardo detumescente do deus-garoto no lago termal para aí fundar umas misericórdias para bem dos atormentados por Eros. Não sabemos muito mais sobre o caso, a única informação relevante que obtemos vem da experiência pessoal do seu contador.

Dividindo-se o poema se em duas partes — o reconto do mito, e a experiência do seu autor —, encerra-se o soneto com uma visão pessoal que se faz homilética: de pouco adianta ir à procura de refrigério na polução pós-coital. Na verdade, as águas fervilhantes apontam para um problema urológico de consequências diuréticas, sendo a urina um sintoma comum da desregulação venérea, aliás objecto de grande interesse em vários lugares da obra shakespeariana, desde logo na enumeração das três coisas que resultam do consumo excessivo de álcool na sabedoria do porteiro de Inverness em *Macbeth*.

Mas, a bem da principal ideia dos sonetos, e a bem de um certo restabelecimento do decoro, não espanta que a sequência de sonetos procure terminar justamente com a mais prevalecente das palavras-passe: *amor*.

FINIS.[174]

[174] O *FINIS* de referência ao fim dos sonetos pode, como lembra a edição de DUNCAN-JONES (p.426) aludir ao evangelho de João (21:11): «Simão Pedro subiu e puxou a rede para terra, cheia de cento e cinquenta e três grandes peixes e, sendo tantos, não se rompeu a rede.» Se o conjunto obliterar a presença potencialmente apócrifa do não soneto S126, ou mesmo aceitar a agregação do díptico final, não é uma ideia descabida. Para Alastair Fowler, os poemas, à excepção de um soneto considerado redundante, constituem uma pirâmide mística de 153 poemas, número, como se vê, coincidente com o número de peixes que Simão Pedro terá puxado para terra.

APPENDIX I

Brevis expositio

1. Onde se propõe amor-próprio ao amor, que siga os melhores dos exemplos no reino natural e considere a procriação.
2. Onde se observa que, uma vez esgotada a beleza e chegada a velhice, pode o jovem olhar-se perpetuado na sua progénie.
3. Onde se aconselha o jovem olhar-se ao espelho e concluir da necessidade de 'alisar as suas rugas' na sua necessária prole.
4. Onde se aproveita a metáfora da moeda para educar a beleza sobre a boa forma de administrar a sua herança.
5. Onde se afirma que a única possibilidade de preservação da beleza passa por seguir o exemplo da perfumaria.
6. Onde se insiste no exemplo anterior inspirado e comparando com a autoridade da beleza da rosa.
7. Onde se usa o exemplo do sol que, apesar de admirável, todos os dias tem seu nascimento e decesso. Porque haveria de ser diferente o jovem?
8. Onde se trata a melancolia do espírito do jovem ao perceber que deve seguir a concórdia harmónica da música e procurar 'notas' que com ele acordem e concordem.
9. Onde se debatem as razões para a manutenção do celibatarismo recalcitrante.
10. Onde o poeta, mostrando a sua devoção, propõe uma barganha: que procrie, se não pelo amor de si, em nome da estima pelo que lhe fala.
11. Onde se trata da necessidade de se fazer cópias do belo jovem.
12. Onde se reflecte sobre a melhor maneira de se contrariar os efeitos nefastos do tempo.
13. Onde se avisa da eventual perda da identidade, caso não siga o destinatário o bom conselho que lhe dão.
14. Onde se diferencia astrologia de astronomia para se afirmar que a única salvaguarda para a manutenção da beleza e da verdade reside unicamente no arbítrio do jovem.
15. Onde o poeta observa a instabilidade geral das coisas terrenas, declara o seu amado vulnerável à decadência natural e procura

renovar a singularidade da sua estima através do recurso a uma enxertia artística.

16. Onde se insiste que a procriação saberá renovar melhor do que qualquer arte verbal.
17. Onde se conclui o tema da procriação, enfatizando as mesmas razões de antes: o jovem viverá para sempre nos seus descendentes.
18. Onde a escrita se assume como vicária da progénie, prometendo ao seu homenageado uma longa vida por via dos versos.
19. Onde se delimita a acção nefasta do Tempo, retirando-lhe jurisdição sobre o amigo.
20. Onde se afirma que a beleza do amado supera a feminina, descrevendo as diferenças genitais de um e de outra, retirando-se o poeta de uma pretensão à posse do seu amigo, dono de um excesso morfológico que em tese o exonera dessa associação.
21. Onde se critica as convenções literárias que fazem da hipérbole o seu fanal, negando-se qualquer comparação extravagante que reduza por sobreexposição irrealista o seu objecto.
22. Onde o poeta se revê eternamente jovem na beleza do seu amigo, desde que eterna seja a juventude deste, de cuja beleza e vitalidade depende.
23. Onde o poeta admite a impotência do seu verbo perante a imposição do que sente. Assim, implora ao seu amigo que lhe leia as declarações de amor.
24. Onde o poeta se torna pintor e se observa em miniatura projectada nos olhos do seu amado; porém a limitação da representação está nos limites do que o coração sente e não exprime.
25. Onde se observa o contraste social entre os dois elementos desta correspondência: um poeta discreto e um favorito da corte.
26. Onde se ensaia um pedido de permissão junto do inspirador dos sonetos visando o intuito de se declarar publicamente a afeição escrita.
27. Onde o poeta, acometido por insónias, medita no seu amigo, cedendo à tristeza e ao desamparo da melancolia.
28. Onde se descreve o contraste entre dia e noite, ambos competindo para alongar a angústia do poeta.
29. Onde o poeta, desamparado, lamenta a prosperidade alheia, até se lembrar que a afeição que sente por quem sente compensa todas as frustrações pessoais.
30. Onde o poeta, solitário, recorda antigas promessas e fracassos, achando consolação no seu amigo.
31. Onde o poeta 'desenterra' os seus amigos há muito perdidos através do amor ao Belo Jovem que a todos une e todos em si resume.

32. Onde o poeta sugere ao seu amado que aceite os seus versos, ainda que a posteridade os repute de obra antiquada.
33. Onde se versa a desilusão e a sensação de traição, por via da imagética de sol e nuvens.
34. Onde se fala do seu traiçoeiro amigo enquanto sol.
35. Onde, arrimando-se o poeta em frases axiomáticas e legalistas, se trata das pretensas ofensas do jovem para com o autor.
36. Onde o poeta participa na culpa do jovem, partilhando-se uma responsabilidade moral.
37. Onde o altruísta poeta se anima com a boa fortuna do seu amigo, ainda que em prejuízo próprio.
38. Onde o poeta tributa a sua inspiração à própria materialização do seu conceito.
39. Onde o poeta reflecte sobre os benefícios de se olhar à distância e propõe uma separação.
40. Onde se oferece ao amado todos os amores, preparado que está o poeta para sofrer todos os agravos e traições.
41. Onde se desculpa ao amado a natural propensão para a traição, uma vez que os seus atributos são demasiados.
42. Onde o poeta lamenta o fim da sua relação com uma mulher com quem agora o jovem partilha amores, no que se verifica um triângulo que une, à boa maneira de triângulos, os três vértices.
43. Onde se explora o tema da ausência e se aprofunda o contraste entre dia e noite.
44. Onde se retoma o tema da ausência e se aprofunda o contraste entre corpo e pensamento.
45. Onde o poeta acusa o peso dos dois elementos (terra e água) com que ficou deprimido à distância do seu amigo, a quem enviou os outros dois (ar e fogo) para lhe antecipar a volta.
46. Onde se debate o contraste entre vista e coração.
47. Onde o poeta encontra a harmonia entre vista e coração, antes em conflito, ambos consolando o outro com visões e pensamentos do ser amado.
48. Onde se acha o contraste entre o seu mais prezado e vulnerável prémio e a segurança das suas posses terrenas.
49. Onde se ensaia a irracionalidade do amor e se prepara o caminho para um futuro de desamparo. Já que o amor não tem justificação, o fim do amor justificação não tem.
50. Onde o poeta lamenta a viagem que empreendeu que o afasta de quem gosta, lendo na relutância do seu cavalo a sua própria inconformidade neste seu obrigado afastamento.

51. Onde se opõe o passo vagaroso da partida à lesta vontade do regresso.
52. Onde o poeta observa que, tal como a melhor joalharia e a melhor fazenda devem ser alocadas a uma ocasião, a distância para com o seu amigo explica-se à luz da valorização implícita ao uso especial.
53. Onde se personifica o arquétipo da beleza no jovem, louvado e descrito como justo morador da cobertura no prédio de excelência moral.
54. Onde se retoma o tema da distinção entre substância e aparência, recorrendo-se a um contraste entre rosa e verme para mostrar o poeta a importância de preservar a essência do seu amado na substância do poema.
55. Onde se diz que o poema enquanto monumento para os méritos do amado terá maior durabilidade do que qualquer urna temporal.
56. Onde se alude ao amor e à separação dos amigos enquanto intensificador de sentimentos.
57. Onde se dá o poeta como escravo do seu senhor, tanto física como espiritualmente, apesar de lhe notar um comportamento censurável.
58. Onde se retoma a subserviência do poeta, acusando um pouco mais as dores do ciúme.
59. Onde censura o poeta os velhos cantos exagerando os méritos dos seus objectos em contraponto com os méritos do belo jovem.
60. Onde se desenvolve o tema da maturidade no mundo natural, ao qual se contrapõe o mundo da arte, especificamente consubstanciado nesta obra.
61. Onde se questiona o poeta se não fará o seu amigo de propósito ao enviar imagens de si durante o sono como se fossem espiões a seu mando de modo a perpetuar no sono do primeiro uma vigília constante.
62. Onde o poeta reflecte na velhice e em como se vê conservado na lisonjeira beleza do seu amigo.
63. Onde o poeta antecipa a finitude do seu amigo, procurando conservar-lhe a beleza na beleza dos seus versos.
64. Onde o poeta antecipa a finitude do seu amigo e o vê inerte e destituído da bela vida que o animara.
65. Onde o poeta busca um modo de preservar a beleza humana na sua própria escrita.
66. Onde o poeta, acusando o cansaço do mundo, lamenta o desequilíbrio da balança social, mostrando-se injustiçado nos seus méritos, ansiando pelo desiderato da morte.
67. Onde se estende o tópico da corrupção social e se pergunta o poeta sobre se valerá a pena o seu amigo viver; não obstante, deve o seu

amigo ser preservado para exemplo de beleza universal e transepocal.

68. Onde se retoma o tema da decadência da época e se aponta o exemplo da beleza do amigo contra a corrupção cosmética que embeleza falsamente o tempo.
69. Onde se assinala uma diferença entre a impecável aparência do jovem e a sua duvidosa verticalidade moral.
70. Onde se continua o tema da reputação, absolvível no princípio de que os muitos encantos se paguem com calúnia.
71. Onde se antecipa a morte do seu autor, solicitando o soneto o refrigério do esquecimento póstumo.
72. Onde se retoma o esquecimento do seu autor como forma de obviar uma mentira piedosa em forma de memorial, não vá o seu amigo mentir à posteridade ao investir o seu amigo autor de méritos que este não reconhece como seus de direito.
73. Onde se reflecte sobre a passagem do tempo e como deve isso fortalecer o amor.
74. Onde se melhora o pedido do S71, pedindo ao amigo que retenha o melhor do seu amigo autor.
75. Onde o poeta diz que o seu amigo é para ele fonte de alimento e a sua ausência jejum.
76. Onde o poeta se desculpa pela monotonia dos seus versos, apesar de inspirados num modelo que deveria sugerir ilimitado estro ao poeta.
77. Onde o poeta usa um espelho, um relógio e um caderno para reflectir acerca da finitude e do modo como pode o jovem alcançar iluminação interior e longevidade nos versos que lhe falam.
78. Onde se apela ao jovem que dê primazia a estas folhas por ele inspiradas.
79. Onde o poeta declara que todos os méritos literários emanam dos méritos pessoais do seu modelo, *i.e.*, o jovem.
80. Onde o poeta concede a superioridade a um poeta rival e pede ao seu patrono que lhe reconheça ao menos o esforço do seu amor.
81. Onde o poeta antecipa a sua morte, preparando, todavia, a possibilidade de caber, contudo, ao jovem a prioridade de tal fatalidade.
82. Onde o poeta, mais uma vez, reconhece a eventual superioridade a outros, pedindo ao seu patrono que lhe valorize o sentimento e não as maneiras.
83. Onde o poeta se diz comedido no uso retórico, uma vez que os méritos do jovem são retórica suficiente.

84. Onde o poeta discute se o jovem será mais justiçado na pena superior de outros.
85. Onde o poeta mantém o elogio aos méritos do poeta rival, argumentando que o seu silêncio é medida de amor genuíno.
86. Onde a metáfora náutica continua a servir a contenda literária.
87. Onde se recorre à imagem financeira para se repor a diferença entre os dois actores.
88. Onde se retoma o tópico da disparidade entre os dois amigos.
89. Onde o poeta se confessa culpado de faltas, compreendendo que lhe caiba a separação do seu amigo.
90. Onde o poeta insta o amigo a odiá-lo, amesquinhando todos os restantes infortúnios por comparação.
91. Onde, em contraste com as valorizações materiais disponíveis no mundo, se diz o poeta afortunado por valorizar de entre o resto o seu amigo, que em seu poder detém a chave para a sua felicidade.
92. Onde diz depender o poeta do amor do seu amigo, sem o qual deixará de ver sentido para a vida, ainda que desconheça os agravos que possam advir de comportamentos privados.
93. Onde se retoma a noção da doce ingenuidade de alguém que vive feliz sem se saber enganado.
94. Onde se diz que a uma bela feição deveria corresponder um bom interior e que mais recriminável é a má índole que se oculta atrás de uma formosa aparência.
95. Onde se prolonga o tema começado no S91 sobre traição e desilusão, e como o jovem, achado censurável, usa o seu encanto por escudo moral.
96. Onde se conclui a investigação sobre as faltas no jovem, atenuadas por uma prerrogativa que resulta dos seus encantos.
97. Onde se fala da separação dos amigos.
98. Onde se reata o tema da separação e se compara ausência e presença a Inverno e Primavera.
99. Onde se retoma o catálogo de flores para se ilustrar as graças do amigo.
100. Onde censura o poeta a sua Musa por desamparar o seu belo tema.
101. Onde do diálogo entre poeta e Musa resulta que, embora não carecendo o jovem de melhoramentos, se exorta a que a Musa conceda imortalizá-lo em poesia.
102. Onde o poeta explica dever-se o seu silêncio não a um afastamento sentimental, mas a uma valorização do seu sentimento através de uma poupança verbal que proteja o nome valioso do seu afecto.

103. Onde, pela terceira vez, sugere o poeta ao seu amigo que se olhe ao espelho, aproveitando para continuar as desculpas sobre o seu silêncio.
104. Onde o poeta assegura ao amigo que nunca irá parecer velho.
105. Onde o poeta rejeita a pretensão de que o seu amor seja idolatria, enquanto se apropria de uma ideia trinitária do seu amigo.
106. Onde o poeta diz que o seu amigo supera todos os modelos de beleza do passado.
107. Onde se dá nota de eventuais convulsões políticas e sociais, aludindo-se provavelmente à ascensão de Jaime I ao trono em 1603.
108. Onde reitera o poeta tudo o que disse antes, não achando outro modo para representar com justeza os méritos do seu amigo.
109. Onde se dá conta de uma ausência voluntária por parte do poeta.
110. Onde o poeta acusa uma perda afectiva, explicando que tal tenha sido em proveito do fortalecimento dos anteriores laços.
111. Onde ralha o poeta a Fortuna, responsável pela sua forma pública de ganhar a vida.
112. Onde se declara que o único interesse do poeta é dedicar-se ao seu amigo, rendendo-lhe todos os seus interesses e justificando o *olhar* do mundo.
113. Onde, retomada a ausência do S109, o poeta afirma ver o mundo pelos olhos do seu amigo.
114. Onde o feio é transformado em belo pelo filtro do seu amigo.
115. Onde se versa o paradoxo de um amor insuperável e, contudo, sempre crescendo.
116. Onde se trata o tema da constância amorosa num mundo em mudança.
117. Onde o poeta se defende de agravos, alegando estar a testar a afeição do seu amigo.
118. Onde se retoma a dita defesa, desta feita recorrendo a analogias alimentícias e farmacológicas.
119. Onde o poeta experimenta uma confusão no amor e conhece sentimentos contraditórios que servem o propósito da intensificação do seu sentimento primordial.
120. Onde o poeta, recordando uma traição passada, acha consolo na compreensão esperada do seu amigo.
121. Onde se reflecte sobre a falsa reputação.
122. Onde o poeta menciona ao amigo o caderno que este lhe teria oferecido e lamentando a sua perda em tempos, garantindo que a sua memória é caderno mais fiável.
123. Onde confirma o poeta ser o seu amor firme e inabalável.

124. Onde se diz que o amor transcende o tempo, observando-se as fortunas perecíveis de outros em contraste com a constância do poeta.
125. Onde o poeta oferece a sua pura oferta contra os assaltos do tempo.
126. Onde conclui o poeta a sequência ao *Belo Jovem*, declarando-se sujeito à patrona Natura que dispõe o tempo como bem lhe apraz.
127. Onde se inicia a sequência à 'Dama Morena', aludindo-se ao poder fictício dos cosméticos.
128. Onde o poeta, a partir de um conceito fetichista, se vê materializado em substituição na relação harmónica entre o seu objecto de desejo e um instrumento musical.
129. Onde se deplora a luxúria, causadora de arrependimentos.
130. Onde se fala da senhora como exótica e pouco complacente com os ideais da beleza convencional.
131. Onde se censura a tirania da amada, capaz de exercer domínio apesar dos seus dotes não convencionais.
132. Onde se retoma a imagem dos olhos negros da senhora como respeitosos pelo luto devido pelo seu amante.
133. Onde se menciona um terceiro incluído na relação.
134. Onde se aproveitam metáforas jurídicas para se descrever o triângulo afectivo.
135. Onde se usa *ad nauseam* o trocadilho *will* com finalidades pouco edificantes.
136. Onde se retomam os trocadilhos.
137. Onde se pergunta o poeta se os seus olhos não o enganam quanto aos méritos da sua senhora.
138. Onde o poeta trabalha o tema da ilusão amorosa, fingindo-se a si jovem e a ela casta.
139. Onde se elabora o tema da falta de honestidade nela.
140. Onde o poeta exorta a sua amada a falar bem dele, sob pena de enlouquecer.
141. Onde o poeta diz que o seu amor vem de um coração censurável, mais do que dos seus sentidos.
142. Onde se pede à amada que substitua o seu ódio por compaixão.
143. Onde se compara a amada a uma mãe modelada segundo o pai da parábola do filho pródigo, capaz de surpreender o seu filho fiel no seu fervor pelo filho estroina.
144. Onde se adensa o mistério do triângulo amoroso e em como o Belo Jovem pode ter ocupado o espaço da Dama Morena (ou Sombria).
145. Onde se propõe um exercício inocente e dificilmente resumível.
146. Onde se medita sobre a alma, exortando-a a repudiar as riquezas terrenas.

147. Onde se pergunta o poeta se o seu sentimento não será antes doença.
148. Onde retoma o poeta o seu assunto de amor enquanto loucura.
149. Onde se identifica neuroticamente o poeta com a sua amada e ama e odeia quantos ela ame e odeie.
150. Onde o poeta se questiona sobre a força que a amada é capaz de exercer, a ponto de o desviar do caminho pretendido.
151. Onde se explora o conflito entre alma e corpo.
152. Onde o poeta reflecte sobre os votos quebrados, a pureza no amor e a traição passional.
153. Onde se glosa um conceito a partir de um epigrama clássico.
154. Onde se conclui a série de sonetos e se explora as possibilidades do epigrama, concluindo que não há cura para o amor, ainda que este amor seja o ardor que fica do amor.

APPENDIX II

LELLO **TESE**

1

De belas criaturas queremos fruto,
Que a rosa da beleza nunca ceda,
Mas vinda velha a hora e novo o luto
O seu herdeiro jovem lhe suceda:
Mas tu, restrito ao brilho dos teus olhos,
Consomes-te na luz que a ti te inflama,
E passas fome onde há riqueza aos molhos,
Um teu rival, cruel, tu mesmo, se ama.
Agora, que és do mundo o belo ornato
E arauto da frescura da beleza,
No teu botão sepulto vives grato,
E, mau menino, esbanjas na avareza.
Tem pena, o dom da vida poupa à gula:
Que a soma em ti a cova não a engula.

De belas criaturas quer-se sobra,
Que a Rosa da beleza nunca ceda,
Mas do ceifeiro vinda a dura dobra,
O seu herdeiro tenro lhe suceda:
Mas tu, restrito ao brilho dos teus olhos,
Consomes-te na luz que a ti te inflama,
E passas fome onde há riqueza aos molhos,
Que um teu rival, cruel, a si se ama.
Agora, que és do mundo o belo ornato
E arauto da frescura da beleza,
No teu botão sepulto vives grato,
E, mau menino, gastas na avareza.
Tem dó, e a vida poupa a esta gula:
Que a soma em ti e na cova não se engula.

2

Quarenta invernos cerquem essa testa
E cavem sulcos nesse campo belo,
E ufana, a tua veste, hoje em festa,
Será libré em trapos, pobre velo.
Se te indagarem que é da graça antiga,
E que é dos dias de ouro buliçosos,
Que edaz vergonha e glória que mendiga
Dizeres "Estão nos olhos cavernosos".
Melhor louvado tu, se o belo usando,
Disseres "Que o meu filho some a conta
E sirva de reparo", em si provando
A herança do esplendor que a ti remonta:
Viria ao velho o novo novamente;
Viria ao frio um velho sangue quente.

Quarenta Invernos cerquem essa testa
E cavem sulcos nesse campo belo,
Ufana, a tua veste, hoje em festa,
Libré será de trapos, pobre velo.
Se te indagarem que é da graça antiga,
E que é dos dias de ouro buliçosos,
Que edaz vergonha e glória que mendiga
Dizeres *Estão nos olhos cavernosos.*
Mais bem louvado tu se o belo usando
Disseres *Que o meu filho some a conta*
E sirva de reparo, em si provando
A herança do esplendor que a ti remonta:
Viria ao velho o novo novamente;
Viria ao gelo um novo sangue ardente.

3

Ao espelho, diz ao rosto que ali vejas
É hora de formares um outro rosto;
Se o viço não renovas, trais e beijas
O mundo, e és de alguma mãe desgosto.
Quem há de ventre intacto, bela e nova,
Que apouque a economia da lavoura?
E quem tão tolo pronto a ser a cova
Do amor que tem de si, dos seus rasoura?
À tua mãe tu, espelho e saudade,
Devolves o Abril da primavera:
E assim pelos vitrais da tua idade
Verás, por entre as rugas, o ouro que era.
Mas se não queres lembrança tua exacta,
Solteiro morre, e a tua efígie mata.

Ao espelho, diz à face que ali vejas
É hora de formares um outro rosto;
Se o viço não renovas, trais e beijas
O mundo, e és de alguma mãe desgosto.
Quem há de ventre intacto, bela e nova,
Que apouque a economia da lavoura?
E quem tão tolo pronto a ser a cova
Do amor que tem de si, dos seus rasoura?
À tua mãe tu, espelho e saudade,
Devolves o Abril das Primaveras:
E assim pelos vitrais da tua idade
Verás, por entre as rugas, o ouro que eras.
Mas se não queres lembrança tua exacta,
Solteiro morre, e a tua Efígie mata.

4

Encanto esbanjador, porque perece
Em ti o teu legado tão formoso?
A natureza empresta o bem que oferece,
E, dadivosa, empresta ao dadivoso:
Sovina que és galante, porque abusas
Da pródiga largueza confiada?
Agiota sem proveito, porque usas
E somas tanta soma, se é pra nada?
Por teres comércio único e só
Em ti, o teu doce eu contigo trais;
E quando te chamar a terra ao pó,
Que contas aceitáveis deixas mais?
Sem uso, o teu encanto é enterrado;
Usado, vive e cumpre o teu legado.

Encanto esbanjador, porque perece
Em ti o teu legado tão formoso?
A natureza empresta o bem que oferece,
E, generosa, empresta ao generoso:
Sovina que és galante, porque abusas
Da pródiga largueza confiada?
Inútil usurário, porque usas
E somas tanta soma, se é pra nada?
Por teres comércio único e só
Contigo, só a ti te enganarás;
E quando te chamar a terra ao pó,
Que *Contas* aceitáveis deixarás?
Sem uso, em ti tomba o teu esplendor;
Se usado, viverá no executor.

5

As horas que formaram com mão grácil
O grato olhar que é pouso dos olhares,
Tiranas, desfarão com mão tão fácil
O belo que hoje é ímpar entre os pares.
Que o tempo buliçoso leva o Verão
À invernia atroz, e a seiva ao laço
Do gelo, as folhas sãs ao murcho chão,
O belo às suas cãs, e ao calvo espaço;
Se a rosa o seu licor não destilasse,
Reclusa de água em muros de cristal,
O efeito que no belo se encontrasse
Não mais seria, dele nem sinal.
Mas destilada a flor, pese o inverno,
Perdida a cor, o aroma vive eterno.

As horas que formaram com mão grácil
O grato olhar que é pouso dos olhares,
Tiranas, desfarão com mão tão fácil
O belo que hoje é ímpar entre os pares.
Que o tempo buliçoso leva o Verão
À invernia atroz, e a seiva ao laço
Do gelo, as folhas sãs ao murcho chão,
O belo às suas cãs, e ao calvo espaço;
Se a rosa o seu licor não destilasse,
Reclusa de água em muros de cristal,
O efeito que no belo se encontrasse
Não mais seria, dele nem sinal.
Mas destilada a flor, pese o inverno,
Perdida a cor, o aroma vive eterno.

6

Não pilhe a mão do inverno andrajosa
O Verão em ti, até que te destile:
Perfuma um frasco, e encaixa a tua rosa
Na caixa, que o esplendor não se aniquile.
Esse uso não é juro de pecado
Que praza a quem se empresta e paga a bem;
A ti te cabe o teres-te duplicado,
Feliz dez vezes mais, quem mais dez tem:
Dez vezes mais feliz serias, sim,
Se dez de ti dez vezes te mostrasses;
Podia alguma coisa a morte assim,
Se aqui perenes vidas tu deixasses?
Cabeça dura, quem, tão belo, lança
À morte o seu, e aos vermes tal herança?

Então não pilhe a rota mão do Inverno
O Verão em ti, até que te destiles:
Perfuma um frasco; estima algures o terno
E belo ouro antes que o aniquiles.
Esse uso não é juro de pecado
Que praza a quem se empresta e paga a bem;
A ti te cabe o teres-te duplicado,
Feliz dez vezes mais quem mais dez tem:
Dez vezes mais feliz serias, sim,
Se dez de ti dez vezes te mostrasses;
Podia alguma coisa a morte assim,
Se aqui perenes vidas tu deixasses?
Cabeça dura, quem, tão belo, lança
À morte o seu, e aos vermes tal herança

7

Vede, a Levante, quando a luz garbosa
Soergue a fronte em lume, e a sua alteza
As almas rendem vénia graciosa,
Baixando o olhar à sacra realeza;
E já escalada a escarpa que ao céu leva,
Lembrando um jovem forte, o belo adulto
Adoram-no os mortais, que ali se eleva,
Prestando ao peregrino áureo culto:
Mas quando leva ao pico o carro frouxo,
Qual velho que do dia cai ao chão,
Os olhos que o serviam, já do coxo
Caminho desviados, de si vão.
Pois tu, que vens do clímax, o teu brilho
Não deixes que se vá, concebe um filho.

Vede, a Levante, quando a luz garbosa
Soergue a fronte em lume, e a sua alteza
As almas rendem vénia graciosa,
Baixando o olhar à sacra realeza;
E já escalada a escarpa que o céu traça,
Lembrando um jovem forte, mas adulto,
Mortais olhares adoram-lhe 'inda a graça,
Prestando ao peregrino áureo culto:
Mas quando desce a graça o carro frouxo,
Do pino o velho dia cai ao chão,
Os olhos que o serviam, já do coxo
Caminho desviados, de si vão.
Pois tu, que vens do clímax, o teu sol
Não deixes por olhar, trata da prole.

8

Se de se ouvir, porque é de entristecer?
O doce quer o doce, o gozo o gozo;
Porque amas o que escutas sem prazer
Ou escutas com prazer o que é custoso?
Se a justa concordância de ares acorde,
Em contraponto unidos, soa mal,
São notas de censura, que és discorde
Solista no conjunto de um total:
Vê que uma corda, de outra corda esposa,
Atinge a outra e mútuas se concertam,
Parecendo o pai, o filho, a mãe ditosa,
Que todos num, uníssonos se acertam:
E o canto mudo, sendo muitos, um,
Te canta assim: "Solteiro és nenhum."

Se é música, porque é de entristecer?
O doce quer o doce, o gozo o gozo;
Porque amas o que escutas sem prazer
Ou escutas com prazer o que é custoso?
Se a justa concordância de ares acorde,
Em contraponto unidos, soa mal,
São notas de censura, que és discorde
Solista no conjunto de um total:
Vê que uma corda, de outra corda esposa,
Atinge a outra e mútuas se concertam,
Parecendo o pai, o filho, a mãe ditosa,
Que todos num, uníssonos se acertam:
E o mudo som, que muitos soa a um,
Te soa assim: só um nem és nenhum.

9

É medo de deixares viúva em pranto
Que assim te gastes todo em solteiro?
Ah, se morreres sem filhos, és quebranto
Da vida, qual mulher sem companheiro;
E viúva, choraria a mesma queixa:
Que não deixasses forma nem lembrança;
Que o esposo deixa ao menos à que deixa,
Na mente, a sua imagem na criança:
O esbanjador que a vida gasta assim
Apenas passa a quem a goze a vida;
Mas a beleza tem na vida um fim,
E por usar, no usuário foi perdida:
Não tem amor por outros quem assina
Um tal ultraje, e em si se assassina.

É medo de deixares viúva em pranto
Que assim te gastes todo em solteiro?
Ah, se morreres sem filhos, és quebranto
Da vida, qual mulher sem companheiro;
E a vida chorará qual viúva a queixa:
Que assim não deixes forma nem lembrança;
Que o esposo deixa ao menos à que deixa,
Na mente, a sua imagem na criança:
Que o pródigo em vida passa assim
O seu lugar, a quem em vida o use;
Mas gasto o belo tem na vida um fim,
E por usar destrói-o o que o use:
Não tem amor por outros esse peito
Que em si vergonha tão mortal tem feito.

10

Mostra vergonha, admite que a ninguém
Tu amas, que és de ti tão imprudente;
Concedo, muitos te amam, muito bem,
Mas que amas tu ninguém é evidente:
Um ódio tão mortífero vai contigo
Que contra ti não temes conspirar,
Tentando derrubar o belo abrigo
Que mais te importaria restaurar:
Oh, muda de intenções, e eu de ideias;
Merece o ódio um lar mais aprazível?
Sê bom, gentil, conforme o patenteias;
Ao menos, pra ti mesmo, sê sensível,
Por mim, faz outro tu, que o teu esplendor,
Em ti ou nos de ti, viva onde for.

Tem lá vergonha e nega amares alguém,
Tu que és de ti já tão improvidente;
Concedo, muitos te amam, muito bem,
Mas que amas tu ninguém é evidente:
Um ódio tão mortífero vai contigo
Que contra ti não temes conspirar,
Deixando sem reparo o belo abrigo
Que mais te importaria restaurar:
Oh, muda de intenções, e eu de ideias;
Merece o ódio um lar mais aprazível?
Sê bom, gentil, conforme patenteias;
Ao menos, pra ti mesmo, sê sensível,
Faz-te outro, por amor de mim, e aqui
Por ti viva a beleza, ou nos de ti.

11

Tão cedo quanto mingues, crescerás
Num teu de ti, do qual já vais partindo;
E o sangue com vigor que jovem dás
Dirás que é teu, mal fores de ti saindo;
E nisto há luz, beleza e crescimento;
Sem isto, insânia, idade e extermínio.
Pensasse assim o mundo, e num momento,
Sessenta anos, tinha o seu declínio:
Que aquele que à natura não somou
Pereça bruta, rude, esterilmente;
Ao que tem mais beleza mais doou,
E quere-o grato desse seu presente:
Cunhou-te para efígie, e que essa cópia
Te não deixasse a ti morrer de inópia.

Tão cedo quanto mingues, crescerás
Num teu de ti, do qual terás partido;
E o sangue com vigor que jovem dás
Dirás que é teu, de jovem convertido;
E nisto há luz, beleza e crescimento;
Sem isto, insânia, idade e extermínio.
Pensasse assim o mundo, e num momento,
Sessenta anos, tinha o seu declínio:
Que aquele que à natura não somou
Pereça bruta, rude, esterilmente;
Ao que tem mais beleza mais doou,
E quere-o grato desse seu presente:
Gravou-te para selo, e para cópia
De ti, não fosse haver de ti inópia.

12

Quando olho o contador que conta a hora,
E o bravo dia cede à noite hedionda;
Quando olho a violeta bela outrora
E a neve já acinzenta a negra onda;
Quando árvores altivas vejo calvas
Que um dia deram sombra ao cordeiro,
E, hirsuto, o verde Verão de barbas alvas
Em feixes vai, atado, ao celeiro:
Pondero o que será do teu esplendor,
Que deves tu passar forçosamente,
Assim, a mais suave e bela flor
Se perde entre as que vêm novamente.
Ceifeiro, o tempo tudo colhe, e rói;
Somente uma semente tua o mói.

Ao ver o contador que conta a hora,
Que o bravo dia cede à noite hedionda;
Ao ver a violeta bela outrora,
Que a neve já agrisalha a negra onda;
Ao ver altivas árvores já calvas,
Que um dia deram sombra ao cordeiro,
E o verde Verão com barbas crespas, alvas,
Passar de maca em maços ao palheiro:
Pondero o que será do teu esplendor,
Que deves tu passar por entre gastos;
Assim a mais suave e bela flor
Tão cedo passa a outra os novos pastos.
E nada contra a foice da hora resta;
Só bravo grão que a moa, ao ires-te desta.

13

Pudesses ser quem és! Mas, meu amor,
Não podes ser tu mais do que és em vida;
Prepara o fim que vem, faz-te um favor:
E a outro passa a tua face querida.
E assim esse esplendor, que tens a prazo,
Não expiraria; posto que serias
De novo tu, após o teu ocaso,
Na doce forma dos que formarias.
Quem há que dando a bela casa ao nada
Se pode opor a mão frugal de esposo
Aos ventos tormentosos da geada,
Ao frio estéril, morto e assombroso?
Oh, meu amor, só mesmo quem esbanja;
Tiveste um pai; agora um filho arranja.

Pudesses ser-te sempre! Oh, meu amor,
Mas teu não mais serás do que és em vida;
Prepara o fim que vem, faz-te um favor:
E a outro passa a tua face querida.
E assim esse esplendor, que tens a prazo,
Não expiraria; posto que serias
De novo tu, após o teu ocaso,
Na doce forma dos que formarias.
Quem dá tão bela casa à derrocada,
Quem há que tão poupado enquanto esposo
Se possa opor às raivas da rajada,
Ao frio eterno estéril impetuoso?
De pródigos não passam, amor meu!
Tiveste um pai; que o tenha um Filho teu.

14

Não tiro eu dos astros reflexão;
E até de estrelas tenho ideias feitas,
Mas não sei ver as sortes, boa ou não,
As pestes, fomes, e anos de colheitas;
Nem sei prever fortunas ao minuto,
Se chuva, vento ou raio a cada um;
Ou predizer de príncipes, se há luto
Ou não, por ver sinal nos céus algum;
Mas tiro dos teus olhos sabedoria,
E neles, astros firmes, leio isto:
Que o belo co'a verdade cresceria
Se armazenasses para o imprevisto;
Senão pra ti são uma as profecias:
Que o belo e a verdade estão por dias.

Não tiro eu dos astros reflexão;
E até de estrelas tenho ideias feitas,
Mas não sei ver as sortes, boa ou não,
As pestes, fomes, e anos de colheitas;
Nem sei prever fortunas ao minuto,
Se chuva, vento ou raio a cada um;
Ou predizer de príncipes, se há luto
Ou não, por ver sinal nos céus algum;
Mas tiro dos teus olhos sabedoria,
E, estrelas firmes, neles há tal arte
Que o belo co'a verdade cresceria
Se ao menos em ti desse armazenar-te;
Senão pra ti são uma as profecias:
Que o Belo e a Verdade estão por dias.

15

Ao reflectir que toda a existência
Agarra a perfeição só um momento;
E que este imenso palco é aparência
Onde em segredo os astros dão alento;
Ao ver que os homens como plantas crescem,
Perante o mesmo céu que aplaude ou vaia,
Gabando o viço, e posto o viço, descem
Ao termo onde a memória de si caia;
Assim, a ideia desta incerta estada
Te põe, vistoso em anos, e em natura,
A ver arguir o tempo com o nada
A dar-te a verde idade à noite escura;
E em luta com o tempo, por te amar,
No que te arranca, aqui te irei gravar.

Ao ponderar que toda a existência
Agarra a perfeição só um momento;
E que este imenso palco é aparência
Onde em segredo os astros dão alento;
Ao perceber, quais plantas, que homens crescem,
Perante o mesmo céu que aplaude ou vaia,
Gabando o viço, e posto o viço, descem
Ao termo onde a memória de si caia;
Assim, a ideia desta incerta estada
Te põe, vistoso em anos e em natura,
A ver arguir o tempo com o nada
Pra dar a verde idade à noite escura;
E em luta com o tempo, por te amar,
No que te arranca, aqui te irei gravar.

16

Mas porque não te opões com mais vigor
Ao vil tirano, o tempo que vitima,
E te armas no declínio com ardor,
Com meios mais frutíferos do que a rima?
No pico da ventura as horas gozas,
E muitos hortos virgens, querendo trato,
Viçosas flores te querem dar, ansiosas,
À tua imagem, mais do que um retrato:
Assim a tua linha aviva a vida,
O que o pincel do tempo ou pena agora
Não podem devolver, nem dar devida
Parecença de esplendor, por dentro ou fora.
Ao dares-te a ti preservas-te destarte,
E viverás na cor da tua arte.

Mas por que não te opões com mais vigor
Ao vil tirano, o tempo, que vitima,
E te armas no declínio com ardor,
Com frutos mais fecundos do que a rima?
No pico da ventura as horas gozas,
E muitos hortos virgens, querendo trato,
Viçosas flores te querem dar, virtuosas,
À tua imagem, mais do que um retrato:
Assim a tua linha aviva a vida,
O que o pincel do tempo ou pena agora
Não podem devolver, nem dar devida
Parecença de esplendor, por dentro ou fora.
Ao dares-te a ti, preservas-te destarte,
E viverás na cor da tua arte.

17

Quem há-de crer nos versos que eu deixar,
Se aqui puser os teus merecimentos?
Seriam uma tumba a ocultar
A vida, a maior parte dos talentos;
Se te escrevesse os olhos belamente
E te contasse em canto os dons sem fim,
Os que hão-de vir diriam "Este mente;
Que o céu nunca pintou na terra assim."
As minhas folhas (flavas de velhice)
Seriam na má língua destratadas,
E os teus louvores chamados de tolice,
Forçado metro, rimas esgotadas;
Mas fosses tu deixar então um filho,
Em dois viverias: nele e num estribilho.

Quem há-de crer no que eu deixar em arte,
Se aqui puser os teus merecimentos?
Seriam mera tumba a ocultar-te
A vida, a maior parte dos talentos;
Se te escrevesse os olhos belamente
E te contasse em canto os dons sem fim,
Os que hão-de vir diriam *Este mente*;
Que o céu nunca tocou na terra assim.
E as minhas folhas (flavas dos seus anos)
Seriam na má-língua criticadas:
Delírio a lira, e justa paga enganos,
Forçado o metro, rimas esgotadas;
Mas fosses tu deixar vivo um teu filho,
Em dois viverias nesse e num estribilho.

18

Devo comparar-te a um dia de Verão?
Mas tu és mais suave e mais amável:
Sacode o vento a Maio o seu botão,
E a concessão do Verão não é durável:
Às vezes queima o sol só de um olhar,
E amiúde a compleição dourada é escura;
E todo o belo há-de declinar,
Por tombo, regra, curso da natura;
Mas teu eterno Verão não mudará,
Nem perderá o belo que possuis,
Nem por desceres às sombras se rirá
A morte, se em eternas linhas fluis:
Enquanto houver quem veja e quem respire,
Enquanto existas, se isto existir.

Comparo-te a um dia de Verão?
Mas tu és mais suave e mais amável:
Sacode o vento a Maio o seu botão,
E a concessão do Verão não é durável:
Às vezes, queima o sol em demasia,
E a compleição dourada encobre, às vezes;
E põe-se a todo o belo o belo, um dia,
Por regra da natura, ou só reveses;
Mas teu eterno Verão de dias grandes
Não perde a posse ao belo que possuas,
Nem há-de rir a morte que lá andes,
Se eternas linhas hão-de ser as tuas:
Enquanto houver quem veja, quem respire,
Enquanto existas, se isto existir.

19

Ó tempo edaz, que embotas do leão
A garra, e extrais ao tigre as presas crassas,
E à terra a doce prole dás por pão,
E no seu sangue a antiga Fénix assas;
Pois passa e traz monções de gozo ou não,
E faz o que entenderes, tempo lesto,
Ao mundo vasto e a todo o gozo vão:
Mas deste crime impeço-te, funesto,
Que trinches de quem amo a fronte clara,
Nem risques nela a tua pena antiga;
Não marques no teu curso a sua cara,
Pra molde de beleza a quem se siga.
Mau grado, velho Tempo, nele os danos,
Que escrito viva eternos verdes anos.

Ó Tempo edaz, que embotas do leão
A garra, e extrais ao tigre as presas crassas,
E à terra a doce prole dás por pão,
E no seu sangue a antiga Fénix assas;
Pois passa e traz monções de gozo ou não,
E faz o que entenderes, Tempo lesto,
Ao mundo vasto e a todo o gozo vão:
Mas deste crime impeço-te, funesto,
Que trinches de quem amo a fronte clara,
Nem risques nela a tua pena antiga;
Não marques no teu curso a sua cara,
Pra molde de beleza a quem se siga.
Por mais que afrontes, velho Predador,
Será pra sempre em versos verde o amor.

20

Tens cara de mulher, p'la natureza
Pintado, dono dona do que sinto;
No coração mulher, sem a leveza
Instável que é seu timbre e seu instinto;
E tu mais luz nos olhos tens, dourando,
Mas sem traições, quem queiras contemplar;
Na cor um homem, toda a cor tomando,
Que a eles rouba olhares, a elas ar;
E por mulher te quis quem te criou,
Mas logo se embeiçou, ficou confuso,
E a mais te pôs, e a mim do mais privou,
Pois uma coisa pôs e que eu não uso.
Mais te equipou pra gozo da mulher;
Mas se me amares, dá-lhe o que ela quer.

Mulher de cara, artista, a natureza
Pintou-te, Dono Dona do que sinto;
Mulher no coração, sem a leveza
Instável que é seu timbre e seu instinto;
E tu mais luz nos olhos tens, dourando,
Mas sem volteios, onde quer que pare;
Em tez um homem, toda a cor tomando,
Que a eles rouba olhares, a elas ar;
E por mulher te quis quem te criasse,
Mas logo se embeiçou, ficou confuso,
E a mais te pôs, e a mim do mais privasse,
Pois uma coisa pôs e que eu não uso.
Mais te aguilhou pra gozo das mulheres;
Mas ama-me, e dá-te uso nas que queres.

21

Pois eu não sigo o estilo dessa Musa
Movida ao verso pelo belo adorno,
Que o céu por ornamento invoca e usa,
E faz de cada belo o seu contorno,
Fazendo pares soberbos que compara
Com sol ou lua, e gemas que há no mar;
Com os botões de Abril e a vida rara
Que cobre neste orbe imenso o ar;
Oh, eu que honesto amo, honesto canto,
E assim me crede: é belo o meu amor
Tal como à mãe o filho, mas não tanto
Quais velas lá no céu de áurea cor:
Que a voz de ouvir dizer mais vá dizendo;
Não hei-de pôr um preço em quem não vendo.

Pois eu não sigo o estilo dessa Musa
Movida ao verso pelo belo adorno,
Que o céu por ornamento invoca e usa,
E faz de cada belo o seu contorno,
Fazendo pares soberbos que compara
Com Sol ou Lua, e gemas que há no mar;
Com os botões de Abril e a vida rara
Que cobre neste orbe imenso o ar;
Oh, eu que honesto amo, honesto canto,
E assim me crede: é belo o meu amor
Tal como à mãe o filho, mas não tanto
Quais velas lá no céu de áurea cor:
Que a voz de ouvir dizer mais vá dizendo;
Não hei-de pôr um preço em quem não vendo.

22

Meu espelho não dirá que envelheci
Se a juventude e tu são de uma idade;
Mas quando enfim as rugas vir em ti,
Verei da minha morte a metade:
Pois a beleza toda que te veste
Compõe-me o coração, que, embora meu,
Tu levas no teu peito, que o reveste;
Não podes ser mais jovem do que eu!
Amor, sê de ti mesmo tão frugal
Como eu por ti te aparto com carinho
O coração, e não por mim, do mal,
Tal como cuida a ama o seu anjinho:
O coração não esperes regressado,
Se o meu ferires; deste-o e está dado.

Meu espelho não dirá que envelheci
Se a juventude e tu são de uma idade;
Mas quando enfim as rugas vir em ti,
Então expiar-me a morte os dias há-de.
Pois a beleza toda que te veste
Compõe-me o coração, que, embora meu,
Tu levas no teu peito, que o reveste;
Não podes ser mais jovem do que eu!
Amor, sê de ti mesmo cauto, fá-lo
Como eu, e não por mim, por teu carinho,
Tratando o coração com tal embalo,
Tal como a terna ama ao seu anjinho:
O coração não esperes regressado,
Se o meu matares; deste-o e está dado.

23

Tal como um pobre actor falhando em cena,
Que o medo faz errar no seu papel;
Ou uma fera rábida que a frena
A raiva sem controle à flor da pele;
Com medo de falhar, não sei dizer
Os ritos de quem ama cabalmente,
E a força do que eu amo a vim perder,
Caindo sob um fardo tão potente:
Oh, que o meu livro tenha a eloquência,
E, mudo vate, diga o que em mim cale,
Pois clama por amor, correspondência,
Mais do que a língua possa, a que mais fale:
Aprende a ler do amor o livro mudo!
Ouvir com olhos mostra esp'rito agudo.

Tal como um pobre actor falhando a cena,
Que os nervos afastaram do papel;
Ou uma fera rábida que a frena
A raiva sem controle à flor da pele;
Com medo de falhar, não sei dizer
Os ritos que ao amor é só forçoso,
E a força do que eu amo a vim perder,
Caindo sob um fardo amoroso:
Oh, que o meu livro tenha a eloquência,
E, mudo vate, abra o que em mim cale,
Pois clama por amor, correspondência,
Mais do que a língua possa, a que mais fale:
Aprende a ler do mudo amor o escrito!
Com olhos ouve o que ama e tem esprito.

24

Pintor, o meu olhar fez a gravura
Do teu esplendor na tábua do meu peito;
E o meu corpo deu-lhe de moldura
E a perspectiva é arte do eleito;
A arte do pintor vai no olhar
E ali te pinta as tuas veras graças,
Que em mim expus, no estúdio pra admirar,
O qual tem os teus olhos por vidraças:
Os olhos de outros olhos são em prol:
Pintaram-te os meus olhos, e o que vi
São do meu peito os vidros, onde o sol
Adora ir espreitar, a ver-te ali;
Mas falta mais à técnica do artista:
O coração não vê, que escapa à vista.

Pintor, o meu olhar fez a gravura
Do teu esplendor na tábua do meu peito;
E o corpo meu lhe serve de moldura,
E a perspectiva é arte do eleito;
A arte do pintor vai no olhar
E ali te pinta as tuas veras graças,
Que em mim expus, no estúdio pra admirar,
O qual tem os teus olhos por vidraças:
Os olhos de outros olhos são em prol:
Pintaram-te os meus olhos, e o que vi
São do meu peito os vidros, onde o Sol
Adora ir espreitar, a ver-te ali;
Mas falta arte aos olhos do artista:
O coração não vê o que escapa à vista.

25

Que aquele a quem os astros favorecem
Se gabe de honras, públicas comendas,
Ao passo que eu, de entre os que se esquecem,
Me gabo de me dares o escol das prendas;
Alastra belas folhas o valido
Do rei, como a calêndula ao sol,
E nele o seu orgulho jaz escondido,
De humor real depende a sua prole.
O paladim, que obteve a fama, ardido,
Após gozar cem vezes a vitória,
É dos anais da honra removido,
E tudo o que lidara passa à história:
Feliz de mim, pois amo e sou amado;
Daqui não mudo ou não serei mudado.

Que aquele a quem os astros favorecem
Se gabe de honras, públicas comendas,
Ao passo que eu, de entre os que se esquecem,
Me gabo de me dares o escol das prendas;
Alastra belas folhas o valido
Do rei, como a calêndula ao sol,
Pois nesse jaz o orgulho em si escondido,
E à glória basta um cenho que a degole.
Do paladim, que obteve a fama a pulso,
Após gozar mil vezes a vitória,
Não reza a honra, é dos anais expulso
E tudo o que lidara passa à história:
Feliz de mim, pois amo e sou amado;
Daqui não mudo nem serei mudado.

26

Senhor da minha estima devotada,
Servir-te plos teus méritos eu venho,
A ti te envio a escrita embaixada
Pra te mostrar dever e não engenho;
Dever que o meu engenho sem talento
Faz nu acaso, escasso no que diga;
Mas que um conceito teu de paramento
Me inspire a ideia, e a veste (a nu) consiga:
Até que o astro-guia dos meus passos
Incida em mim com graça favorável,
E vista a estima a panos tão escassos,
Que ao teu olhar me mostre respeitável;
Então direi da estima que ouso nova;
E só então me atreva a pôr-me à prova.

Senhor da minha estima avassalada,
Servir-te plos teus méritos eu venho,
A ti te envio a escrita embaixada
Pra te mostrar dever e não engenho;
Dever que o meu engenho sem talento
À mostra deixa, o verbo que eu não tenho;
Mas nisso espero um rasgo, um pensamento
Da tua alma (a nu) que a ela eu venho,
Até que o astro-guia dos meus passos
Incida em mim com graça favorável,
E vista a minha estima com tais laços
Que ao teu olhar me mostre respeitável;
Então irei gabar-me como te ame;
'Té lá, não mostro a cara ao teu exame.

27

Cansado da jornada, vou deitar-me,
Repouso bom pra membros sem vigor;
Mas nesse instante volto a levantar-me
Na minha mente, findo o meu labor:
Pois volto em pensamento, longe estando,
Em peregrinação que a ti me dê,
E as pálpebras mortiças vou forçando
A ver a escuridão que o cego vê;
Excepto que a visão que a alma pensa
Me mostra a tua sombra à minha treva,
Que como jóia luz na noite imensa
E bela a faz e a nova face a leva:
Vê! Seja o dia o corpo, a noite a mente,
Por ti, por mim, a calma é sempre ausente

Cansado do trabalho, vou deitar-me,
Repouso bom pra membros sem vigor;
Mas nova jorna torna a levantar-me
Na minha mente, findo o meu labor.
Pois volto em pensamento, longe estando,
Em peregrinação que a ti me dê,
E as pálpebras mortiças vou forçando
A ver a escuridão que o cego vê;
Excepto que a visão que a alma pensa
Me mostra a tua sombra à minha treva,
Que como jóia luz na noite imensa
E bela a faz e a nova face a leva:
Vê! Seja o dia o corpo, a noite a mente,
Por ti, por mim, a calma é sempre ausente.

28

Como hei-de eu retornar feliz, com alma,
Se não gozei o sono que redime?
Se o mal do dia a noite não acalma,
Mas dia a noite e noite o dia oprime?
E os dois, rivais de reinos em conflito,
Acordam dar as mãos pra torturar-me:
Na lida o dia, a noite quando, aflito,
Lamento o que lidei, sempre a afastar-me.
Que és belo, digo ao dia, pra animá-lo,
E que o realças, quando o céu está pardo;
E adulo a noite, quando o céu está ralo
De estrelas, que és da tarde o brilho sardo;
O dia alonga as mágoas todo o dia,
E a noite adensa a dor que a noite adia.

Como hei-de eu retornar feliz, com alma,
Se não gozei o sono que redime?
Se o mal do dia a noite não acalma,
Mas dia a noite e noite o dia oprime?
E os dois, rivais de reinos em conflito,
Acordam dar as mãos pra torturar-me:
Na lida o dia, a noite quando, aflito,
Lamento o que lidei, sempre a afastar-me.
Que és belo, digo ao dia, pra animá-lo,
E que o realças, quando o céu está pardo;
E adulo a noite, quando o céu está ralo
De estrelas, que és da tarde o brilho sardo;
O dia alonga as mágoas todo o dia,
E a noite adensa a dor que a noite adia.

29

Quando eu cair à sorte dos aflitos
E, só, chorar, proscrito, o triste estado,
E encher o mudo céu de inúteis gritos,
E, olhando-me, ralhar o pobre fado,
Por não ter deste as ricas perspectivas,
Nem desse os traços, desse as amizades,
Daquele a arte, e doutro expectativas,
Frustrado com as minhas vanidades;
E quando nisto quase me enojando,
Acaso pense em ti, esse meu estado,
Qual cotovia, o dia anunciando,
Da escura terra entoe ao céu entrado;
Lembrado, o teu amor traz tal riqueza
Que até desdenho o estado à realeza.

Ao ver-me sem Fortuna e só no mundo,
Eu choro-me, proscrito, o triste estado,
E maço o surdo céu com ais sem fundo,
E, olhando-me, me ralho o pobre fado,
Por não ter dum as ricas perspectivas,
Nem deste os traços, desse as amizades,
Daquele a arte, e doutro expectativas,
Sem gosto no que tinha mais vontades;
E quando nisto quase me aviltando,
Se acaso penso em ti, então meu estado
Qual cotovia o dia levantando
Da escura terra, entoa, ao céu entrado;
Lembrado, o teu amor traz tal riqueza
Que até desdenho o estado à realeza.

30

Quando me intima a doce reflexão
E eu chamo pra depor memórias idas,
Suspiro o muito que eu falhei então
E em velhos ais renovo velhas feridas;
E os olhos molho (raro ver molhados)
Por queridos já nas trevas sem lembrança,
E choro o amor de há muitos ais passados,
E sofro o custo, a perda sem esperança.
Então eu sofro o trauma já sofrido
E conto, uma a uma, a conta antiga,
E a somo triste e gemo o já gemido,
E pago sempre a conta a que me obriga;
Mas se pensar em ti, que eu tanto estimo,
O que perdi recobro e o não lastimo.

Quando às sessões do doce pensamento
Intimo as lembranças do vivido,
Suspiro o muito em falta, e acrescento
Os mesmos ais de novo ao tempo querido;
E os olhos molho (raro ver molhados)
Por queridos já nas trevas sem lembrança,
E choro o amor de há muitos ais passados,
E sofro o custo, a perda sem esperança.
Então eu sofro o trauma já sofrido
E conto, uma a uma, a conta antiga,
E a somo triste e gemo o já gemido,
E pago sempre a conta a que me obriga;
Mas se pensar em ti, que eu tanto estimo,
O que perdi recobro e o não lastimo.

31

No coração de todos bate o teu.
E, ausentes, por defuntos todos dava;
E nele o amor é rei, o que é de seu
E amigos muitos, que eu na cova achava.
O quanto eu já chorei com triste cenho,
Que a devoção em lágrimas paguei,
Qual juro de finados, que ora tenho
Por coisas que levaste, as que amei:
És túmulo onde vive o amor sepulto,
Ornado com troféus de amados idos,
Que tudo o que houve em mim é teu oculto,
E tua só a dívida de queridos.
E mais feições que amei, eu vejo em ti,
E em ti, que és todos, todo o meu reuni.

No coração de todos bate o teu,
Que, em falta, a todos mortos eu julgava;
E ali o Amor é rei, e o que é de seu
E amigos muitos, que eu na cova achava.
E quantas gotas bentas ofertei
À pia devoção que furta a vista,
Quais juros de finados, que direi
Remotos bens que em ti acharam cista:
És tumba onde vive o amor sepulto,
Ornado com troféus de amados idos,
Que tudo o que houve em mim é teu oculto,
E tua só a dívida de queridos.
E mais feições que amei, eu vejo em ti,
E em ti (que és todos) todo o meu reuni.

32

Se me sobreviveres à minha hora,
À morte vil que lança a terra aos ossos,
E acaso fores reler o escrito agora,
Os rudes versos deste em destroços:
Compara-os aos melhores que então se chamam,
E guarda-os, mesmo aquém de outras penas,
Não porque rimem bem mas porque amam,
Abaixo de outras almas mais serenas.
Concede-me este amável pensamento:
"Se a Musa deste fosse a de hoje em dia,
Teria o seu amor mais nobre assento,
Em renques mais versáteis marcharia:
Mas se este é morto e outro tem fulgor,
Lerei o estilo doutro, deste o amor."

Se eu for daqui primeiro e contentado,
À Morte vil que lança a terra aos ossos,
E acaso fores reler do teu amado
Os versos que te escreve crus e grossos:
Compara-os aos melhores que então se chamam,
E guarda-os, mesmo aquém de outras penas,
Não porque rimem bem, mas porque amam,
Se bem que fiquem longe de almas plenas.
Concede-me este amável pensamento:
'Se a Musa deste fosse a deste dia,
Teria o seu amor mais nobre assento,
Em renques mais versáteis marcharia:
Mas se este é morto e outro tem fulgor,
Lerei o estilo doutro, deste o amor.'

33

Manhãs de glória vi, e foram tantas,
Gabando sobranceiro os altos cumes,
Beijando com a face de ouro plantas,
Os brancos veios com etéreos lumes;
Mas logo deixa as nuvens vis montar-lhe
Com torpe massa a face tão celeste,
E a sua cara ao mundo vil negar-lhe,
Furtando-se com golpes para oeste:
Brilhou-me assim o sol em certa aurora
Com todo o seu esplendor na minha fronte;
Mas cedo foi, foi meu nem uma hora,
Coberto foi p'las nuvens no horizonte.
Hei-de eu manchar o meu amor se o mundo
Tem sóis com mancha igual ao sol imundo?

Manhãs gloriosas vi, e foram tantas,
Gabando de olho altivo os altos cumes,
Beijando com a face de ouro plantas,
Os brancos veios com etéreos lumes;
Mas deixa as nuvens baixas já montar-lhe
Com torpe massa a face tão celeste,
E a sua cara ao mundo vil negar-lhe,
Furtando-se com golpes para Oeste:
Brilhou-me assim o sol em certa aurora
Com todo o seu esplendor na minha fronte;
Mas cedo passa, meu nem uma hora,
Coberto foi plas nuvens no horizonte.
Desprezo acaso o meu amor, se o mundo
Nos sóis emula o sol do céu imundo?

34

Porquê jurares tão lindo dia e claro,
Fazeres-me andar sem capa, aonde eu for,
Se as baixas nuvens vindas sem preparo,
Escondem sob o fumo o teu esplendor?
Não basta que te mostres do cinzento,
Que limpes o meu rosto da tormenta.
Pois que homem há que goste de um unguento
Que, sare embora a ferida, o desalenta?
Nem pode o teu pudor tratar-me o mal;
Embora te arrependas, sou quem perde.
De pouco serve a pena de um rival
Ao que suporta a dura cruz que herde.
De amor tu choras pérolas, porém,
Que, ricas, pagam todo o teu desdém.

Porquê jurares tão lindo dia e claro,
Fazeres-me andar sem capa, no meu rumo,
Se as baixas nuvens vindas sem preparo
Te ocultam a bravura em torpe fumo?
Não basta que te mostres do cinzento,
Que seques o meu rosto da tormenta.
Pois que homem há que diga bem do unguento
Que sela a chaga e não o que atormenta?
Nem pode o teu pudor tratar-me o mal;
Embora te arrependas, sou quem perde.
De pouco serve a pena de um rival
Ao que suporta a dura cruz que herde.
De amor tu choras pérolas, porém,
Que, ricas, pagam todo o teu desdém.

35

Não mais te pese a culpa que é só tua.
Na rosa há espinhos, lodo há nas nascentes;
Eclipses, nuvens, mancham sol e lua,
E o verme come os brotos das sementes.
E todos erram, eu incluso, nisto:
Que escuso o teu engano, ao compará-lo,
A mim manchando, desculpando-te isto,
E assim o menorizo ao aumentá-lo:
Pois trago senso a faltas sensuais;
Aquele que lesaste é teu custódio,
E contra mim litigo por ti mais:
É guerra em mim civil: de amor e ódio.
Pois cúmplice eu sou de quem me ofende,
Do bom ladrão que rouba o que o defende.

Não mais te pese a culpa que é só tua.
Na rosa há espinhos, lodo nas nascentes;
Eclipses, nuvens, mancham sol e lua,
E o verme come os brotos das sementes.
E todos erram, e eu aqui me acuso:
Ao compará-los, salvo os teus engodos,
A mim manchando neste mal que escuso,
Ao desculpar os teus mais do que todos;
Pois trago senso a faltas sensuais —
Aquele que lesaste é teu custódio —
E contra mim apelo, em causas tais
Que é guerra em mim civil: de amor e ódio.
Sou cúmplice de um roubo, sem embargo,
Do meu patife doce que é amargo.

36

Declaro que nós dois sejamos dois,
Por mais que um só sejamos nos amores;
Assim carregue as manchas eu depois,
Sozinho, sem contar com teus favores.
Nos nossos dois amores há uma estima;
Mas um rancor no trato separou-nos;
E se não muda em nada a nossa rima,
Usurpa as horas doces e amargou-nos.
Não esperes, se te encontre, cumprimentos,
Não vão manchar suspiros o teu nome,
Nem me honres tu com públicos alentos,
Não vão custar-te a honra e o renome:
Por isso não; é tanto o meu amor,
Que sendo teu, é meu o teu valor.

Declaro que nós dois sejamos dois,
Por mais que um só sejamos nos amores;
Assim as manchas minhas sejam pois,
E as leve eu só, e sem os teus favores.
Nos nossos dois amores há uma estima;
Mas um despeito veio e separou-nos;
E se não muda em nada a nossa rima,
Usurpa as horas doces e amargou-nos.
Não esperes, se te encontre, cumprimentos,
Não vão manchar suspiros o teu nome,
Nem me honres tu com públicos alentos,
Não vão custar-te a honra e o renome:
Por isso, não; é tanto o meu amor,
Que, sendo teu, é meu o teu valor.

37

Tal como o pai decrépito se apraz
Na juventude activa do seu filho,
Eu, manco, por destino incapaz,
Me animo no teu preço e no teu brilho.
Se é berço, génio, posses ou beleza,
Um destes todos, todos, mais ainda,
Aos títulos que adornam sua alteza
Enxerto o meu amor, na fonte infinda:
Enquanto nesta sombra houver substância
Não sou nem manco, pobre ou desprezado,
Terei que chegue eu nessa abundância,
Se parte for da glória do teu estado:
O que é melhor, pra ti desejo tudo.
E se o desejo, vezes dez sortudo.

Tal como o pai decrépito se agrada
Na juventude activa do seu filho,
Eu coxo por má sorte despeitada,
Me animo no teu preço e no teu brilho.
Se é berço, génio, posses ou beleza,
Um destes todos, todos, mais ainda,
Aos títulos que adornam sua alteza
Enxerto o meu amor, na fonte infinda:
Enquanto nesta sombra houver substância
Não sou nem coxo, pobre ou desprezado,
Terei que chegue nessa abundância,
Se a parte for da glória do teu estado:
Do que é melhor pra ti desejo tudo.
E se o desejo, eu vezes dez sortudo.

38

Não falta à minha Musa inspiração,
Pois ao meu verso, enquanto respirares,
Um doce assunto trazes, de eleição,
Pra ser testado em folhas mais vulgares.
Oh, louva-te a ti mesmo, se algo em mim
Vislumbras de leitura que te admira.
Pois quem tão mudo há que não assim
Em ti, se és tu a própria luz que inspira?
És nova Musa, dez vezes mais digna
Do que essas nove às ordens do lirista;
E quem te invoque, a rima mais condigna
Te escreva, e longa data aqui resista.
Se a Musa simples serve ao nosso gosto,
Que a pena seja minha, e teu o posto.

Não falta à minha Musa inspiração,
Pois ao meu verso, enquanto respirares,
Um doce assunto trazes, de eleição,
Pra ser testado em folhas mais vulgares.
Oh, louva-te a ti mesmo, se algo deva
Em mim valer a pena de se ler:
Pois quem tão mudo é que não te escreva,
Se és tu a própria luz que faz escrever?
És nova Musa, vezes dez mais digna
Do que essas nove às ordens do lirista;
E quem te invoque em rima mais condigna
Te perpetue e longa data exista.
Se a Musa simples serve ao nosso gosto,
Que as penas sejam minhas, teu o posto.

39

Cantar-te à altura como, se és a parte
Melhor de mim, de tudo o que me tem?
E porque a mim me louvo, se ao cantar-te,
A mim, no fundo louvo, pois, também?
Por isso, separemo-nos, e, assim,
O nosso querido amor em dois se mude,
Que, ao separar-nos, possa dar-te, enfim,
O que te devo e te honre a virtude.
Ó falta, que tormento não serias,
Não fosse dares, amarga, bons momentos,
Pra se entreter o tempo a fantasias
Que enganam, doces, tempo e pensamentos.
E ensinas-me a fazer um só de um par,
Louvando o que está aqui sem cá não estar.

Cantar-te à altura como, se és a parte
Melhor de mim, de tudo o que me tem?
E, claro, a mim me louvo, se ao cantar-te,
No fundo, em ti me louvo, ora bem.
Por isso, separemo-nos, e, assim,
O nosso querido amor em dois se mude,
Que, ao separar-nos, possa dar-te, enfim,
O que te devo e te honre a virtude.
Ó falta, que ócios davas tormentosos,
Não fossem agridoces os momentos
Dar tempo a pensamentos amorosos,
Que enganam, doces, tempo e pensamentos.
E ensinas-me a fazer um só de um par,
Louvando o que está aqui sem cá não estar.

40

Pois toma, amor, os meus amores tos dou;
Que tens agora tu que teu mais chames?
Nenhum amor, de quanto mais se amou;
Que o meu teu era, antes do mais que ames.
Se então por meu o meu amor tomares,
Não te censuro, o meu amor que me usas;
Censuro-te isto só, se te enganares,
Por quereres provar aquilo que recusas.
Perdoo-te o teu roubo, bom ladrão,
Se bem que até me tomes as penúrias;
E bem que sabe o amor toda a aflição
De arcar traições de amor mais do que injúrias.
Lasciva graça, em quem é bem o mal;
Humilha-me, não sejas meu rival.

Vá, toma, amor, os meus amores, sim, toma;
Que tens tu mais que teu não fosse teu?
Amor que o seja não, amor, que a soma
De meu teu era, e este mais de meu.
Se então por meu amor o meu tomares,
Não te censuro o meu amor que me uses;
Mas nisto te censuro, o te enganares,
Em vires provar aquilo que recuses.
Perdoo-te o teu roubo, bom ladrão,
Se bem que a mim me tomes as penúrias;
E bem que sabe o amor toda a aflição
De arcar traições de amor mais do que injúrias.
Lasciva graça, o mal vai bem contigo,
Vá, mata-me em desdém; mas como amigo.

41

As traiçõezinhas que há na liberdade,
Por vezes, quando longe estou de ti,
Convém à tua graça, à tua idade;
Pois sempre a tentação te segue aí.
Gentil tu és, portanto de se ter;
E belo és, portanto de assaltar;
E qual o homem, que alvo da mulher,
A deixa, amargo, antes de a tomar?
Ai eu! Não tomes tu o meu assento
E ralha ao jovem pródigo tão belo
Que te afastou dos eixos um momento
E à quebra te forçou de duplo elo:
Trai-me ela, porque, belo, tu a atrais,
E tu, porquanto, belo, a mim me trais.

As doces travessuras dos enganos
De quando estou de ti ausente acaso,
Convém à tua graça, e aos teus anos;
Que sempre a tentação de ti faz caso.
Gentil tu és, portanto de ser ganho;
E belo és, portanto de abordar;
E se a mulher ataca que tacanho
A deixa amarga, antes de a tomar?
Oh, põe-te em meu lugar, oh, ai de mim!
E ralha à tua graça, à tua idade,
Levarem-te ao extravio, ao motim,
À quebra em duas vezes da verdade:
A dela, porque, belo, tu a atrais;
A tua, porque, belo, a mim me trais.

42

Que seja ela tua não me lesa,
Embora admita tê-la muito amado;
Que sejas dela é pena que mais pesa,
É lança que me toca mais no lado.
Assim vos poupo, queridos ofensores:
Que a amas porque sabes que eu a amo;
E assim me engana ela com amores,
Por mim sofrendo aquele que eu reclamo;
A que eu perder, achou-a o meu amigo;
E o meu amigo acha a que lhe entregam;
Se os dois se encontram, perco os dois comigo,
E por amor de mim à cruz me pregam:
Mas eia! Se eu sou um com um, assim
A mais ninguém ela ama, só a mim!

Que seja ela tua não me lesa,
Embora admita tê-la muito amado;
Que sejas dela é pena que mais pesa,
É lança que me toca mais no lado.
Assim vos poupo, queridos ofensores:
Tu ama-la, pois sabes que eu a amo;
E assim por mim me engana com amores,
Por mim sofrendo aquele que eu reclamo;
A que eu perder, achou-a o meu amigo;
E o meu amigo acha a que lhe entregam;
Se os dois se encontram, perco os dois comigo,
E por amor de mim à cruz me pregam:
Mas eia! Se ele e eu em um se dão,
Que mimo o dela! a mim só me ama então!

43

Se mais os fecho, mais meus olhos vêem;
Pois vêem ninharias todo o dia,
Mas quando durmo, em sonhos te reveem,
E escuros brilham, raios são seu guia.
Se és sombra, tu, que as sombras iluminas,
E se és, pra quem não vê, visão sombria,
Que formas proporias às retinas,
Se fazes sombra a própria luz do dia?
E ao ver-te em plena luz do dia vivo,
A estes olhos, como abençoá-los
Se à noite o teu esplendor vem defectivo
Durante o sono fundo visitá-los?
Se tu não vens, os dias são medonhos,
E as noites claras quando vens em sonhos.

Se mais os pisco, mais meus olhos vêem;
Pois vêem ninharias todo o dia,
Mas quando durmo, em sonhos te reveem,
E escuros brilham, raios são seu guia.
Se a tua sombra as sombras tanto aclara,
Que alegre forma mais, que tem que forme,
Se sombra ao dia faz a luz tão clara,
Se tanto brilho trazes a quem dorme?
E ao ver-te em plena luz do dia vivo,
A estes olhos, como abençoá-los,
Se à noite o teu esplendor vem defectivo
Durante o sono fundo visitá-los?
Em noite o dia, até te ver, se adia,
Mas quando em sonhos vens, a noite é dia.

44

Se a rude carne fosse pensamento,
A vil distância não me deteria;
O espaço não seria impedimento
Nem longe nem remoto andaria.
Por mais que andasse longe e fosse errar
De ti o mais distante, saltaria,
Se a ideia é ágil, logo terra e mar,
Mal o pensasse, e a ti me levaria.
Mas nem pensar, não sou, ai, pensamento,
E acuso as largas milhas de não estares,
E sendo terra e água o meu fermento,
Há que servir o tempo com pesares;
Não ganho nada destes elementos,
Só lágrimas, insígnias de lamentos.

Se a rude carne fosse pensamento,
Não me imporia a vil distância os termos;
O espaço não seria impedimento,
Por ti, iria aos mais remotos ermos.
Por mais que andasse longe e fosse errar
De ti o mais distante, saltaria,
Se a ideia é ágil, logo terra e mar,
Mal o pensasse, e a ti me levaria.
Mas nem pensar, não sou, ah, pensamento,
E acuso as largas milhas de não estares,
E sendo terra e água o meu fermento,
Hei-de servir o tempo com pesares;
E nada vem dos lentos elementos,
Só lágrimas, insígnias de lamentos.

45

Os outros dois, ar leve e puro fogo,
Contigo ambos são, onde ache eu espaço;
É pensamento um, o outro rogo,
Presentes são e ausentes, de ágil passo;
Mas quando os dois se vão em teu cuidado,
Embaixadores sensíveis do amor,
Dos quatro de que eu sou, com dois deixado,
Eu vou-me abaixo, à morte, ao negro humor;
Até que a vida volte ao seu conserto,
Tornando os mensageiros do vaivém —
Mas ei-los já os dois, e num asserto:
Garantem por relatos que estás bem.
Que bom sabê-lo; mas por pouco esqueço.
Pois que de novo os mando e me entristeço.

Os outros dois, ar leve e puro fogo,
Contigo ambos são, onde ache eu espaço;
É pensamento um, o outro rogo,
Presentes são e ausentes, de ágil passo;
Mas quando os dois se vão em teu cuidado,
Embaixadores sensíveis do amor,
Dos quatro de que eu sou, com dois deixado,
Eu vou-me abaixo, à morte, ao negro humor;
Até que a vida volte ao seu conserto,
Tornando os mensageiros do vaivém —
Mas olha os dois de volta e num asserto:
Garantem por relatos que estás bem.
Que bom sabê-lo; mas por pouco esqueço.
Pois olha os dois de volta e me entristeço.

46

Em mim se batem vista e coração,
À vista do teu saque em absoluto;
A vista quer vedar-lhe a aparição,
E o coração barrar-lhe esse usufruto;
Reclama que és só dele e a ti se entrega,
Um cofre por cristais não penetrado;
Porém rejeita a vista o que ele alega,
E diz que o teu esplendor é seu bocado.
Pra júri disto chamo os pensamentos,
Que pagam todos renda ao coração,
E um veredicto passam em momentos
O que é da vista parte e o que não:
À vista cabe a parte da visão,
E ao coração o que é do coração.

Em mim se batem vista e coração,
Em vista da conquista de te ver;
A vista quer vedar-lhe a aparição,
E o coração barrar-lhe o seu poder;
O coração que moras nele alega,
Que é cofre por cristais não penetrado;
Mas o arguido o que ele alega nega,
E diz que o teu esplendor é seu bocado.
Pra júri disto chamo os pensamentos,
Que pagam todos renda ao coração,
E um veredicto passam em momentos
O que é da vista parte e o que não:
À vista cabe a parte da visão,
E ao coração o que é do coração.

47

A vista ao coração se uniu em par,
E agora o bem repartem entre si;
Se a vista está faminta de um olhar,
Ou sofre o coração de amor por ti,
Se a vista em magna cena é servida,
Convida o coração à efígie imensa;
E noutra altura é ele quem convida
E oferece à vista parte do que pensa.
Assim estás sempre aqui, embora ausente,
Por via do retrato ou do amor:
Pois sempre em pensamento estás presente,
Que eu levo o pensamento aonde eu for.
Ou se adormeço, em sonhos apareces,
E o coração e a vista tu me aqueces.

A vista ao coração uniu-se em par,
E agora o bem repartem entre si;
Se a vista está faminta de um olhar,
Ou sofre o coração de amor por ti,
Se a vista tem festim num teu retrato,
E o coração convida à cena imensa,
Num outro dia é este que cordato
Recebe, e oferece à vista o que pensa.
Assim estás sempre aqui, embora ausente,
Por via do retrato ou do amor:
Pois sempre em pensamento estás presente,
Que eu levo o pensamento aonde eu for.
Ou se adormeço, em sonhos apareces,
E o coração e a vista tu me aqueces.

48

Que zelo punha, quando, de saída,
Fechava cada nada a sete chaves
A salvo de outro uso, da venida
De falsas mãos, nas mãos de trancas graves;
Mas tu, que as minhas jóias tens por nada,
Consolo nobre, agora dor sem par,
Meu mais que os mais, angústia mais pensada,
És presa de ladrão, o mais vulgar.
Não te guardei em caixa, com efeito,
Salvo onde tu não estás, e a bem dizer
Te sinto, na clausura do meu peito,
De onde vens e vais a teu prazer;
E nem aí a salvo de um ladrão:
Um prémio assim seduz a honesta mão.

Que zelo punha, quando, de saída,
Fechava cada nada a barras francas,
A salvo de outro uso, da venida
De falsas mãos, nas mãos de honestas trancas;
Mas tu, que as minhas jóias tens por nada,
Consolo nobre, agora dor sem par,
Meu mais que os mais, angústia mais pensada,
És presa de ladrão, o mais vulgar.
Não te guardei em caixa, com efeito,
Salvo onde tu não estás, e a bem dizer
Te sinto, na clausura do meu peito,
De onde vens e vais a teu prazer;
E nem aí a salvo de um ladrão:
Que um prémio tal desvia a honesta mão.

49

Prevendo o dia (chegue o dia acaso),
Quando te vir ralhar os meus defeitos;
Quando o amor chegar ao fim do prazo,
Chamado à auditoria dos meus feitos;
Prevendo o dia, quando estranho passes,
E nesse pôr do olhar tu nem me acenes;
Quando o amor, mudado já de faces,
Achar razões mais sóbrias e solenes;
Prevendo o dia, aqui me esconderei,
Sabendo o que mereço e o que não,
E contra mim a mão levantarei,
Depondo a teu favor, da tua acção:
Tens leis de sobra, ai eu, pra me deixares,
E, quanto a mim, razões não tens pra amares.

Prevendo o dia (chegue o dia acaso),
Quando te vir ralhar os meus defeitos;
Quando o amor chegar ao fim do prazo,
Chamado à auditoria dos meus feitos;
Prevendo o dia, quando estranho passes,
E nesse pôr do olhar tu nem me acenes;
Quando o amor, mudado já de faces,
Achar razões mais sóbrias e solenes;
Prevendo o dia, aqui me esconderei,
Sabendo o que mereço e o que não,
E contra mim a mão levantarei,
Depondo a teu favor, da tua acção:
Pra me deixares, que lei há que to negue?
Já para amares, razões não sei que alegue.

50

Que peso o da jornada que eu prossigo,
Quando o que busco, o fim do meu cansaço,
Relembra ao meu repouso: "O teu amigo
"A tantas milhas está, a tanto espaço".
A besta que me leva, de ais cansada,
Debaixo do meu peso lá se arrasta,
Parece que pressente, a desgraçada,
Que leva quem de ti a mal se afasta:
A espora em sangue pouco lhe provoca,
Que aqui e ali a raiva que me escora,
Apenas uma queixa que me toca
Mais fundo do que a ela a rasa espora;
Pois essa queixa isto só me traz:
A dor além a vejo, o gozo atrás.

A custo na jornada eu prossigo,
Quando o que busco, o fim do meu cansaço,
Relembra ao meu repouso: *O teu amigo*
A tantas milhas está, a tanto espaço.
A besta que me sofre, de ais cansada,
Carrega o que me pesa e lá se arrasta,
Parece que pressente, a desgraçada,
Que o cavaleiro a mal de ti se afasta:
A espora em sangue pouco lhe provoca,
Que aqui e ali no pêlo a raiva escora,
Apenas uma queixa, que me toca
Mais fundo do que a ela a rasa espora;
Pois essa queixa isto só me traz:
A dor além a vejo, o gozo atrás.

51

O amor desculpa assim a lenta afronta
Da sela frouxa, já de ti partindo:
Pra quê correr, se leva quem a monta?
Até voltar, de pressa eu prescindo.
E que desculpa à besta então daria
Se o passo mais veloz lhe achasse lento?
Montasse o vento, esporas lhe poria,
Que o voo não conhece movimento;
Não há corcel que empate o meu desejo;
Que o meu desejo, puro amor, em mim
Relincha em fúria, não vai em bocejo;
O amor há-de escusar o meu rocim:
Se foi de ti partindo relutante,
Pra ti há-de correr mais confiante.

Assim desculpe o amor a lenta afronta
Da sela frouxa, se eu de ti me apresso:
Pra quê correr, se leva quem a monta?
Até voltar, a pressa eu não a peço.
E que desculpa à besta eu lhe acharia
Se o passo então extremo achasse lento?
Montasse o vento, esporas lhe poria,
Que a pressa alada anula o movimento;
Não há corcel que empate o meu desejo;
Que o meu desejo, puro amor, em mim
Relincha em fúria, é fogo e não bocejo;
Desculpe o amor, por si, o meu rocim:
Se foi de ti tão lento o passo dele,
Pra ti hei-de eu correr, correr com ele.

52

Assim sou como o rico, cuja chave
O leva ao seu tesouro a trancas posto,
O qual visita pouco, em hora grave,
Por medo de embotar o fino gosto;
Assim a festa é rara e solene,
E longe a longe à parte de outra brilha,
Qual pedra delicada, fina e lene,
Ou jóia mestra sobre a gargantilha.
Assim o tempo é arca que te afasta,
Um guarda-fatos que um bom fato guarda
Pra dar à rara hora a honra casta
De lhe mostrar o preso que alarda.
Bendito tu, troféu de quem te ganhe,
E esperança de quem quer e não te apanhe.

Sou como o rico, que a bendita chave
Conduz ao seu tesouro a trancas posto,
O qual visita pouco, em hora grave,
Por medo de embotar o fino gosto;
Por isso a festa é tão solene e rara,
E longe a longe à parte de outra brilha,
Qual pedra que se espaça porque é cara,
Ou jóia mestra em plena gargantilha.
O tempo tem-te tal qual o meu peito,
Ou como o guarda-roupa guarda o uso
Pra dar ao grande instante grande preito,
Ao exibir com pompa o seu recluso.
Bendito és, que a todos digno alcanças:
Dás glória a quem te teve; ao resto, esperanças.

53

És feito de que molde, de que essência,
Que serve alheias sombras aos milhões?
Se um vulto a todos cabe em permanência,
Tu, único, dás forma às feições.
Descreve Adónis, e essa imitação
Será, depois de ti, mal conseguida;
Retrata Helena, a bela compleição,
E tens-te em modo grego de seguida.
Ou diz da primavera, das colheitas;
São tuas cópias, uma de beleza,
A outra de abundância, imperfeitas
Que sejam, estás em toda a natureza.
Em toda a graça externa tens acção,
Mas só tu és constante em coração.

És feito de que molde, de que essência,
Que estranhas sombras serves aos milhões?
Se um vulto a um lhe cabe em permanência,
Tu, um, dás forma a todas as feições.
Imita Adónis, e eis que a cópia parte
De ti, pois pobremente és imitado;
Se a tez de Helena afina a cor da arte,
Ver-te-ás em trajes gregos tu pintado;
Ou diz da Primavera, das colheitas;
É pla beleza a tua sombra aquela,
E pla abundância as outras são-te afeitas,
E tu ensombras formas a mais bela.
Em toda a graça externa tens acção,
Mas só tu és constante em coração.

54

Oh quanta mais beleza há na beleza
Se ornada com a doce integridade!
Se é bela a rosa, mais é de certeza
À conta do perfume que a invade;
A rosa brava é forte em tintura,
E, como as rosas, rende exalações,
E em picos cresce e brinca com soltura;
Quando o Verão descerra os seus botões;
Mas porque vivem só pra exibição,
Sem corte vivem, passam por vulgares,
E morrem sós. As rosas doces não;
Da sua doce morte há doces ares;
Assim, quando murchares, meu belo jovem,
A tua essência em verso aqui a provem.

Oh quanta mais beleza há na beleza
Se ornada com a doce integridade!
Se é bela a rosa, mais é de certeza
À conta do perfume que a invade;
A rosa brava alastra-se em tintura,
E, como as rosas, rende exalações,
E em picos cresce e brinca com soltura,
Assim que o Verão descerra os seus botões;
Mas porque vivem só pra exibição,
Sem corte vivem, passam por vulgares,
E morrem sós. As rosas doces não;
Da sua doce morte há doces ares;
Assim, quando murchares, belo jovem,
A tua essência em verso aqui a provem.

55

Nem mármore, nem áureos monumentos
De príncipes, resistem como um verso;
Terás mais brilho aqui do que em fragmentos
Que o pó varreu e o tempo untou perverso.
Já quando houver despojos, finda a guerra
Que a estátuas e a edifícios rouba a glória,
Nem Marte, nem os fogos sobre a terra
Farão tombar-te a vívida memória.
E contra a morte, e as hostes do olvido,
Tu marcharás achando nestes piso
Aos olhos dos vindouros, e aqui lido,
Até chegar o Dia do Juízo.
Até te ergueres então tu como antes
Viverás aqui, nos olhos dos amantes.

Nem mármore nem áureo monumento
De infante excede em vida o firme verso;
Terás mais brilho aqui do que em fragmento
Que o pó varreu e o tempo untou perverso.
Já quando houver despojos, finda a guerra
Que a estátuas e a edifícios rouba a glória,
Nem Marte nem os fogos sobre a terra
Te apagarão a vívida memória.
E contra a morte e as hostes do olvido
Tu marcharás, achando nestes piso
Aos olhos dos vindouros, e aqui lido,
Até chegar o Dia do Juízo.
Até te ergueres então tu como antes
Viverás aqui, nos olhos dos amantes.

56

Amor, renova a força; não se diga
Que és menos afiado do que a fome,
Que sempre em novo dia volta antiga,
E que até lá se amansa porque come;
Sê tu, amor; por mais que a vista fartes,
Até piscares os olhos de fartura,
Vê amanhã, de novo, e não te enfartes
Do dom do amor por tédio sem ter cura;
Que o triste entanto seja só um mar
Que parte as praias, onde os prometidos
Esperam dia a dia plo seu par,
A bênção de avistarem olhos queridos;
Assim o Inverno, cujo desamparo
Faz triplamente o Verão mais querido e raro.

Amor, renova a força; não se diga
Que o gume tens mais boto do que a fome,
Que sempre em novo dia volta antiga,
E que até lá se amansa porque come;
Sê tu, amor; por mais que a vista fartes,
Até piscares os olhos de fartura,
Vê amanhã, de novo, e não te enfartes
Do dom do Amor por tédio sem ter cura;
Que seja o triste ínterim só um mar
Que parte as praias, onde os prometidos
Lá esperam dia a dia plo seu par,
Pla bênção de avistarem olhos queridos;
Assim o Inverno, sendo às ânsias caro,
Faz triplamente o Verão mais querido e raro.

57

Que mais me resta, sendo escravo teu,
Senão esperar o tempo que entenderes?
Não tenho tempo ao qual eu chame meu,
Nem coisas a fazer, até dizeres;
Nem culparei o tempo que se arrasta
Enquanto aguardo as horas do meu dono,
Nem pensarei na falta que me afasta,
O *vai-te* que me ordene o meu patrono;
Nem ouso pôr em causa com ciúmes
Onde estarás, supor o que farás,
Só, triste escravo, livre de queixumes,
O quão feliz estará com quem estarás.
Que triste tolo o amor, que mal não pensa,
Por mais que cedas à vontade imensa.

Que mais me resta, sendo escravo teu,
Senão esperar o tempo que requeiras?
Não tenho tempo ao qual eu chame meu,
Nem coisas a fazer, até que o queiras;
Nem ralharei ao tempo a sua carga
Enquanto aguarde as horas do meu dono,
Nem pensarei na falta tão amarga,
No *vai-te* que me ordene o meu patrono;
Nem ouso pôr em causa com ciúmes
Onde estarás, supor o que farás,
Só, triste escravo, às ordens, sem queixumes,
No quão feliz estará com quem estarás.
Que amor tão lorpa, em teu afã desponta;
Por mais que faças, tem-te em boa conta.

58

Que Deus, que me fez escravo, não tolere
Pensar em controlar-te o tempo de ócio,
Pedir-te contas de horas, só que espere,
Pois teu vassalo sou, e és sacerdócio.
Oh, se me tens às ordens, que eu padeça
A ausência de seres livre, que me prende,
E amanse as horas, sofra o que endureça,
Sem te acusar a ti de quem me ofende.
Sê onde queiras, grande é a licença
E largo o privilégio, goza as graças
De andares à vontade; a ti pertença
O teu perdão de crimes que a ti faças.
Já eu espero, neste inferno espero,
Sem te culpar por dares o que eu mais quero.

Que Deus, que me fez escravo, não permita
Pensar em controlar-te o tempo de ócio,
Pedir-te contas de horas, e lhe admita
Somente ao teu vassalo o sacerdócio.
Oh, se me tens às ordens, que eu padeça
A ausência de seres livre, que me prende,
E amanse as horas, sofra o que endureça,
Sem te acusar a ti de quem me ofende.
Sê onde queiras, grande é a licença
E largo o privilégio, goza as graças
Daquilo que apeteça; a ti pertença
O teu perdão de crimes que a ti faças.
Por mais que custe, eu sirvo pra atender,
Não pra coimar o bom ou mau prazer.

59

Se nada novo há, mas o que existe
Foi sempre, que iludidos nós vivemos,
Que, ao dar à luz ideias, não resiste
O novo fardo de um que à luz já demos?
Oh, visse eu num arquivo envelhecido,
Seiscentos anos já de translação,
Descrito, o teu retrato, em livro ido,
Que a mente existe em letras de antemão,
Que eu visse o que diriam os demais
Do espanto que és, da forma divinal;
Se estamos nós melhor, ou eles mais,
Ou se a revolução nos fez igual.
Oh, certo estou que o espírito de antanho
Mais se admirou com molde mais tacanho.

Se nada novo há, mas o que existe
Foi sempre, que iludidos nós vivemos,
Que, ao dar à luz ideias, nos desiste
O novo fardo de um que à luz já demos?
Oh, visse eu num arquivo envelhecido,
Seiscentos anos já de translação,
Descrito, o teu retrato, em livro ido,
Que a mente existe em letras de antemão,
Que eu visse o que diriam os demais
Do espanto que és, da forma divinal;
Se estamos nós melhor, ou eles mais,
Ou se a revolução nos fez igual.
Oh, certo estou que o espírito de antanho
Mais se admirou com molde mais tacanho.

60

Tal como as ondas sobre os grãos de areia,
Assim o nosso tempo em seus minutos,
Em sucessão, avançam em cadeia,
E aos vãos esforços rendem substitutos.
O que foi dado um dia ao mar de luz
Rasteja à madurez, e é coroado;
E ante eclipses faz à glória jus,
E o tempo, que o doou, confunde o dado.
Transfixa o tempo a flor da juventude,
E cava valas sobre a bela testa;
E ceva-se do escol da plenitude,
E tudo a foice ceifa e nada resta.
E contra o tempo, o punho seu perverso,
Em teu louvor, oponho o firme verso.

Tal como as ondas sobre os grãos de areia,
Nos correm os minutos em rebate,
Rendendo cada o de antes em cadeia,
Lutando pela frente do combate.
O que nasceu, num mar de luz então,
Rasteja até maduro, e coroado
Do torpe eclipse enfrenta a agressão,
E o tempo, que doou, confunde o dado.
Transfixa o tempo a flor da juventude,
E cava valas sobre a bela testa;
E ceva-se do escol da plenitude,
E tudo a foice ceifa e nada resta.
Conquanto tenha o tempo punho adverso,
Por teu louvor, oponho o firme verso.

61

Apraz-te rir da pálpebra acordada,
Por que me cansas tu a noite assim?
Agrada-te pesares-me a almofada,
Troçar-me com visões de ti sem fim?
Mandaste o teu espírito espiar-me,
A tão distante sítio, os meus costumes,
Achar-me do que possa envergonhar-me,
É esse o fim, o teor dos teus ciúmes?
O teu amor é grande mas não tanto;
O meu amor mantém-me a mim desperto,
O meu amor derrota o meu quebranto,
E faz por ti a guarda mais de perto.
Vigio-te, desperto noutro lado,
De mim distante, a outros tão chegado.

Apraz-te vir à pálpebra acordada,
Por que me cansas tu a noite assim?
Agrada-te pesares-me a almofada,
Troçar-me com visões de ti sem fim?
Mandaste o teu espírito espiar-me,
A tão distante sítio, os meus costumes,
Achar-me do que possa envergonhar-me,
É esse o escopo, o teor dos teus ciúmes?
O teu amor é grande, mas nem tanto;
É mais o meu amor que acorda a hora,
É o meu amor que espanta o meu quebranto,
É quem por ti faz guarda noite fora.
Por ti vigio, tu que estás desperto,
De mim tão longe, e de outros tão mais perto.

62

No meu amor por mim cai-me em pecado
O olhar, a alma, cada parte minha.
E tanto está o mal enraizado
Que não lhe encontro cura nem mezinha.
Nenhuma face é tão gentil, nem forma
Tão certa, nem o certo de estimar,
E quanto ao meu valor não tenho norma
Senão a minha, e essa não tem par.
Mas quando o espelho mostra quem eu sou,
Com marcas e inscrições do sol maduro,
O meu amor por mim contrário o dou;
Que tanto amor por mim seria impuro;
És tu (meu eu) que por mim mesmo canto;
Tu pintas-me com fresco e novo encanto.

No meu amor por mim cai-me em pecado
O olhar, a alma, cada parte minha.
E tanto está o mal enraizado
Que não lhe encontro cura nem mezinha.
Nenhuma face é tão gentil, nem forma
Tão certa, nem o certo de estimar,
E quanto ao meu valor não tenho norma
Senão a minha, e essa não tem par.
Mas quando o espelho mostra quem eu sou,
Com marcas e inscrições do sol maduro,
O meu amor por mim contrário o dou;
Que tanto amor por mim seria impuro;
És tu (meu eu) que eu mesmo por mim canto;
Pintando o velho eu com teu encanto.

63

O meu amor será como eu, um dia,
Um trapo sob a mão fatal da hora
Que o sangue seca, e escreve a velha estria
Na fronte bela; quando a fresca aurora
Entrar na noite a pique da idade,
E todo o belo que hoje é seu vassalo
Passar, em parte ou na totalidade,
Que o seu primor de ouro vem furtá-lo;
Preparo esse tempo com muralhas,
A faca que confunde a idade breve,
Que nunca na beleza grave as falhas,
Mas lembre-a, embora a sua vida leve.
Ver-se-á o seu esplendor no que escrever,
E nelas sempre verde há-de viver.

O meu amor será como eu, um dia,
Um trapo usado às mãos da aziaga hora
Que o sangue seca e cava a velha estria
Na fronte bela; quando a fresca aurora
Entrar na noite a pique da idade,
E todas as belezas que governa
Passarem, como passa o que se evade,
Furtando-se a riqueza sua verna;
Preparo esse tempo com muralhas,
A faca que confunde a idade breve,
Que nunca na beleza grave as falhas,
Mas sempre a lembre, embora a vida leve.
Ver-se-á o seu esplendor no que eu escrever,
E em linhas negras verde há-de viver.

64

Quando o esplendor cair do que hoje viva
E a mão cruel delir o custo ufano;
Quando por terra vir a torre altiva
E o bronze eterno escravo for do dano;
Quando faminto o mar ganhar vantagem
E o reino litoral comer tamanho,
E a costa sobre as águas ganhe margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Quando um estado noutro se mudar,
Ou se agravar o estado fatalmente,
Há-de ensinar-me a ruína a ruminar:
O tempo há-de levar-te, certamente.
Pensá-lo é morrer, que mais fazer?
Hei-de chorar que o tenha de perder.

Quando eu já vi do tempo a mão nociva
No resplendor que cobre o que era ufano;
Quando eu já vi por terra a torre altiva
E o bronze eterno escravo do seu dano;
Quando eu já vi o mar com tal voragem
O reino litoral comer tamanho,
E o firme solo obter das águas margem
Somando o ganho à perda, a perda ao ganho;
Quando eu já vi um estado noutro entrar,
Ou se agravar um estado, já de abalo,
Vim aprender da ruína a ruminar:
O tempo vem e ao meu amor levá-lo.
Pensá-lo é morrer, que mais fazer
Senão chorar que o tenha de perder?

65

Se o bronze, a pedra, a terra, o mar sem fim,
Não podem contra a triste mortandade,
Iria arguir com raiva o belo assim,
Se a sua acção é flor sem crueldade?
Oh, como pode o Verão manter-se afável
Se os dias fazem cerco sem cansaço,
Se a rocha não se tem inexpugnável,
Nem rija contra o tempo a porta de aço?
Meditação terrível! Qual a caixa
Que esconda a jóia que outra caixa ataque?
Que forte mão um lesto pé relaxa,
Quem há que o seu esplendor proíba ao saque?
Nenhuma, um milagre só o consinta:
Que o meu amor refulja em negra tinta.

Se o bronze, a pedra, a terra, o mar sem fim,
Não podem contra a triste mortandade,
Iria arguir com raiva o belo assim,
Se a sua acção é flor sem crueldade?
Oh, como pode o Verão manter-se afável
Se os dias fazem cerco sem cansaço,
Se nem é rija a rocha vulnerável,
Nem firme contra o tempo a porta de aço?
Lembrança atroz! Se o tempo quer na caixa
A sua jóia, ah, onde a salvo a pôr?
Que forte mão um lesto pé relaxa,
Quem há que impeça o saque ao esplendor?
Só mesmo o que é milagre e maravilhe:
Que o meu amor em negra tinta brilhe.

66

Cansado disto clamo o bem da morte:
Ao ver faminto desde o berço o pobre,
E um zé-ninguém vestido em rico corte,
E a boa-fé perdida em língua dobre,
E a honra dada a quem não a merece,
E a castidade dada a um velhaco,
E a rectidão na boca que a envilece,
E a força retorcida à lei do fraco,
E a arte à força muda e o seu artista,
E o tolo, doutoral, guiando o apto,
E o simples facto tido por simplista,
E o bem refém do mal que manda inapto.
Cansado disto, o bem da morte clamo,
Não fosse abandonar quem tanto amo.

Cansado disto clamo o bem da morte:
Ao ver faminto desde o berço o pobre,
E o zé-ninguém vestido em rico corte,
E a boa-fé perdida em língua dobre,
E a honra dada a quem não a merece,
E a castidade entregue a um velhaco,
E a rectidão na boca que a envilece,
E a força retorcida à lei do fraco,
E a arte à força muda e o seu artista,
E o tolo (doutoral) guiando o apto,
E o simples facto tido por simplista,
E o bem ao chefe mal sofrendo o rapto.
Cansado disto, o bem da morte clamo,
Não fosse assim deixar quem tanto amo.

67

Porque há-de poluir-se com corruptos,
E dar-se a um vil convívio profanado,
E laços estreitar com estes brutos,
Pra ser no meio de ímpios explorado?
Porque há-de ser pintado toscamente
E dar à pobre tinta a cor expressiva?
Porque há-de usar o belo inviamente
Sombrias rosas, se ele é rosa viva?
Pra quê viver, se, pobre, a natureza
Nem seiva já às frescas veias rende?
Ele é o seu garante de riqueza,
E mãe de muitos, dele só depende.
Oh, ela a ele o tem, só por lembrança
Do que já teve em dias de abastança.

Ah porque iria dar-se à vida infecta,
Ceder ao vil convívio profanado,
A passamanes entre gente abjecta
Pra ser no mais proveito do pecado?
Porque há-de ser pintado toscamente
E dar à pobre tinta a cor expressiva?
Porque há-de usar o belo inviamente
Sombrias rosas, se ele é rosa viva?
Pra quê viver, se, pobre, a natureza
Nem seiva já às frescas veias rende?
Ele é o seu garante de riqueza,
Penhor de muitos, dele só depende.
Oh, ela a ele o tem, só por lembrança
Do que já teve em dias de abastança.

68

Por isso, a face dele é mapa usado,
De quando o belo como flores passava,
E não se achava o belo abastardado
E a fronte não tocava nem pintava;
Antes que os cachos de ouro dos finados,
Condão das tumbas, desse outro velo
A novo escalpe e fossem transplantados;
E o pelo morto um outro ornasse belo;
Pois nele as sacras horas de então
Se vêem sem ornato, num renovo,
Sem querer de outro o verde no seu Verão,
Roubando o velho pra vestir o novo;
É ele um mapa onde a natureza
Ao logro de hoje mostra o que é beleza.

Assim a face dele é mapa usado,
De quando a graça como flores passava,
E não se achava o belo abastardado
E a fronte não tocava nem pintava;
Antes que os cachos de ouro dos finados,
Condão das tumbas, dessem novo velo
E noutro couro fossem transplantados;
E o pelo morto um outro ornasse belo;
Pois nele as sacras horas que eram são
Visíveis sem ornato, num renovo,
Sem querer de alheio verde o belo Verão,
Nem roubo que dê velha roupa ao novo;
É ele um mapa onde a natureza
Ao logro de hoje mostra o que é beleza.

69

Em ti, que parte haverá que peça emenda?
Nenhuma, que as mais puras mentes mirem.
E não há mente ou voz que não te renda
O que te assiste, e até rivais te admirem.
O que se vê de ti, quem vê, coroa:
Mas toda a voz que o teu ao teu to dá
Em outros tons confunde a minha loa
Ao ver mais longe e fundo do que há;
Que atenta ao esplendor da tua mente,
E o que presume, nos teus actos mede;
Gentil admire embora, torpe, sente
Que a bela flor que és tu tresanda e fede.
Se o teu odor não honra o teu viso,
É só por isto, dás-te em todo o piso.

Que parte tua à vista pede emendas,
Que aos corações ocorra que te faltam?
As línguas, voz das almas, dão-te oferendas,
O seu ao seu, e até rivais o exaltam.
O teu externo o externo preito c'roa:
Mas toda a voz que o teu ao teu oferece
Em outros tons confunde a minha loa,
Ao ver da vista além, do que parece.
Tais olham ao esplendor da tua mente,
E essa estima a medem plos teus actos;
À bela flor dão ranço a erva rente
Os sensos rudes (pese à vista gratos).
Se o teu odor destoa do teu viso,
Tem chão motivo: dares-te em todo o piso.

70

Que te censurem, não é teu defeito,
Pois sempre mira a infâmia o que corteja;
O ornato da beleza é ser suspeito,
Qual corvo que no puro ar adeja.
Se fores bom, mais críticos terás,
Em digna proporção, do tempo querido;
Que o vício, como o verme, ao verde traz,
E tu és puro e mostras-te florido.
Passaste as tentações do teu primor,
Poupado foste, ou foste em liberdade;
Contudo, o meu louvor não é louvor
Que impeça a inveja, que anda à vontade;
Não te encobrissem quantas suspeições,
Serias rei de muitos corações.

Que te censurem, não é teu defeito,
Pois sempre mira a infâmia o que corteja;
O ornato da beleza é ser suspeito,
Qual corvo que no puro ar adeja.
E sendo bom, mais críticos terás,
Em digna proporção, dos tempos querido;
Que o vício, como o verme, ao verde traz,
E, puro que és, tu mostras-te florido.
Poupou-te à emboscada o teu primor,
Ou porque te impuseste à sua carga;
Contudo, o meu louvor não é louvor
Que impeça a inveja, que anda sempre à larga;
Não te encobrisse o véu das suspeições,
Serias tu só rei dos corações.

71

Não chores tu por mim quando morrer
Mais do que hás-de escutar severo sino
A anunciar ao mundo o findo ser
Do mundo vil, dos vermes vis destino:
Não, se me leres os versos, passa ao lado
Da mão que o fez, pois tal é o meu amor
Que não queria ser por ti lembrado,
Se acaso tal lembrança fosse dor.
Oh se (insisto) fores ler o que escrevi
Moldando-me eu ao barro do jazigo,
Que não te escape o nome meu de ti
Mas deixa o teu amor morrer comigo;
Não vá sondar o mundo por que choras,
E apoucar-te, e ao morto, nessas horas.

Não dure o choro teu quando eu morrer
Mais do que o sóbrio som de escuro sino
Que diz ao mundo que eu deixei de ser
No mundo vil, e aos vermes me destino:
Não, se me leres os versos, passa ao lado
Da mão que os escreveu, pois tanto te amo
Que aceito o doce olvido de bom grado,
Se em mim pensando à mágoa mais te chamo.
Oh se estes versos leres, digo-te eu,
Moldando-me eu ao barro do jazigo,
Que nem sequer te escape o nome meu,
Mas deixa o teu amor morrer comigo;
Não fosse o sábio mundo ler-te a dor,
E te apoucar comigo quando eu for.

72

Se o mundo perguntar por que merece
Aquele que morreu o teu amor,
Após a minha morte, amor, esquece,
Pois nada que eu possua tem valor;
A menos que lhes mintas por bondade
E me elogies mais do que eu mereça,
Louvando o morto mais do que a verdade,
Mesquinha embora, livre lhe ofereça;
Não vá ser falso o teu amor honesto,
Mentindo por amor, em me louvar,
Meu nome enterra ao pé de mim, do resto,
E aqui não viva mais pra nos vexar.
Vergonha tenho disto, que eu produzo;
Tem tu também, inútil é, sem uso.

Não vá pedir-te o mundo que recites
O que houve em mim capaz de ser amado,
Quando eu morrer, amor, tu não hesites,
Pois nada em mim merece ser lembrado.
A menos que lhes mintas por bondade
E me elogies mais do que eu mereça,
Louvando o morto mais do que a verdade,
Forreta que é, a bem dizer te ofereça;
Não vá ser falso o teu amor honesto,
E por amor de mim falar-me insóbrio,
Meu nome enterra ao lado do meu resto,
E aqui não viva mais pra nosso opróbrio.
Vergonha tenho disto que eu produzo;
Tem tu também, de amar coisas sem uso.

73

Talvez em mim eu mostre o tempo frio
Das folhas flavas, poucas ou nenhumas,
Dos galhos que estremecem de arrepio,
Dos coros onde entoavam doces plumas;
Em mim verás o ocaso desse dia
Depois de o sol se pôr a ocidente,
Que em breve morre em noite que copia
A morte, a outra noite, paz dormente;
Em mim verás o brilho dessa chama
Que em cinzas juvenis repousa agora,
Tal como, quem expira, deixa a cama
Comido por aquilo que o devora;
Percebes isto, e mais amor te dá;
Que ele ame, quem em breve deixará.

Verás em mim a hora que declina,
Das folhas flavas, poucas ou nenhumas,
Nos galhos que então tremem, em ruína,
Nus coros onde entoavam doces plumas;
Em mim verás o ocaso desse dia
Depois de o sol se ir pôr a Ocidente,
Que em breve o leva a noite tão sombria
Que faz de morte e tudo faz dormente;
Em mim verás o brilho dessa chama
Que sobre as cinzas jovens se extinguiu,
Tal como, quem expira, deixa a cama
Comido por aquilo que o nutriu;
E visto isto, o teu amor faz forte;
Amá-lo bem, a quem não tarda a morte.

74

Mas ânimo, no dia em que me leve
A dura lei sem forma de resgate;
Mas este verso um juro a mim me deve:
Que, ao recordar-te, viva e te relate.
Relendo o que escrevi, verás que escrevo
A parte que a ti mesmo dediquei;
Ao pó lhe deixo o pó, o que lhe devo,
E o meu melhor, o espírito, to dei;
Só borras perderás de mim então,
Porção de vermes, corpo, só ossadas,
Conquista vil da faca de um vilão,
Indignas são, de serem recordadas:
O preço disso nisso se contém,
E isso é isto, e isto o que em ti vem.

Mas não te abata quando o punho duro
Me detiver sem forma de resgate;
A minha vida tem no verso um juro:
Que a ti te lembre sempre e te retrate.
Relendo o que escrevi, verás que escrevo
A parte consagrada a ti somente;
Ao pó só deixo o pó, e mais não devo,
E o meu melhor é teu, a minha mente;
Só borras perderás de mim então,
Porção de vermes, corpo, só ossada,
Conquista vil da faca de um vilão,
Que não merece em ti ser remembrada:
E resta o preço disso nisso, em si,
E isso é isto, e isto resta em ti.

75

És para a minha mente o pão da vida,
Também vernal adoça a chuva a terra;
E pra te achar a paz eu vivo em lida,
Tal como o que é avaro, vivo em guerra:
Mal gozo os bens que tenho, e já receio
Os tempos que me assaltem o meu ouro;
Agora só pra mim total te anseio,
Agora mostro ao mundo o meu tesouro;
Por vezes, saciado de te ver,
Por vezes, de um olhar já passo fome,
Sem ter, sem perseguir nenhum prazer
Senão o que foi tido, ou de ti tome.
Ou me empanturro ou sofro de carência,
Ou sofro de excesso ou de ausência.

Assim és para a mente o pão da vida,
Também vernal adoça a chuva a terra;
E pra te achar a paz eu vivo em lida,
Tal como o que é avaro vive em guerra:
Mal gozo os bens que tenho, e já receio
Os tempos que me assaltem o meu ouro;
Pois ora só pra mim total te anseio,
Pois ora mostro ao mundo o meu tesouro;
Por vezes, saciado de te ver,
Por vezes, de um olhar já passo fome,
Sem ter, sem perseguir nenhum prazer
Senão o que foi tido, ou de ti tome.
Ou me empanturro ou sofro de carência,
Ou sofro de um excesso ou de uma ausência.

76

Porque é tão rude e austero o que escrevo,
Tão resistente a trocas e a desvios?
Porque não sigo o tempo e não me atrevo
A formas novas, estranhos desafios?
Porquê escrever o mesmo, sem diferença,
Vestir o mesmo estilo em traje igual,
Assim que assino o nome é já sentença
Que mostra de onde vem, e é natural.
Oh, sempre escrevo eu de ti, amor,
E tu e o meu amor são o meu tema:
Apenas visto o mesmo de outra cor,
Gastando o mesmo gasto por sistema:
Pois como o sol que é novo sempre e antigo,
Assim do meu amor já disse e digo.

Porque é tão rude e estéril o que escrevo,
Tão resistente a trocas e a desvios?
Porque não sigo o tempo e não me atrevo
A formas novas, estranhos desafios?
Porquê escrever o mesmo, sem diferença,
Vestir o mesmo estilo em traje igual,
Assim que assino o nome é já sentença
Que mostra de onde vem, e é natural.
Oh, sempre escrevo eu de ti, amor,
E tu e o meu amor são o meu tema:
Apenas visto o mesmo de outra cor,
Gastando o mesmo gasto por sistema:
Pois como o sol que é novo sempre e antigo,
Assim do meu amor já disse e digo.

77

Verás no espelho o belo que gastaste,
E no quadrante o tempo que perdeste,
Nas folhas brancas, escrito, o que pensaste,
E neste livro a prova que aprendeste:
As rugas que hás-de ver no espelho errante
São covas boquiabertas do passado;
Que a esquiva sombra aponte do quadrante
Em fuga eterna o tempo acossado;
E o que não lembres tu, do que fizeste,
Confia às folhas vagas essas provas
Futuras, filhos teus, que à luz os deste,
E se apresentam como caras novas.
Se a isto dedicares o teu ofício,
Trará ao livro e a ti mais benefício.

Verás que o espelho teu a graça apaga,
E o teu relógio o tempo caro ido,
Impressa a tua mente em folha vaga,
A deste livro, prova-te o aprendido:
As rugas que hás-de ver no espelho franco
São covas boquiabertas do passado;
Que saibas plo relógio esquivo e manco
Em fuga eterna o tempo acossado;
Confia o que a memória não guardou
A estas folhas gastas, e hás-de ver
Os filhos que o teu cérebro criou,
Que a tua mente crê desconhecer.
Se a isto dedicares o teu ofício,
Serás tu rico e o livro lucra disso.

78

Por minha musa amiúde te invoquei,
E achei um tal favor no que escrevi,
Que alheias penas muitas inspirei,
E agora escrevem todos sobre ti.
O teu olhar inspira notas plenas
E ignaros se desprendem do seu lastro,
E as asas do letrado ganham penas,
E a graça ganha as graças do bom astro.
Mas dá valor tu mais ao que eu compilo
Pois vem de ti, nascido e inspirado:
Nos versos de outros tu compões o estilo,
Que tendo a tua graça é melhorado.
Destarte, és toda a minha arte, e vou
De rude ignaro ao mais letrado voo.

Por minha musa tanto te invoquei,
E achei um tal favor no que escrevi,
Que — vê — alheias penas inspirei,
E agora escrevem todos sobre ti.
O teu olhar, que inspira o canto ao tardo,
E ao torpe ignaro o céu em vez do chão,
Deu nova pena à asa do letrado,
E deu à graça dupla exaltação.
Mas dá valor tu mais ao que eu compilo
Pois vem de ti, nascido e inspirado:
Nas obras de outros só compões o estilo,
E as artes dão-se ares do agraciado.
Destarte, és toda a minha arte, e vou
De rude ignaro ao mais letrado voo.

79

Enquanto me inspiravas só a mim,
Meu verso só a tua graça tinha;
Agora a minha graça chega ao fim
E a Musa em nome de outro me definha.
Admito, amor, o tema que és, feliz,
Merece mais, o esforço de outras penas;
Porém o que de ti o novo diz
Roubou de ti, e a ti devolve apenas;
Empresta-te a virtude, e esse nome
A ti roubou; a graça que te dá
Na tua face a viu; e o teu renome
Não pode acrescentar do que em ti há.
Não lhe agradeças coisas que te empreste,
Já que te dá somente o que lhe deste.

Enquanto me inspiravas só a mim,
Em mim se via só a tua graça;
Mas já que a rima é força que definhe,
A minha Musa enferma a outro passa.
Admito, amor, o tema que és, feliz,
Merece a pena de mais dignas penas;
Porém o que de ti o novo diz
Roubou de ti, e a ti devolve apenas;
Empresta-te a virtude, e esse nome
A ti furtou; a graça que te aprende
Tomou da tua face; e o teu renome,
Se em ti já vive, dele não depende:
Não sejas grato pois plo que te diga,
Já que lhe pagas, isso só se obriga.

80

Oh, perco forças quando de ti escrevo,
Pois sei que alguém mais certo te usa o nome,
E empenha o seu poder no teu enlevo,
E cala-me ao falar do teu renome.
Mas já que o teu valor é um oceano
E aceita a simples vela e a mais cheia,
A minha barca simples enche o pano
E surge em alto mar com fixa ideia.
O teu menor favor mantém-me à tona
Já ele ao mudo mar orça o calado;
Ou, naufragando-me eu, não valho a lona,
E ele é de alto porte e aprumado.
Se então ele floresce e eu naufrago,
O mal foi este: o amor foi o meu estrago.

Oh, como eu tremo quando de ti escrevo,
Pois sei que um ser melhor te usa o nome,
E o seu poder empenha em teu enlevo,
E cala-me ao falar do teu renome.
Mas já que o teu valor é um oceano,
E aceita a simples vela e a mais cheia,
Meu parco barco, ao pé do dele lhano,
Plo mar de ti se atreve em fixa ideia.
O teu menor favor mantém-me à tona,
Já ele ao teu mar fundo orça o calado;
Ou, naufragando-me, eu não valho a lona,
Porque ele é de alto porte e aprumado.
Se ele então for longe, e eu naufragar,
O que é pior: o amor lançou-me ao mar.

81

Ou viva eu, e escreva o teu bitafe;
Ou vivas tu, e eu jaza apodrecido;
Se a tua fama a morte não te abafe,
Já eu, e o que for meu, serei esquecido.
Teu nome há-de viver, e ser só um,
Já eu, irei morrer, pra todo o mundo;
Dar-me-á a terra a vala que é comum,
Quando olhos de homens forem o teu fundo.
O teu moimento um verso meu será,
Que os olhos por abrir terão na mira,
E a língua que há-de ser recitará,
Já quando não respire o que respira.
Hás-de viver, e a ti em rima admirem,
Em viva voz, as bocas que respirem.

Ou vivo eu, e conto a tua história;
Ou vives tu, e eu resto apodrecido;
Que a morte não te leva da memória,
Já eu, e o que for meu, será esquecido.
Daqui terá teu nome eterna vida,
Já eu serei mais um que a terra prova,
E a vala que é comum, que o mundo olvida,
Quando olhos de homens forem tua cova.
O teu moimento um verso meu será,
Que os olhos por abrir terão na mira,
E a língua que há-de ser recitar-te-á,
Já quando não respire o que respira.
Hás-de viver, e a ti em rima admirem,
De viva-voz, as bocas que respirem.

82

Não desposaste, eu sei, a minha Musa,
Por isso, podes ler, se o justifique,
Palavras de afeição que um outro usa,
Louvando o tema que honra o que o publique.
Encantas em saber como em parecer,
E o teu valor supera o que eu te louvo,
O que te leva em busca de outro ser
Que, mais moderno, traga um cunho novo,
E amor lhe dês; mas quando houver esgotado
Os toques de retórica consigo,
Tu, vera flor, serias mais honrado
Plo verbo chão e honesto deste amigo;
E a sua grossa tinta serve mais
A faces sem rubor; a ti, jamais.

Eu sei, não desposaste a minha Musa,
Por isso, lança lá olhares de sobra
A escritos de afeição que um outro usa,
Louvando o belo tema, que honra a obra.
Encantas em saber como em parecer,
E o teu valor supera o que eu te louvo,
O que te leva em busca de outro ser
Que, mais moderno, traga um cunho novo,
E amor lhe dês; mas quando houver esgotado
Os toques de retórica consigo,
Tu, vera flor, serias mais honrado
Plo verbo chão e honesto deste amigo;
E a grossa tinta desse serve o uso
De faces sem rubor; em ti, é abuso.

83

Retratos não achei que precisasses,
Por isso, o teu encanto não pintei;
Achei (pensei achar) que superasses
O estéril dom e escasso do que sei;
Assim, fiquei aquém no teu relato,
Pra que, vivendo tu, mostrasses bem
Que a pena mais moderna falha o acto,
E, indigna, do que vales fica aquém.
Tomaste o meu silêncio por pecado,
Ao qual eu chamo glória, sendo mudo;
Pois mudo, não te arrisco o belo estado,
Onde outros dando vida matam tudo.
Em um dos belos olhos tens mais vida
Do que os poetas cantem e é ouvida.

Pinturas não achei que precisasses,
Por isso, o teu encanto não pintei;
Achei (pensei achar) que superasses
O estéril dom e escasso do que sei;
Assim, fiquei aquém no teu relato,
Pra que, vivendo tu, mostrasses bem
Que a pena mais moderna falha o acto,
E, indigna, do que vales fica aquém.
Tomaste o meu silêncio por pecado,
Ao qual eu chamo glória, sendo mudo;
Pois mudo, não te arrisco o belo estado,
Onde outros dando vida matam tudo.
Em um dos belos olhos tens mais vida
Do que a ambos dos poetas seja ouvida.

84

Quem te diz mais? Quem pode acrescentar
Louvores ao teu louvor, se és tu o tal
Em cujo cofre se acha um tal bazar
Que serve de modelo ao teu igual?
Bem pobre a pena aquela que não some
Ao seu assunto um pouco mais de glória;
Mas quem te escreve, basta que te tome
A ti por ti, e eleva a sua história.
Que te copie o escrito que há em ti,
Sem escurecer a luz da natureza,
Será famoso o seu engenho ali,
E o estilo admirado de certeza.
Nas loas ao esplendor pões mau-olhado;
Gostando de louvores, és mal louvado.

Quem te diz mais, que, mais que diga, ensina
Ao teu louvor, se és tu só sem igual,
Em cujo cofre em muros se confina
O molde onde o modelo é tal e qual?
Penúria há na pena que não some
Ao seu assunto um pouco mais de glória;
Mas, quem te escreve, basta que te tome
A ti por ti, e eleva a sua história.
Que te copie em ti o que há já escrito,
Sem piorar a luz da natureza,
E a cópia afamará o seu esprito
E o estilo em toda a parte pla clareza.
Nas loas ao esplendor pões mau-olhado;
Gostando de louvores, és mal louvado.

85

Cortês, a Musa à muda voz se adapta,
Enquanto os teus louvores se compilam,
E a pena de ouro o teu carácter capta,
E em raras frases Musas se perfilam;
Eu penso bem de ti, já outro o escreve,
E, ignaro cura, eu digo só "amém"
Aos hinos que outro, hábil mais, te eleve
Em fina pena e forma que convém.
Ao teu louvor eu digo "Sim, nem mais!",
E ao teu louvor proponho mais, bastantes;
Mas isso é no que penso, que ademais
(E o verbo vem depois) o amor vem antes.
Respeita o ar verbal de quem te fale,
E quem, falando em actos, pense e cale.

Cortês, a minha Musa a língua cala,
Enquanto em ricas loas compiladas
Com pluma de ouro o teu carácter fala
Em frases pelas Musas refinadas;
Se escrevo em mente, em letra outro escreve,
E, ignaro cura, eu digo só *Amém*
Aos hinos que outro, hábil mais, te eleve
Em fina pena e forma que convém.
Eu digo *Sim, nem mais!* ao teu louvor,
E ao teu louvor o mais que se acrescente;
Mas isso o penso eu, que o meu amor
(Se o verbo segue atrás) vem sempre à frente.
Respeita o ar verbal de quem te fale,
E quem, falando em actos, pense e cale.

86

Foi esse verso audaz de vela cheia,
Rumando à recompensa que és, tão rara,
Que me enterrou, madura, a minha ideia
No túmulo do ventre que a criara?
Foi o seu estro, de estros geniais
Tomado, que, exaltado, me calou?
Nem esse, nem à noite os seus iguais,
Em seu socorro, o verso me espantou.
Nem esse, nem o anjo que lhe vale,
Que à noite o leva à certa com intentos,
Se arrogam a razão por que me cale;
Não vem daí receios nem lamentos.
Mas quando os versos dele favoreces,
Os meus, faltos de assunto, enfraqueces.

Foi esse verso audaz de vela cheia,
Rumando à recompensa que és, tão rara,
Que me enterrou, madura, a minha ideia
No túmulo do ventre que a criara?
Foi o seu estro, de estros geniais
Tomado, que, exaltado, me calou?
Nem esse, nem à noite os seus iguais,
Em seu socorro, o verso me espantou.
Nem esse, nem o anjo que lhe vale,
Que à noite o leva à certa com intentos,
Se arrogam a razão por que me cale;
Não vem daí receios nem lamentos.
Mas quando os versos dele favoreces,
Os meus, faltos de assunto, enfraqueces.

87

Adeus, és muito caro de se ter,
E sabes certamente o teu valor;
O frete em que te estimam dá poder
De escusa ao que se impõe ser meu senhor.
Pois só me prende a ti o que quiseres,
E que fiz eu pra achar um tal proveito?
Se nada em mim merece o dom que deres,
Reverte para ti o meu direito.
A ti te deste, ignaro do teu preço,
Ou este, a quem te deste, um lapso o quis;
Assim se livra o dom de um mau apreço
De volta a um julgamento mais feliz.
Assim te tive, um sonho lisonjeiro
Que um rei faz de quem dorme, passageiro.

Adeus, és muito caro de se ter,
E sabes certamente o teu valor;
O frete em que te estimam dá poder
De escusa ao que se impõe por meu senhor.
Pois só me prende a ti o que quiseres,
E que fiz eu pra achar um tal proveito?
Se nada em mim merece o dom que deres,
Reverte para ti o meu direito.
A ti te deste, ignaro do teu preço,
Ou este, a quem te deste, um lapso o quis;
Assim se livra o dom de um mau apreço
De volta a um julgamento mais feliz.
Assim te tive, um sonho passageiro
Que um rei faz de quem dorme, lisonjeiro.

88

Se te aprouver fazer pouco de mim
E dar ao escárnio méritos que eu tenha,
Hei-de eu tomar a tua parte e, assim,
Provar a honra ao falso que desdenha.
E como os meus defeitos conhecesse,
Darei à tua parte o que dizeres,
De faltas que me manchem e eu escondesse,
A fim de mais ganhares em me perderes;
E nisto um ganho eu terei também,
Nos muitos pensamentos de te amar,
E os danos que me faça são um bem,
Será pra mim vantagem a dobrar.
É tanto o meu amor, e tão sou teu,
Que aceito por ti toda a culpa eu.

Se te aprouver fazer pouco de mim
E dar ao escárnio méritos que eu tenha,
Hei-de eu tomar a tua parte e, assim,
Provar-te a honra, ao falso que a desdenha.
E como os meus defeitos conhecesse,
Darei ao teu papel o que dizeres,
De faltas que me manchem e eu escondesse,
A fim de mais ganhares em me perderes;
E nisto eu ganhador serei também,
Nos muitos pensamentos de te amar,
E os danos que me faça são um bem,
Serão pra mim vantagem a dobrar.
É tanto o meu amor, e tão sou teu,
Que aceito por ti toda a culpa eu.

89

Diz que me abandonaste porque errei,
E estudarei o nome dessa ofensa;
Diz que sou manco, e logo mancarei,
E contra ti não hei-de ter defensa.
Não me farias mal, sequer metade,
Formado o teu desejo de mudança,
Como eu a mim, sabendo-te a vontade;
De mim faria um estranho sem lembrança.
Não mais iria aonde te pensasse,
Não mais diria o nome tão querido,
Não fosse eu ofender-te, se chamasse
Em vão, profano, um velho conhecido.
Por ti, contra mim mesmo oponho ideias;
Pois não hei-de eu amar quem tu odeias.

Diz que me abandonaste porque errei,
E estudarei o nome dessa ofensa;
Diz que sou coxo, e logo coxearei,
Pois contra factos teus não há defensa.
Não me farias mal, sequer metade,
Formado o teu desejo de mudança,
Como eu a mim, sabendo-te a vontade;
Farei de mim um estranho sem lembrança,
Não passarei por onde passeares,
Não mais direi o nome tão querido,
Não fosse profanar-te, ao passares,
O *Por aqui?* de um velho conhecido.
Por ti, contra mim mesmo oponho ideias;
Não amaria aquele a quem odeias.

90

Odeia-me, se queres, então, agora,
Agora, quando o mundo quer travar-me,
Não venhas tu qual perda após a hora,
E adere ao fel fatídico a vergar-me.
Ah, quando o coração deixou a mágoa,
Não tragas nova carga a um dó vencido.
Não dês à noite brava auroras d'água,
Ou queda prolongada ao já caído.
Se me deixares, não deixes para o fim,
Após vazar-se o fel de males menores;
Mas vinda a investida, hei-de enfim
Provar da má fortuna os males piores;
Que os outros tons de dó, que a dó me soam,
Ao pé da tua perda, não me doam.

Odeia-me, se queres, então, agora,
Agora, quando o mundo quer travar-me,
Não venhas tu qual perda após a hora,
E adere ao fel fatídico a vergar-me.
Ah, quando o coração deixou a mágoa,
Não tragas nova carga a um dó vencido.
Não dês à noite brava auroras d'água,
Ou queda prolongada ao já caído.
Se me deixares, não deixes para o fim,
Após vazar-se o fel de males menores;
Mas vinda a investida, hei-de enfim
Provar da má fortuna os males piores;
Que os outros tons de dó, que a dó me soam,
Ao pé da tua perda, não me doam.

91

Uns gabam o seu berço, e uns o jeito,
Uns as riquezas, e uns a força apontam,
Uns o seu estilo, escravos do preceito,
Uns os falcões e os cães, e uns o que montam,
E cada humor delícias tem devidas
Onde descobre um gozo sobre o mais;
Mas estes não me enchem as medidas;
Num bem geral supero o bem de tais.
Que o teu amor preferem os vassalos
A berços, bens, ao estilo de famosos,
O gozo dos falcões e dos cavalos;
E a ti te tendo, zombo dos vaidosos —
Desgraça nisto só, que me desfalques
De tudo, e, desgraçado, tu me calques.

Uns gabam o seu berço, uns o jeito,
Uns as riquezas, uns a força apontam,
Uns o seu estilo, escravos do preceito,
Uns os falcões e os cães, uns o que montam,
E cada humor delícias tem devidas
Onde descobre um gozo sobre o mais;
Mas estes não me enchem as medidas;
Num bem geral supero o bem de tais.
Que o teu amor prefere o teu vassalo
A berços, bens, ao estilo de famosos,
Ao gozo c'os falcões, ou c'o cavalo;
E a ti te tendo zombo dos vaidosos —
Desgraça nisto só, que me desfaças
De tudo, e, desgraçado, me desgraças.

92

Mas faz o teu pior pra te furtares;
Que és certamente meu até à morte,
E a vida fica o tempo que ficares,
Pois desse teu amor dependo em sorte.
Não devo, pois, temer o mal pior,
Se o mínimo dos males me aniquila;
Pois vejo que me cabe um bem melhor
Do que esse que do teu humor vacila.
Não me perturba a tua mente incerta,
Que a minha vida assenta em não seres firme.
Oh que feliz direito tal oferta,
Feliz do teu amor, feliz de ir-me!
E haverá esplendor sem mancha que lhe caiba?
Que sejas falso, enquanto não o saiba.

Mas faz o teu pior pra te furtares;
Serás decerto meu até à morte,
E a vida fica o tempo que ficares,
Pois desse teu amor depende em sorte.
Não devo, pois, temer o mal pior,
Se o mal menor a vida já suspende;
A mim me cabe um estado bem melhor
Do que esse que dos teus humores depende.
Não me perturba a tua mente incerta,
Que a minha vida assenta em não seres firme.
Oh que feliz direito tal oferta,
Feliz do teu amor, feliz de ir-me!
Mas que esplendor está livre de labéu?
Que sejas falso, e só o saiba o céu.

93

Supondo que és honesto, hei-de eu viver
Qual cônjuge enganado; da expressão
Que passa por amar-me, e quer parecer
Igual, mas já tem longe o coração;
No teu olhar, maldades não se atrevem,
Por isso, nele ignoro se mudares.
Em outros, falsos íntimos se escrevem
Nas linhas dos humores e dos esgares.
Mas quando o céu te fez ditou que fosse
A tua face um lar do doce amor;
O que pensares e escondas, ó meu doce,
O teu olhar não traz senão dulçor.
É como o pomo de Eva a tua graça,
Por bela e virtuosa ela passa.

Supondo que és honesto, hei-de eu viver
Qual cônjuge enganado; da expressão
Que passa por amar-me, e quer parecer
Igual, mas já tem longe o coração;
No teu olhar, maldades não se atrevem,
Por isso, nele ignoro se mudares.
Em outros, falsos íntimos se escrevem
Nas linhas dos humores e dos esgares.
Mas quando o céu te fez ditou que fosse
A tua face um lar do doce amor;
O que pensares e escondas, ó meu doce,
O teu olhar não traz senão dulçor.
É como o pomo de Eva a tua graça,
Por bela e virtuosa sempre passa.

94

Quem pode magoar e não o faz,
Que não se dá à coisa que ostenta,
Quem enternece o outro e frio jaz
Qual pedra, imóvel, dúbio no que o tenta.
Do céu a graça herda por penhor,
E poupa a natureza à falência.
Da sua face é dono e senhor;
Já outros só intendem a excelência.
A flor do Verão é doce quando é Verão,
Embora pra si mesma viva e passe;
Mas se essa flor sofrer torpe infecção,
A erva torpe excede a sua classe.
O que é mais doce amarga nos seus actos;
Mais torpes são os lírios putrefactos.

Quem pode magoar e não o faz,
Que não se dá à coisa que ostenta,
Quem enternece o outro e frio jaz
Qual pedra, imóvel, lento ao que o tenta.
Do céu a graça herda por penhor,
E poupa a natureza à falência.
Da sua face é dono e senhor;
Já outros são mordomos da excelência.
A flor do Verão é doce quando é Verão,
Embora pra si mesma viva e passe;
Mas, se essa flor sofrer torpe infecção,
A mais daninha erva tem mais classe.
O que é mais doce amarga nos seus actos;
Mais torpes são os lírios putrefactos.

95

Tão doce e amável tornas a fraqueza,
Que é como um verme em rosa de agrados,
E mancha o nome em flor onde há beleza:
Oh, que doçura cobre os teus pecados!
A língua que nos conta a tua vida,
Que narra com lascívia o lasso acto,
Não te despreza; é como quem convida;
Só o teu nome, absolve um mau relato.
Oh que mansão habita esse labéu,
Que te escolheu pra sua habitação,
Que cobre os teus borrões com belo véu,
E tudo torna amável à visão!
Cautela, coração, com tal direito;
O uso mau embota ao gume o jeito.

Tão doce e amável tornas a fraqueza,
Que é como um verme em rosa de agrados,
E mancha o nome em flor onde há beleza:
Oh, que doçura cobre os teus pecados!
A língua que nos conta a tua vida,
Que narra com lascívia o lasso acto,
Não te despreza; é como quem convida;
E só nomear-te absolve um mau relato.
Oh que mansão habita esse labéu,
Que te escolheu pra sua habitação,
Que cobre os teus borrões com belo véu,
E tudo torna amável à visão!
Cautela, coração, com tal costume;
O uso mau embota a ponta ao gume.

96

Que és novo, culpam-te uns, ou que és lascivo;
Que és novo, gabam-te outros, e não maças;
As faltas, graças, tudo relativo;
Em teu favor das faltas fazes graças.
Se a jóia mais vulgar entronizada
No dedo de rainha é gema rara,
Assim a tua falha é tomada
Por boa e genuína, e logo cara.
Se o lobo se vestisse de cordeiro,
Teria uns quantos anhos, o malvado!
Terias a teus pés o mundo inteiro,
Se lhe impusesses todo o nobre estado!
Mas não o faças. Tanto te amo eu,
Que, ao pertenceres-me, o teu bom nome é meu.

Que és novo, culpam-te uns, uns que és lascivo;
Que és novo, gabam-te uns, e um dos rapazes;
As faltas, graças, tudo é relativo;
Ao teu redor, das faltas graças fazes.
Se a jóia mais vulgar entronizada
No dedo de rainha é gema rara,
Assim em ti a falha te é tomada
Por boa e genuína, e logo cara.
Se o lobo se vestisse de cordeiro,
Teria uns quantos anhos, o malvado!
E tu, pois, a teus pés o mundo inteiro,
Se lhe impusesses todo o nobre estado!
Por isso, não; é tanto o meu amor,
Que, sendo teu, meu é o teu valor.

97

Que triste Inverno foi a minha ausência
De ti, prazer do ano que é fugaz!
Que frio tive, e os dias de dormência
Que a noite de Dezembro estéreis faz!
Contudo foi de Verão o tempo que era,
O prenhe Outono, farto e abundante,
Levando o fardo lasso à Primavera,
Qual ventre enviuvado que é gestante:
Mas estes frutos fartos em si rendem
A esperança de órfãos, espúrios que povoam;
Que o Verão e o seu prazer de ti dependem,
E tu não estando, os pássaros nem soam;
Ou se cantarem, trazem voz tão fria
Que a cor das folhas treme de invernia.

Que triste Inverno foi a minha ausência
De ti, prazer do ano que é fugaz!
Que frios tive, e os dias de dormência
Que a noite de Dezembro estéreis faz!
Contudo foi de Verão o tempo que era,
O prenhe Outono, farto e abundante,
Levando o fardo lasso à Primavera,
Qual ventre enviuvado que é gestante:
Mas estes frutos fartos em si rendem
A esperança de órfãos, espúrios que povoam;
Que o Verão e o seu prazer de ti dependem,
E tu não estando, os pássaros nem soam;
Ou se soarem, trazem voz tão fria
Que a cor das folhas treme de invernia.

98

De ti na Primavera estive ausente,
Já quando Abril, vaidoso, se mostrou,
E a tudo trouxe o espírito fulgente,
E até Saturno riu e saltitou.
Mas nem os lais dos pássaros, ou chão
De muitas flores pintado e perfumado,
Me levaria a histórias de Verão,
Ou a colhê-las desse colo inchado;
O lírio no seu branco não me espanta,
Nem louvo o vermelhão que a rosa tem;
Se o seu deleite e graça mais encanta,
De ti os tiram, molde e armazém.
Mas sendo ainda inverno, e tu distante,
Brinquei com tais esboços nesse instante.

De ti na Primavera estive ausente,
Já quando Abril, pimpão, se engalanou,
E a tudo trouxe o espírito fulgente,
E até Saturno riu e saltitou.
Mas nem os lais dos pássaros, ou chão
De muitas flores pintado e perfumado,
Me levaria a histórias de Verão,
Ou a colhê-las desse colo inchado;
O lírio no seu branco não me espanta,
Nem louvo o vermelhão que a rosa tem;
Se o seu deleite e graça mais encanta,
De ti os tiram, molde e armazém.
Mas sendo ainda inverno, e tu distante,
Brinquei com tais esboços nesse instante.

99

Ralhei à violeta sem pudor:
"Suave ladra, o doce odor tomaste
Do ar do meu amor! A roxa cor
Que pões na doce face ali roubaste,
E as veias as tingiste sem pudor."
O lírio condenei pla tua mão,
O amáraco plo seu cabelo crasso;
As rosas sobre espinhos, de aflição
As brancas, e as vermelhas de embaraço;
Nem rubra ou branca, de ambas outra rosa,
Ao seu assalto o hálito somou;
Custou-lhe o roubo, ufana e vistosa,
Um verme vingador que a devorou.
Mais flores notei, porém nenhuma vi,
Que, salvo odor ou cor, roubasse a ti.

Ralhei à violeta sem pudor:
'Suave ladra, o doce odor tomaste
Do ar do meu amor! A roxa cor
Que pões na doce face ali roubaste,
Tingindo, tosca, as veias do amor.'
O lírio condenei pla tua mão,
O amáraco plo seu cabelo crasso;
As rosas sobre espinhos, de aflição
As brancas, e as vermelhas de embaraço;
Nem rubra ou branca, de ambas outra rosa,
Ao seu assalto o hálito somou;
Custou-lhe o roubo, ufana e vistosa,
Um verme vingador que a devorou.
Mais flores notei, porém nenhuma vi,
Que, salvo odor ou cor, roubasse a ti.

100

Onde andas, Musa, há tanto tu esquecida
Daquilo que te inspira os teus poemas?
Em cantos vãos vais sendo consumida
Toldando o dom à luz de torpes temas?
Regressa, Musa ausente, e vem remir
Em gráceis versos horas sem proveito;
Inspira os lais que escrevo a quem admire,
E dá à tua pena assunto e jeito.
Acorda, Musa: sonda-lhe a aparência,
Se sulco novo o tempo ali cavou;
Se houver, que satirize a decadência,
O tempo, o que levou e não deixou:
Dá fama ao meu amor, que a vida é breve,
Enquanto a foice curva não o leve.

Onde andas, Musa, ausente tu há tanto
Daquilo que te inspira temas nobres?
A fúria gastas, branda, em torpe canto,
Toldando o dom à luz de coisas pobres?
Regressa, Musa ausente, e vem remir
Em gráceis versos horas sem proveito;
Vem, canta ao seu ouvido os lais que admire,
De quem te dá à pena assunto e jeito.
Acorda, Musa: sonda-lhe a aparência,
Se sulco novo o tempo ali cavou;
Se sim, pois, satiriza a decadência,
E ofende o tempo e os restos que levou:
Dá fama ao meu amor, que a vida é breve,
Enquanto a foice curva não o leve.

101

Ociosa Musa, como suprirás
A incúria da verdade na beleza?
Dependem ambas dele, e ele as traz;
E tu também, e nisso tens nobreza:
O que dirás, ó Musa, tão calada?
"Verdade cor não quer, se a cor tem pura,
Nem a beleza falsa pincelada,
Se o que é melhor melhora sem mistura"?
E se não quer louvor, irás calar-te?
Desculpa esfarrapada, está em ti
Fazê-lo mais longevo do que a arte
De tumbas, pra te amar quem viva aqui.
Trabalha, Musa: aprende com quem sabe;
Que a sua bela mostra nunca acabe.

Ociosa Musa, como suprirás
A incúria da verdade na beleza?
Dependem ambas dele, e ele as traz;
E tu também, e nisso tens nobreza:
O que dirás, ó Musa, tão calada?
Verdade cor não quer, se a cor tem pura,
Nem a beleza falsa pincelada,
Se o que é melhor melhora sem mistura?
Lá por ser vão louvá-lo, irás calar-te?
Que má desculpa, está em ti fazê-lo
Viver mais do que a tumba de áurea arte,
Pra ser louvor de quem vier a sê-lo.
Trabalha, Musa: aprende em boa hora;
Jamais pereça o seu parecer de agora.

102

Eu amo mais, conquanto menos soe.
Não amo menos, mostro-o menos vezes.
O amor é mercantil, se o apregoe
O vendedor o preço aos seus fregueses.
E quantos lais não fiz por saudação
Ao nosso amor na nossa Primavera!
A Filomela canta e chama o Verão,
Mas cala a sua flauta quando ele era.
Não é que o Verão agora agrade menos
Do que antes, quando ouvia os seus nocturnos;
Mas dão-nos menos gosto os tons amenos,
Se os sons silvestres são de tantos turnos:
Assim, como ela, amiúde poupo o canto,
Não quero importunar-te a ti eu tanto.

Eu amo mais, por mais que menos soe.
Não amo menos, mostro-o menos vezes.
O amor é mercantil, se o apregoe
O vendedor o preço aos seus fregueses.
Ah, quantos lais não fiz por saudação
Ao nosso amor na sua Primavera!
Se a Filomela canta e chama o Verão,
A flauta cala quando o Verão prospera.
Não é que o Verão agora agrade menos
Do que antes, quando ouvia os seus nocturnos;
Mas dão-nos menos gosto os tons amenos,
Se os sons silvestres são de tantos turnos:
Assim, como ela, às vezes, eu não falo,
Não vá cansar-te o canto que não calo.

103

Ai que pobreza a minha Musa traz,
Que, tendo escopo à altura do seu brio,
O tema a nu mais vale e satisfaz
Do que sumido em traje de elogio.
Não me censures, se eu perdi o estro!
No espelho vê, verás um belo rosto
Que passa o meu estilo tão canhestro
E traz às minhas linhas um desgosto.
Não pecaria eu, se o retocasse,
Não estragaria um tema antes bom?
Pois os meus versos tendem a um passe,
Dizer-te cada graça e cada dom;
E mais, bem mais, no espelho há-de estar,
Mais do que versos mostram ao olhar.

Ai que pobreza veste a minha Musa,
Que, tendo escopo à altura do seu brio,
O tema a nu mais serve e me recusa
O traje que lhe trago em elogio.
Oh, não me culpes, se eu não escrevo mais!
Ao espelho vê, verás um belo rosto
Que ao estro menos belos torna os lais
E obtuso o verso faz e a mim desgosto.
Não pecaria eu, se o retocasse,
Não estragaria um tema antes bom?
Pois os meus versos tendem a um passe,
Dizer-te cada graça e cada dom;
E mais, bem mais, no espelho há-de estar,
Mais do que versos mostram ao olhar.

104

Jamais serás tu velho, alguma vez;
Pois tens ainda hoje as formas gratas
E sem perder esplendor: invernos três
Gelaram três vaidosos verões nas matas;
Três belas Primaveras se perderam
Em três Outonos, fruto de estações;
E três olores de Abril em Junho arderam,
Mas fresco ainda e verde és de feições.
Contudo, o belo segue, qual ponteiro,
Furtivo passa, não pareça embora;
E assim o teu matiz, que é trapaceiro,
Parecendo quedo, avança com a hora;
Se sim, ouvi-me, ó vós, que ireis nascer:
O belo Verão morreu, pra mais não ser.

Por ti não passa a idade, linda tez;
Pra mim, tu estás igual, feições intactas,
As que eu te conheci: invernos três
Gelaram três vaidosos verões nas matas;
Três belas primaveras se perderam
Em três outonos, fruto de estações;
E três olores de Abril em Junho arderam,
Mas fresco ainda e verde és de feições.
Ah, e, contudo, o belo, qual ponteiro,
Furtivo passa, a passo furta a hora;
E assim o teu matiz, que é trapaceiro,
Parecendo igual, engana-nos por fora;
Receio bem, vindoura geração,
Que ireis nascer já morto o belo Verão.

105

Que o meu amor não seja idolatria,
Nem quem eu amo um ídolo imite,
Já que o meu canto todo um só seria
A um, de um, sempre um, e sem limite.
É doce o meu amor, depois como antes,
Constante sempre e grande em excelência;
Por isso, os meus versos são constantes,
Que o mesmo dizem sempre, em coerência.
É belo, doce e puro o meu assunto;
O belo, o doce, o puro, em variações,
E nesta troca a minha verve eu junto —
Três temas num, um escopo em condições!
O belo, doce e puro juntos num
Aos três não vira eu, no trono de um.

Que o meu amor não seja idolatria,
Nem quem eu amo um ídolo imite,
Já que o meu canto todo um só seria
A um, de um, sempre um, e sem limite.
É doce o meu amor, depois como antes,
Constante sempre e grande em excelência;
Por isso, os meus versos são constantes,
Que um mesmo dizem sempre, em coerência.
O belo, doce e puro o meu assunto;
O belo, doce e puro, em variações,
E a esta troca a minha verve eu junto —
Três temas num, um escopo em condições!
O belo, doce e puro juntos num
Aos três não vira eu, no trono de um.

106

Na crónica do tempo dissipado
Eu vejo descrições de seres divinos,
E o belo verso antigo ornamentado
Com damas idas, belos paladinos;
E nos anais que os belos mais arquiva,
De mão, de pé, de lábio, de olho ou cílio,
Diria a velha pena, se hoje viva,
Do belo que em ti fez seu domicílio:
Assim os seus louvores já previam
O nosso tempo, são de imaginar-te;
E se eles tinham olhos que anteviam,
Não tinham arte digna de cantar-te;
E nós, que aqui vivemos pra prová-lo,
Pasmamos, mas sem língua pra cantá-lo.

Na crónica do tempo dissipado
Eu vejo descrições de seres divinos,
E ao belo o belo verso antigo dado
Com damas idas, belos paladinos;
E no brasão das formas mais formosas,
De mão, de pé, de lábio, de olho ou cílio,
Eu vejo que faria a pena glosas
Desse esplendor que em ti fez domicílio:
Assim os seus louvores já previam
O nosso tempo, são de imaginar-te;
E porque tinham olhos que anteviam,
Não tinham arte digna de cantar-te;
E nós, que aqui o vemos pra prová-lo,
Pasmamos, sem ter língua pra cantá-lo.

107

Nem medos meus, nem vate o mais arguto
Que mostre ao mundo tudo o que é sonhado,
Confiscam do que eu amo o usufruto,
Julgado confiscado e confinado.
Eclipses sofre a lua, que é mortal,
E o triste vate troça do que agoura;
O incerto é coroado a si real,
E a paz proclama a oliva imorredoura.
O tempo, como um bálsamo, anima
De novo o meu amor, e a Morte acata,
Pois, não obstante, eu vivo nesta rima,
E ela o torpe, o mudo, só, maltrata;
Terás moimento aqui, que não te zombem.
Já quando algozes e urnas brônzeas tombem.

Nem medos meus, nem vate o mais arguto
Que mostre ao mundo tudo o que é sonhado,
Do meu amor controlam o usufruto,
Julgado confiscado e confinado.
Passou o eclipse a lua, que é mortal,
E o triste augúrio troça do que agoura;
Já não vacila a coroa, a paz real
Proclama agora a oliva imorredoura.
Agora brando, o tempo a flor anima
Do meu amor, e a morte aqui me indulta,
Pois, seu malgrado, vivo em pobre rima,
Onde ele a bruta e muda tribo insulta;
Aqui tens monumento contra os anos,
Tombado o bronze, o elmo dos tiranos.

108

Que mais haverá que pense e a tinta escreva
Do mais fundo de mim, que não conheças?
Que mais dizer, que mais aqui inscreva,
Que expresse o meu amor, o que mereças?
Rapaz gentil, não há; quais preces santas,
Direi a cada dia o que antes disse,
És meu, sou teu, de novo as vezes tantas,
Tal como quando o nome te bendisse.
O meu amor de eterna indumentária
Não sente o pó, os danos da idade,
Nem dá lugar à ruga necessária,
Mas faz da folha a sua antiguidade.
És da beleza ainda o belo orto,
Embora o tempo e a forma o mostrem morto.

Que mais haverá que pense e a tinta escreva
Que não souberas já, que não conheças?
Que mais dizer, que mais aqui inscreva,
Que expresse o meu amor, o que mereças?
Não há, rapaz gentil; mas, como prece,
Direi a cada dia o mesmo dito;
És meu, sou teu, e é como se dissesse
Pla vez primeira o nome teu bendito.
Pra que o amor eterno, em fresca caixa,
Não ceda ao pó, à injúria da passagem,
Nem dê às necessárias rugas baixa,
Mas faça da anciania sempre pajem,
Achando ali do amor seu fresco orto,
Onde a feição e o tempo o mostrem morto.

109

Não digas que eu fui falso no que sinto,
Embora, longe, a chama achasses branda.
Mais fácil partiria eu, não minto,
Da minha própria alma, que em ti anda.
No teu amor eu moro; e se afastado,
Tal como o que viaja, regressei,
E a tempo, mas por tempo não mudado,
E assim me traga água ao que manchei.
Não creias, pese embora me domine
Toda a fraqueza que há no sangue humano,
Que assim eu fosse e assim me contamine,
E desse o que és de bom por um engano.
O mundo não me serve em nada, enfim,
Sem ti, ó rosa; tudo és pra mim.

Não digas que eu fui falso no que sinto,
Embora, longe, a chama achasses branda.
Mais facilmente iria eu, não minto,
Da minha própria alma, que em ti anda:
Meu lar de amor é esse; se afastado,
Tal como o que viaja, regressei,
E a tempo, mas por tempo não mudado,
E assim eu traga água ao que manchei.
Não creias, reine embora no meu peito
A falha que assedia o sangue humano,
Que assim tão estultamente a um defeito
Se desse o que és de bom por um engano:
De nada me aproveita o mundo, enfim,
Sem ti, ó rosa; em si tudo és pra mim.

110

Enfim!, admito, cá e lá andei,
E fiz de mim chacota, um pobre aspecto,
Feri princípios, bens desbaratei,
Ofensa velha fiz de novo afecto.
Concedo que encarei a lealdade
De esguelha e com desdém; mas, pelos céus,
Fiz dessas manchas outra mocidade,
E o teu amor provei nos meus labéus.
Mas já não mais, excepto o fim antigo;
Não hei-de afiar o dente em nova mó,
Nem pôr de novo à prova um velho amigo,
O deus do amor, a quem me prendo só.
Acolhe-me em ti, meu céu segundo,
No teu mais puro seio o mais profundo.

Enfim!, admito, cá e lá andei,
E fiz de mim chacota, um pobre aspecto,
Feri princípios, bens desbaratei,
Ofensas velhas fiz de um novo afecto.
Concedo que encarei a lealdade
De esguelha e com desdém; mas, pelos céus,
Fiz dessas guinas outra mocidade,
E o teu amor provei nos meus labéus.
Mas já não mais, excepto o fim antigo;
Não hei-de afiar o dente em nova mó,
Nem pôr de novo à prova um velho amigo,
Um deus no amor, a quem me prendo só.
Em ti me acolhe tu, meu céu segundo,
No teu mais puro seio e mais profundo.

111

Censuras-me a Fortuna que me coube,
A deusa, a quem condeno plas asneiras,
Que não me deu melhor e apenas soube
Dar públicos sustentos e maneiras;
Por isso tenho um nome mau na praça,
E a minha natureza pouca fama,
Qual mancha que o que tinge nunca safa:
Quem dera alguém me erguesse desta lama.
E, enfermo, tomaria, com paciência
Poções avinagradas contra a peste;
Não há bebida amarga ou penitência
Em dobro correctiva que não preste.
Tem pena, amigo, e eu hei-de jurar-me,
Que a tua pena basta pra curar-me.

Oh, ralha-me a Fortuna, por favor,
A deusa a quem imputo os meus agravos,
Plo público sustento, que é autor
De públicas maneiras, modos bravos;
Daí se segue o estigma que me atinge,
E donde a natureza quase impele
Ao seu ofício, como a mão que tinge:
Tem pena, oh, quem me dera nova pele.
E assim tomasse, enfermo, conformado,
Poções de agraço contra o malefício;
Não julgaria amargo ou redobrado
Nem acre sacramento o sacrifício.
Tem pena, amigo, deste que te jura
Que a tua pena chega e sobra à cura.

112

O teu amor e pena bem compensam
O que o rumor vulgar me impôs na fronte;
Que importa o mal ou bem que a mim me pensam,
Se o mal me encobres, só o bem te conte?
És todo o mundo, e só me dou a penas
Do que aches tu, de bem ou mal em mim;
E mais ninguém existe, e tu apenas
Me dobras a razão, com não ou sim.
Ao mudo abismo lanço os que acham mal,
Pra esses tenho tímpanos de cobra,
Adulem ou critiquem, é-me igual,
Não ligo a mais nenhum, nenhum me dobra.
Na minha ideia fixa, sigo absorto,
E todo o mundo passa até por morto.

O teu amor e pena bem compensam
O que o rumor vulgar me impôs na fronte;
Que importa o mal ou bem que a mim me pensam,
Se o mal me achares bem, e o bem só conte?
És todo o mundo, e só me dou a penas
Do que aches tu, de bem ou mal em mim;
E mais ninguém existe, e tu apenas
Me dobras a razão, com não ou sim.
Ao mudo abismo lanço os que acham mal,
Pra esses tenho tímpanos de cobra,
Adulem ou critiquem, é-me igual,
Não ligo a mais nenhum, nenhum me dobra:
De ideia fixa em ti vou tão absorto,
Que todo o mundo se acha em mim já morto.

113

Eu olho e ando absorto, após deixar-te.
E a vista que os meus passos assegura
Partiu do seu dever, e, cega em parte,
Parece ver, mas, vendo bem, está escura;
Pois forma alguma traz ao coração
De ave ou flor, ou vulto em que calhe.
A mente não tem parte na visão,
Nem a visão contém o que amealhe;
Aviste o que ela aviste, rude ou doce,
O ser, o mais amável ou disforme,
Montanha, mar, o dia, noite fosse,
O corvo, a pomba, à tua imagem dorme.
De ti não pode mais e já claudica,
A minha mente mente no que indica.

Na vista me anda a mente, após deixar-te.
E a vista que os meus passos assegura
Partiu do seu dever, e, cega em parte,
Parece ver, mas, vendo bem, está escura;
Pois forma alguma traz ao coração
De ave ou flor, ou vulto em que calhe;
A mente não tem parte na visão,
Nem a visão retém o que amealhe;
Aviste o que ela aviste, rude ou doce,
O ser, o mais amável ou disforme,
Montanha, mar, o dia, noite fosse,
O corvo, a pomba, à tua imagem dorme.
De ti repleta, andando duplamente,
A mente honesta diz que a outra mente.

114

Será que a minha mente, honrada em ti,
Bebeu do mal do rei, lisonjaria?
Ou digo que o meu olho não mente e
Do teu amor tirou a espagiria
Que torna monstros e outros desarranjos
Bons querubins afins à tua imagem,
Criando em cada mal perfeitos anjos,
Mal chegam aos seus feixes pra montagem?
Vou na primeira; é lisonja, creio,
E a mente enche os olhos pra bebê-la:
A vista sabe o gosto que eu anseio,
E a taça do que eu gosto vai de enchê-la.
Se for veneno, é falta menos grave,
Que a minha vista bebe a ver se é suave.

Ou esta mente, em ti já coroada,
Bebeu do mal do rei, lisonjaria,
Ou não me mente a vista, iniciada
Plo teu amor na arte da alquimia
Que torna monstros e outros desarranjos
Bons querubins afins à tua imagem,
Criando em cada mal perfeitos anjos,
Mal chegam aos seus feixes pra montagem.
Vou na primeira; é lisonja, creio,
E a minha mente bebe regiamente:
A minha vista serve um copo cheio
Ao gosto que o palato tenha em mente.
Se for veneno, é falta menos grave,
Que a minha vista bebe a ver se é suave.

115

Menti nos meus poemas quando disse
Que não podia dar-te eu mais amor;
Não estava eu em crer que refulgisse
Tão plena chama já com mais fulgor.
Não vi que o tempo, cujos mil eventos
Alteram votos, e éditos de reis,
Curtiu a santa tez, quebrou intentos,
Moldou a firme mente a instáveis leis;
Mas porque, ai eu, temendo o tempo duro,
Não disse então "Melhor não posso amar-te",
Na altura de incertezas só seguro,
Reinante então, incerto de outra parte?
Sendo um bebé o amor, porque enrubesce
Dizer que mais não cresce o que mais cresce?

Menti nos versos, mesmo quando disse
Que não podia eu dar-te mais amor;
Não estava em crer então por que se visse
À plena chama ainda mais fulgor.
Não fosse o tempo, pronto a azares milhentos
Que alteram votos e éditos de reis,
Curtir a santa tez, quebrar intentos,
Moldar a firme mente a instáveis leis —
Mas porque, ai eu, temendo o tempo duro,
Não disse então "Melhor não posso amar-te",
Na altura de incertezas só seguro,
Reinante então, incerto de outra parte?
Sendo um bebé o amor, porque enrubesce
Dizer que mais não cresce o que mais cresce?

116

Que nunca à mais sincera e firme união
Se admita impedimentos. O amor
Não é amor se o muda a alteração,
Nem dá de si se o move o movedor.
Oh não, é sempre fixo, é um marco
Que fita a tempestade e não estremece;
É estrela que norteia o vago barco,
De incerto preço, e grau que se conhece.
O amor não serve o tempo, embora a flor
De lábios, faces, caia à foice arqueada;
Não anda ao tempo, às horas, o amor,
Mas tem-se até à hora destinada.
Se é erro e o meu erro for provado,
Nunca escrevi, nem homem foi amado.

Jamais às núpcias de almas que se querem
Se admita impedimentos; não, que amor
Se altera assim que as condições se alterem
Ou dobra às mutações do mudador?
Oh não, é antes fixo, é um marco
Que fita a tempestade e não estremece;
É estrela que norteia o vago barco
De incerto preço e grau que se conhece.
Do amor não faz chacota o Tempo, embora
À face dobre a foice os róseos cantos;
Que amor se altera a tantos de tal hora?
Mas sofre tudo até ao fim dos santos.
Se alguém vier provar que estou errado,
Nunca escrevi, nem homem foi amado.

117

Acusa-me isto: não aproveitei
Pagar-te o que mereces e eu devia,
Que o teu mais caro amor não invoquei,
Ao qual eu estou ligado, dia a dia;
Que a estranhos eu me desse, foi engano,
Mas não o tempo que era a ti devido;
E que ao sabor do vento icei o pano,
O qual me transportou de ti perdido.
Anota as falhas, erros que eu fizera,
E conjectura justas provas mais;
Aponta a tua mira mais severa,
Mas não dispares ódios teus, letais!
Apenas quis provar mais afrontoso
O teu amor constante e virtuoso.

Acusa-me isto: ter desperdiçado
Pagar-te o que mereces e eu devia,
Não ter ao tanto amor eu apelado,
Ao qual me ligam laços, dia a dia;
Que a estranhos eu me desse, foi engano,
E desse o tempo que era a ti devido;
E que ao sabor do vento içasse o pano,
O qual me transportou de ti perdido.
Anota os erros tanto quanto a incúria,
E suspeições de justa prova empilha;
Aponta a mira, põe-me à mão da fúria,
Mas não dispares o ódio que fervilha!
A meu favor, provei mais afrontoso
O teu amor constante e virtuoso.

118

Tal como, pra aguçarmos apetites,
Tomamos um emético pungente,
Ou, pra evitarmos males sem limites,
Purgamos o futuro no presente;
Do teu dulçor que nunca farta, eu, farto,
Regrei a condimentos mais amaros,
E achei por bem, do bem que estava harto,
Estar mal pra prevenir reais amparos.
Prevendo, pois, maleitas amorosas,
Achei eu são pôr males neste bem,
E dar ao bem poções mais amargosas,
Que um farto bem o são em si contém.
Mas aprendi, lições são sempre boas:
As purgas fazem mal a quem enjoas.

Tal como, pra aguçarmos apetites,
Tomamos um emético pungente,
Ou, pra evitarmos males sem limites,
Purgamos o futuro no presente;
Do teu dulçor que nunca cansa, eu, cheio,
Regrei-me a condimentos mais amaros,
E, farto de bem-estar, foi meu anseio
Estar mal pra acautelar reais amparos.
Assim, a bem do amor, por prevenção,
Ao mal em falta trouxe o que lhe doe,
Remédio para o estado ainda são
Que, farto de ser bom, se cure em mal;
Mas aprendi, lições são sempre boas:
As purgas fazem mal a quem enjoas.

119

Do choro de sereias fiz que azedos
Remédios, de alambiques infernais,
Em medos pondo a esperança e nela medos,
Perdendo mesmo quando triunfais?
Que torpes erros fez meu coração,
No ponto em que se cria mais bendito!
Nos orbes que olhos tinha em convulsão
No transe delirante em conflito!
Que há mal que vem por bem, é bem provável,
Que o bem é pelo mal melhor tornado,
E que é mais belo, forte e incomparável,
O amor que vem das cinzas renovado.
Ao meu prazer ralhado regressei.
Ganhei em males em triplo o que gastei.

Do choro de sereias fiz que azedos
Remédios, de alambiques do submundo,
Em medos pondo a esperança e nela medos;
Só perdas eu ganhando, lá no fundo.
Que grandes erros fez meu coração,
No ponto em que se cria mais ditoso!
Nos orbes que olhos tinha em convulsão
Na distracção de um transe tormentoso!
Oh, mal que vens por bem, é bem provável,
Que o bem é bem melhor plo mal tornado,
E que é mais belo, forte e incomparável,
O amor que vem das cinzas renovado.
Ao meu prazer ralhado regressei.
Ganhei em males em triplo o que gastei.

120

Que fosses tu cruel é meu proveito.
E o sofrimento, o mesmo que eu me faço,
Ao meu pecado dobro e estou sujeito,
A menos que os meus nervos sejam de aço:
Pois fora devolver-te o meu lugar,
O que eu passei, que inferno o teu seria!
E eu, cruel, sem tempo pra pensar
E ver como eu sofri o que eu sofria.
Que a nossa noite de ais imaginássemos
Quão duro pode ser o sofrimento,
E assim pra ti e tu pra mim tomássemos
Nos nossos peitos feridos o unguento!
Mas o teu crime serve de fiança;
Pagamos um ao outro a livrança.

Que um dia fosses mau é meu proveito.
E o sofrimento, o mesmo que eu senti,
À transgressão me dobra, é certo, o peito,
Que os nervos não são de aço e os não curti:
Pois fora devolver-te o meu lugar,
O que eu passei, que inferno o teu seria!
E eu, cruel, sem tempo pra pensar
E ver como eu sofri o que eu sofria.
Que a nossa noite de ais a recordássemos,
Quão duro pode ser o sofrimento,
E assim pra ti e tu pra mim tomássemos
Nos nossos peitos feridos o unguento!
Mas serve o teu trespasse de fiança;
Pagamos um ao outro a livrança.

121

Melhor ser vil a vil ser estimado,
Se disso vem a fama e o reparo
Em vez do seu proveito, que é julgado
Por outros, não por ele, que o usa raro.
Por que razão hão-de olhos mais polutos
Dar vivas ao meu sangue folgazão?
Ou por que espiam manchas os corruptos
E tendem a achar mal o que eu já não?
Não, eu sou o que sou, e quem faz mira
Aos meus abusos, conta os seus juízos;
Serei eu recto, e eles quem se vira.
Acções as não darei a torpes sisos,
A menos que este mal geral mantenham:
Que todos sejam maus e assim se tenham.

Melhor ser vil a ser por vil estimado,
Se disso vem só fama e reparo
E não o seu proveito, que é tomado
Por outros, não por quem usá-lo é raro.
E porque me olha de alto o que vicia
E olás me atira ao sangue que me arpoa?
Ou falhas um mais frívolo me espia
Que em si um vil imputa à conta boa?
Não, eu sou o que sou, e quem nivele
Os meus abusos conta os seus juízos;
Que eu seja recto, e esses sim bisel.
Acções as não darei a torpes sisos,
A menos que este mal geral mantenham:
Que todos maus num reino mau se tenham.

122

As tábuas que me deste estão já escritas
Pra sempre a plenas letras nesta mente,
Que acima dessas vagas linhas ditas
Transcendem toda a data, eternamente.
Plo menos, quanto mente e coração
Subsistam por vontade da natura;
Até que ao raso oblívio ambos vão
E tu te vás, teu álbum cá perdura.
A pobre anotação tem pouco espaço,
Dispenso a talha, o que amo não aponto;
Por isso, essas folhas eu as passo,
E fico-me por tábuas com que conto.
Lembrar-te com ajudas de momento
Implicaria em mim esquecimento.

As tábuas que me deste decorei-as,
Gravei-as do escrito à memória,
Que as vagas letras passa e passa a ideias
Além de toda a data e toda a história.
Plo menos, quanto mente e coração
Subsistam por vontade da natura;
Até que ao raso oblívio ambos vão
E tu te vás, teu álbum cá perdura.
O seu espaço é pobre e limitado,
Dispenso a talha, o que amo não aponto;
Por isso, dá-las foi um gesto ousado,
Mas faço fé nas tábuas com que conto.
Lembrar-te com ajudas de momento
Seria em mim igual esquecimento.

123

Não! Tempo, não te gabes de eu mudar.
As torres que edificas e conquistas
Em nada são novéis, nem de estranhar;
Não passam de versões de antigas vistas.
A nossa vida é breve, e, assim, se admira
O velho que nos vendes por nascido,
E no-lo impinjas como o que se mira,
Cuidando que se esquece o já ouvido:
Oponho-me eu a ti e aos teus registos,
Sem conta do passado ou do presente;
Pois o que nos recordas não são vistos,
São feitos ou desfeitos velozmente:
Prometo isto, e isto não se negue;
Serei fiel, por mais que o tempo segue.

Não, Tempo, não te gabes de eu mudar.
As torres que edificas e conquistas
Em nada são novéis, nem de estranhar;
Não passam de versões de antigas vistas.
A nossa vida é breve, e, assim, se admira
O velho que nos vendes por nascido,
Pensado que a desejo nos respira,
Cuidando que se esquece o já ouvido:
Oponho-me eu a ti e aos teus registos,
Sem conta do passado ou do presente;
Pois o que nos recordas não são vistos,
São feitos ou desfeitos velozmente:
Prometo isto, e isto não se negue;
Serei fiel, por mais que o tempo segue.

124

Se amar-te fosse fruto da estação,
Seria pla Fortuna deserdado,
Sujeito ao deus-dará de ocasião,
Entre ervas ervas, flores em flores, tomado.
Mas não, que é fundação bem resistente;
Não sofre a falsidade a adular-nos,
Nem as lesões do escravo descontente,
Pra onde é moda o tempo convidar-nos:
Não teme a política, essa herege,
Que opera em turnos de horas limitadas,
A si, e só, político se rege,
Não cresce ao sol, não tomba em enxurradas.
À barra chamo os tolos que morreram,
Que morrem bons, e em crime, enfim, viveram.

Nascesse o meu amor da posição,
Seria pla Fortuna deserdado,
Sujeito ao deus-dará de ocasião,
Entre ervas ervas, flores com flores herdado.
Mas não, que é fundação, não acidente;
Não verga em pompa à dura circunstância,
Nem às lesões do escravo descontente,
Pra onde o tempo atrai a nossa errância:
Não teme o expediente, esse herege,
Que opera aos turnos de horas limitadas,
A si, e só, político se rege,
Não cresce ao sol, não tomba em enxurradas.
À barra chamo os tolos que morreram,
Que morrem bons, e em crime, enfim, viveram.

125

E se eu levasse o pálio à majestade,
Honrando-a num desfile de aparência,
Fundasse as bases eu à eternidade,
Que é mais precária mais que a decadência?
Os servos das feições e dos favores
Dão tudo, e mais, por rendas, inflamados,
Por doces mistos dão simples sabores,
Uns fura-vidas, pobres deslumbrados.
Que eu seja amável antes no teu peito,
E aceita a minha pobre e livre oferenda
Que não conhece engodo, o contrafeito,
Que a mim por ti somente ela nos renda.
Andor, espião comprado, não tens mão
Em alma pura arguida por traição.

E se eu levasse o pálio à majestade,
Honrando-a num desfile de aparência,
Fundasse as bases eu à eternidade,
Que é mais precária do que a decadência?
Os servos das feições e dos favores
Dão tudo, e mais, por rendas, inflamados,
Por doces mistos dão simples sabores,
Uns fura-vidas, pobres deslumbrados.
Que eu seja amável antes no teu peito,
E aceita a minha pobre e livre oferenda
Que não conhece engodo, o contrafeito,
Que a mim por ti somente ela nos renda.
Andor, espião comprado, na alma pura
Não mandas, nem que a acuses de perjura.

126

Ó meu gentil rapaz, que a lente estranha
Do tempo tens, a hora da gadanha,
Que embora mingues cresças, para veres
O pôr dos teus amantes, ao cresceres;
Se a natureza reina sobre escombros,
Enquanto avanças, puxa-te plos ombros
Pra te reter por isto: que o que sabe
Desgrace o tempo, e o seu minuto acabe.
Porém cuidado, ó mimo que lhe apraz:
Deter detém, manter não é capaz!
Será chamada a contas, tarde ou não,
E dar-te é toda a sua quitação.
( )
( )

Ó meu gentil Rapaz, que em ti demora
A instável ampulheta, a foice à hora,
Que escoa pra crescer, e assim decresce
O teu amado, quando o teu eu cresce;
Se a natureza (césar sobre escombros),
Enquanto vais, te puxa pelos ombros
Por isto te retém: que o seu tributo
Desgrace o tempo, e mate o seu minuto.
Porém cuidado, ó mimo que lhe apraz:
Deter detém, manter não é capaz!
Será chamado a contas, tarde ou não;
Render-te é toda a sua quitação.
( )
( )

127

Não era tido belo o pardo outrora,
Ou fosse, e não seria belo o pardo;
Mas herda da beleza o nome agora,
E o belo tem vergonha em ser bastardo:
Pois desde que a mão cria a natureza,
E engana o feio a empréstimos da arte,
Não tem lar sacro ou nome a beleza,
Mas é profana, ou vive em toda a parte.
Assim os olhos dela corvos são,
E de feição, pois passam por lamentos
Plos que, não belos, dão à criação
Má fama com postiços instrumentos.
De luto estão, de escuro ficam bem,
E já se diz que o preto lhes convém.

Mais claro fosse tido o pardo outrora,
Por belo não passava ainda o pardo;
Mas herda da beleza o nome agora,
E o belo tem vergonha em ser bastardo:
Pois desde que a mão faz de natureza,
E engana o feio a empréstimos da arte,
Não tem lar sacro ou nome a beleza,
Mas é profana, ou vive em toda a parte.
Assim os olhos dela corvos são,
E de feição, pois passam por lamentos
Plos que, não belos, dão à criação
Má fama com postiços instrumentos.
Se estão de luto, o escuro lhes convém,
E já se diz que ao belo assentam bem.

128

Ó música que és tu, que quando sondas
As teclas da madeira virginal
Com doces dedos indo sobre as ondas,
Num crespo acorde em luta desigual,
Invejo os plectros, ágeis nos seus saltos,
Beijando sob os dedos polpas ternas,
Na vez dos lábios meus, que, em sobressaltos,
Me chocam com a audácia sobre as pernas.
E queriam ser de pau, e titilados,
E estar na vez das lascas saltatrizes,
Por onde os dedos andam delicados,
Achando as ripas mortas mais felizes.
Malandros plectros, nisto são bem ledos;
Se me beijares os lábios, cedo os dedos.

Ó música de mim, o som que sondas
Nas teclas da madeira virginal,
Com doces dedos indo sobre as ondas,
Num crespo acorde em luta desigual,
Te invejo, os plectros, ágeis nos seus saltos,
Beijando sob os dedos polpas ternas,
Na vez dos lábios meus, que, em sobressaltos,
Me chocam com a audácia sobre as pernas.
E queriam ser de pau, e titilados,
E estar na vez das lascas saltatrizes,
Por onde os dedos andam delicados,
Achando as ripas mortas mais felizes.
Malandros plectros, nisto são bem ledos;
Se me beijares os lábios, cedo os dedos.

129

A alma gasta em asco empapado
É cio em uso; e até ao uso, o cio
É falso, sanguinário, vil, culpado,
Selvagem, extremo, rude, duro, frio;
Mal é gozado, é desprezado todo;
Insanamente querido, e, mal se usou,
Insanamente odiado, como o engodo
Que leva ao desespero o que o tomou;
Na caça louco, e louco quando o caça,
Já tido, tendo, e quase a ter, medonho;
Prová-lo é bom, provado, já o maça;
O antes crido gozo passa a sonho.
Se todo o mundo o sabe, ao fim e ao cabo
Nenhum recusa o céu que o leva ao diabo.

A alma gasta em asco empapado
É cio em uso; e, até ao uso, o cio
É falso, sanguinário, vil, culpado,
Selvagem, extremo, rude, duro, frio;
Mal é gozado, é desprezado todo;
Insanamente querido, e, mal se usou,
Insanamente odiado, como o engodo
Que leva ao desespero o que o tomou;
Na caça louco, e louco quando o caça,
Já tido, tendo, e quase a ter, medonho;
Prová-lo é bom, provado, já o maça;
O antes crido gozo passa a sonho.
Se todo o mundo o sabe, ao fim e ao cabo,
Nenhum recusa o céu que o leva ao diabo.

130

Não são os olhos dela como o sol;
E rubros lábios tem, mas quase não;
Se é branca a neve, pardo tem o colo;
E os fios do cabelo, pretos são;
Vi rosas brancas, rubras e damasco,
Mas rosas nas bochechas não tem ela;
E alguns perfumes saem do seu frasco
Mais frescos do que o bafo que vem dela.
É bom ouvir-lhe a voz, sem ignorar
Que a música tem sons mais delicados;
E nunca deusa alguma eu vi passar;
Mas esta abala o chão com pés pesados.
Mas juro, o meu amor não fica atrás
De imitações que a falsa pena traz.

Os olhos dela ao sol não os comparo;
E os lábios são coral, mas sem a cor;
Se a neve é branca, o colo não tem claro;
Se fios são cabelo, é um negror;
Vi rosas brancas, rubras e damasco,
Mas rosas nas bochechas não tem ela;
E alguns perfumes saem do seu frasco
Mais frescos do que o bafo que vem dela.
É bom ouvir-lhe a voz, sem ignorar
Que a música tem sons mais delicados;
E nunca deusa alguma eu vi passar;
Mas esta abala o chão com pés pesados.
Mas irra, o meu amor não fica atrás
De imitações que a falsa pena faz.

131

Tirana és, tal qual tu és, tal qual
As que a beleza faz cruéis e ufanas;
Pois sabes que és pra mim mui especial,
A jóia rara e bela entre as tiranas.
E juram uns, que em ti não vêem nada,
Que a tua face deixa a desejar.
Não ousarei dizer que é jura errada,
Embora a mim pudesse até jurar;
E, pra estar certo disso, mil gemidos,
Em pensamento, mal te vejo, eu juro,
Lançados ao pescoço, decididos
Que é claro para mim que o belo é escuro.
E clara és, e negra só nos actos,
Daí a língua má te impute os factos.

És tão tirana, tanto quanto são
As que a beleza faz cruéis e ufanas;
Pois sabes que ao meu tonto coração
És jóia rara e bela entre as tiranas.
E juram uns que em ti não vêem nada,
Que a cara não lhes faz gemer de amor;
Não digo que errem, ou que é jura errada,
Embora eu jure o mesmo, em bom rigor;
E, pra estar certo disso, mil gemidos,
Em pensamento, mal te vejo, eu juro,
Lançados ao pescoço, decididos
Que é claro para mim que o belo é escuro.
Em nada negra és, só mesmo em actos,
Daí te impute a língua má maus factos.

132

Teus olhos amo, e neles dó perscruto
Por mim, porque me afliges com desdém.
São negros, pesarosos no seu luto,
Com pena do pesar que aos meus advém;
E, é certo, o sol que vem de manhãzinha
Não serve as faces pardas lá a Este,
Nem essa estrela cheia à tardinha
Assenta assim tão bem ao grave Oeste.
O luto dos teus olhos bem te assenta.
Oh, põe então de acordo o coração,
E dá-me dessa graça que lamenta,
E a toda a parte estende a compaixão.
Hei-de eu jurar que é negro o esplendor,
E feia a que não tenha a tua cor.

Teus olhos amo, e neles dó perscruto
Por mim, porque me afliges com desdém.
São negros, pesarosos no seu luto,
Com pena do pesar que aos meus advém;
E, é certo, o sol que vela a manhãzinha
Não serve as faces pardas lá a Este,
Nem essa estrela cheia à tardinha
Assenta assim tão bem ao grave Oeste.
O luto dos teus olhos bem te assenta.
Oh, põe então de acordo o coração,
E dá-me dessa graça que lamenta,
E a toda a parte estende a compaixão.
Hei-de eu jurar que é negro o esplendor,
E feia a que não tenha a tua cor.

133

Maldito coração que o meu tortura
E fundo fere a mim e ao meu amigo;
Não chega a minha dor, à escravatura
Precisas de somar o seu castigo?
De um duro olhar, a mim de mim tomaste,
E mais tomaste o outro eu que eu sou;
De si, de mim, de ti, me despojaste,
Tormento vezes três que triplicou.
Que o peito meu, o teu, que é de aço, o prenda,
Mas solta o meu amigo, em meu lugar.
Ou que me guarde a mim, e a ele o renda;
Não ponhas mais rigor no meu penar.
E hás-de ser, que eu peno em ti, e, enfim,
Serei por força teu, e o que haja em mim.

Maldito coração que o meu tortura
E fundo a mim me fere e ao meu amigo;
Não chega o meu gemido, à escravatura
Tão doce escravo obriga o teu castigo?
De um duro olhar, a mim de mim tomaste,
E mais somaste o outro eu que eu sou;
De si, de mim, de ti, me despojaste,
Tormento vezes três que triplicou.
Que o peito meu, o teu, que é de aço, o prenda,
Mas solta o meu amigo, em meu lugar.
Que o guarda que eu tiver a ele o renda;
Não ponhas mais rigor no meu penar.
E hás-de ser, que eu peno em ti, e, enfim,
Serei por força teu, e o que haja em mim.

134

Agora que admiti que ele é teu
E me empenhei por ti, por que ele ame,
A mim me dou, penhor do outro meu,
Pra ter de volta a mim o meu liame;
Mas, vil, não deixas, e ele, vil, se bate,
Pois és avara e ele é delicado.
Quis resgatar-me, e, escravo do resgate,
Caiu ao teu domínio, vinculado.
Não abres mão das posses do esplendor,
Pra ti, agiota, é tudo moeda de uso,
E vais plo meu amigo, fiador;
E assim perdi-o, fruto de um abuso.
Perdi-o, tem-lo a ele e tens-me a mim;
Porém sou escravo ainda, eu, no fim.

Agora que admiti que ele é teu
E me empenhei por conta do teu zelo,
A mim me dou penhor, que o outro meu,
Te dignes restaurar pra meu desvelo;
Mas tu qual quê! Nem ele alija o peso,
Pois és avara, e ele é bem cordato;
Riscou por mim o nome e ei-lo preso
Aos termos rigorosos do contrato.
Não abres mão dos bens do teu esplendor;
Pra ti, agiota, tudo é moeda de uso,
E vais plo meu amigo fiador;
Que eu perco, em nome do meu vil abuso.
Perdi-o; já tu tens aos dois em peso;
Pagou por tudo ele e eu fico preso?

135

Quem quer que o tenha, o Will é todo teu;
Tens Will que chegue e sobre, e Willes em excesso;
Eu chego e sobro, atrás de ti, servil,
Do Will que é teu, te dando o que te peço.
E tu, que larga tara tens, e grata,
Porque não pões mais Will em adição?
A fome de outros matas, mas, ingrata,
À minha fome dás um claro não.
O mar não diz que não a chuvas mil,
Mas põe nos seus reténs mais água ainda;
Pois tu, que és rica em Will, dá cá ao Will
O que o Will quer, que em ti tu tens, infinda.
Que um duro não não mate um teu servil;
O que é mais um senão mais um só Will?

Quem quer que leve a sua, é teu o Will;
Que o Will te chegue e seja o Will sobejo;
Mais do que baste eu sou, e suo em mil,
A vir ao doce poço a teu desejo.
Concede ao meu desejo o teu cantil,
Que o poço do desejo é grande e largo.
Dos outros nem dás conta, e o teu Will?
Não te merece entrada sem embargo?
O mar não diz que não a chuvas mil,
Mas vem-lhe a água, abunda e faz-se foz;
Pois venha mais um Will, alarga ao Will
O poço para bem de todos nós.
Não mate um não quem venha a ti gentil;
O que é mais um, se todos somos Will?

136

Se a tua alma trava os meus avanços,
Sossega a alma às cegas: sou o teu Will.
Não vais abrir ao Will os teus remansos?
Oh, fá-lo, que és tão grata, e tão gentil!
O Will te file o cofre doce e lasso,
Sim, mil tu tens, e a este Will mais um.
Em coisas de alta tara há sempre espaço,
E tantos uns nem passam por nenhum.
Que eu entre nessa conta, mas não conte,
Por mais que nessa conta eu conte estar.
Aceita mais um nada nesse monte,
E que o meu nada alguma venha a dar.
Se Will eu sou, sou eu que aqui te falo;
Por isso me amas, dá-te ao Will, vem dá-lo.

Se a tua alma trava os meus avanços,
Sossega a alma às cegas: sou o teu Will.
Não vais abrir a alma aos seus balanços?
Oh, fá-lo por amor, o amor se instile!
O Will te file, amor, o cofre lasso,
Se mil desfilam, ele é só mais um.
Em coisas de alta tara há sempre espaço,
E tantos uns nem passam por nenhum.
Que eu entre nessa conta, mas não conte,
Por mais que nessa conta eu conte estar.
Se zero sou, que acolha a grata fonte
O zero em mim, e que algo venha a dar.
Se Will eu sou, sou eu que aqui te falo;
Se me amas, sou, amor, é só chamá-lo.

137

Tu, cego, tolo, amor, que vejo eu,
Que, olhando, eu não vejo o que lhe vejo?
Sei distinguir o belo a quem é seu,
Mas a pior eu por melhor elejo.
Se tão parciais olhares mancham olhos,
Que ancoram na baía onde anda o mundo,
Porque forjaste anzóis em vis escolhos,
Logrando o meu bom-senso mais profundo?
Porquê pensar que é terra de um só dono
Se sei que o mundo todo nele lavra?
Ou, vendo isto, sopro um belo sono
Nos olhos e mantenho a palavra?
Errei de coração, errei de ver,
E agora a negra peste hei-de sofrer.

Que cego e tolo amor, que vejo eu,
Que, olhando com meus olhos, não o vejo?
Sei distinguir o belo a quem é seu,
Mas a pior eu por melhor elejo.
Se tão parciais olhares mancham olhos,
Que ancoram na baía onde anda o mundo,
Porquê forjar anzóis em vis escolhos,
Logrando o meu bom-senso mais profundo?
Porquê pensar que é terra de um só dono
Se sei que o mundo lavra nessa herdade?
Se está na cara e vejo, não questiono
E assim disfarço o aspecto da verdade?
Errei de coração, errei de ver,
E agora amargo as penas da ilusão.

138

Se jura o meu amor ser toda honesta,
Confio nela, embora sei que mente.
Que pense que eu sou jovem e sem testa,
E ingénuo se acredita em toda a gente.
Assim vãmente passo por efebo,
Por mais que seja falso, é evidente,
E dessa língua falsa bem eu bebo;
Mentimos, ela e eu, tão simplesmente.
Mas porque teima ela em me enganar?
E porque não lhe digo a verdade?
Quem ama tende a achar sincero o par,
E tende a amar de menos o de idade:
E assim dormimos nós, em falso leito,
Fechando os olhos cada ao seu defeito.

Se jura o meu amor ser toda honesta,
Confio nela, embora eu sei que mente.
Que pense que eu sou jovem e sem testa
E põe o pé em falso em toda a gente.
Assim vãmente passo por efebo,
Por mais que seja falso, é evidente,
E dessa língua falsa bem eu bebo;
Mentimos, ela e eu, tão simplesmente.
Mas por que teima ela em me enganar?
E por que não lhe digo a verdade?
Quem ama tende a achar sincero o par,
E o velho amor não ama dar a idade:
E assim fazendo um ao outro a cama,
Fechamos olhos ambos ao que engana.

139

Não queiras que eu defenda, a quem fuzila,
A sua crueldade, os rudes danos.
Com olhos não, se é dor, prefiro ouvi-la;
Coragem, não me mates com enganos.
Diz que amas noutro lado; que eu não veja
Os teus olhares de viés, ó meu amor.
Por que razão me feres, se sobeja
Em ti poder e a mim só sobra dor?
Desculpo-te com isto: é fogo amigo,
E os teus olhares que tenho por rivais
Desvias tu de mim e o inimigo
Alhures leva os dardos tão letais.
Mas poupa-me, não morra eu de sangrar,
Fulmina-me de vez, de um só olhar.

Não queiras que eu defenda o que fuzila
E ao coração desfere os rudes danos.
Com olhos não, se é dor, prefiro ouvi-la;
Coragem, não me mates com enganos.
Diz que amas noutro lado; que eu não veja
Os teus olhares de viés, ó meu amor.
Por que razão me feres, se sobeja
Em ti poder e a mim só sobra dor?
Desculpo-te com isto: é fogo amigo,
E os teus olhares que tenho por rivais
Desvias tu de mim e ao inimigo
Os dardos tu apontas mais letais.
Mas poupa-me, não morra eu de sangrar,
Fulmina-me de vez, de um só olhar.

140

Já que és cruel, sê sábia; não tortures
A minha calma muda com despeito,
Não vá falar a mágoa, e nela apures
O duro sofrimento no meu peito.
Prudente mais seria que, insincera,
Amasses sem amares, por segundos,
O mesmo que dos médicos se espera
Aos pouco pacientes moribundos.
Não quero enlouquecer de desespero,
E, louco, maldizer-te eu nos amores.
É tão torcido o mundo, e insincero,
Que os loucos hão-de crer nos maus rumores.
Não seja eu louco, nem te quero a jeito,
Acerta os olhos, e erra só no peito.

Já que és cruel, sê sábia; não tortures
A calma que amordaças com despeito,
Não vá falar a mágoa, e nela apures
O duro sofrimento no meu peito.
Ao menos aprendesses, insincera,
Se amor não tens, a língua do amor,
O mesmo que dum médico espera
O pouco paciente no estertor.
Não quero enlouquecer de desespero,
E, louco, maldizer-te eu nos amores.
É tão torcido o mundo, e insincero,
Que os loucos hão-de crer nos maus rumores.
Não seja eu louco, nem te quero a jeito,
Acerta os olhos, e erra só no peito.

141

Não te amo com os olhos, com efeito,
Pois notam que és mil vezes imperfeita;
O que despeitam amo no meu peito,
O que, a despeito deles, o deleita.
Nem há deleite algum na tua voz,
Tocar-te é baixo, instinto de animal,
Nem gosto, ou cheiro, nada quero a sós
Contigo, nem banquete o mais carnal.
Mas nem sentidos cinco, o meu miolo,
Dissuadem um só tonto coração,
Que deixa sem domínio, sem controlo,
O que era um homem, escravo da paixão.
Somente conto um ganho nesta praga:
Que quem me faz pecar em dor se paga.

Não te amo com os olhos, com efeito,
Pois notam que és mil vezes imperfeita;
O que despeitam amo no meu peito,
O que, a despeito deles, o deleita.
Nem há deleite algum na tua voz,
Tocar-te é baixo, instinto de animal,
Nem gosto, ou cheiro, nada quero a sós
Contigo, nem banquete o mais carnal.
Mas nem sentidos cinco, o meu miolo,
Dissuadem um só tonto coração,
Que deixa sem domínio, sem controlo,
A imagem de homem, escravo da paixão.
Somente conto um ganho nesta praga,
Pois quem me faz pecar em dor se paga.

142

Amar-te é vício, e odeias o pecado,
Pois tens virtude, assente em vil amor;
Mas, oh, compara o teu ao meu estado:
Verás que não mereço o teu rancor;
Ou se o mereça, não da tua boca
Que profanou as vestes de encarnado,
E o lacre pôs amiúde em jura oca,
Roubando a leitos lucros do arrendado.
Se for legal amar-te o que hás-de amar
A quem te atrai e olha como eu te olhe,
Semeia pena em ti, e ao germinar,
A tua pena de outro a pena colhe.
Se em ti queres ter a coisa que não dás,
Que o teu exemplo seja o que te faz.

Amar-te é vício, e odeias o pecado,
Pois tens virtude, assente em vil amor;
Mas, oh, compara o teu ao meu estado:
Verás que não mereço o teu rancor;
Ou se o mereça, não da tua boca
Que o lacre profanou às suas pregas,
E a outros, como a mim, fez jura oca,
Roubando aos leitos rendas e entregas.
Se for legal amar-te o que hás-de amar
A quem te atrai e olha como eu te olhe,
Semeia pena em ti, e, ao germinar,
A tua pena de outro a pena colhe.
Se em ti queres ter a coisa que omites,
Que o teu exemplo colha os seus limites.

143

Oh, como a mãe que, aflita, corre atrás
De um dos seus implumes, foragido,
E pousa o seu bebé, que ao colo traz,
Em nome do que foi e vai fugido;
Enquanto o que deixou, em nome dela,
Atrás da mãe aflito, segue errante,
A mãe que segue o seu, que foge a ela,
Sem dar valor ao choro do infante:
Assim tu vais atrás do que te escapa,
Enquanto eu, o teu bebé, refile.
Mas volta para mim no fim da etapa,
E faz de mãe e beija-me, gentil.
Que tenhas o teu Will, se o desejares;
Se tu, voltando, as lágrimas me pares.

Oh, como a mãe que, aflita, corre atrás
De um dos seus implumes, foragido,
E pousa o seu bebé, que ao colo traz,
Em nome do que foi e vai fugido;
Enquanto o filho, de olhos postos nela,
Aflito corre atrás da mãe ciosa,
Daquele seu infante em fuga dela,
Sem dar valor à cria atrás ansiosa:
Assim tu vais atrás do que te escapa,
E atrás eu corro como a cria fosse;
Mas volta para mim, no fim da etapa,
E faz de mãe, e dá-me um beijo doce.
Que tenhas o teu Will, a teu desejo;
Mas volta e traz-me ao choro a paz num beijo.

144

Amores eu tenho dois, de alento e enfado,
Que sempre se insinuam, espectrais:
O anjo bom é homem delicado,
Mulher o mau, de cores infernais.
No orco o meu diabo fêmeo quer-me
E me seduz do lado o anjo bom,
E quer fazer de um santo um negro verme
E dar ao puro um sujo, altivo, tom;
E se o meu anjo passa a meu rival,
Não sei dizer, receio, ao fim e ao cabo.
Mas estando os dois amigos, afinal,
O anjo foi ao orco do diabo.
Mas nunca o saberei, até que ejecte
O anjo mau do fogo o bom que infecte.

Amores tenho dois, de alento e enfado,
Que sempre se insinuam, espectrais:
O anjo bom é homem delicado,
Mulher o mau, de tintas infernais.
A diaba faz-me a vida num horror,
Seduz-me o meu melhor, meu anjo-guia,
E quer fazer de um santo um pecador
Falando mansamente ao que o desvia;
E se o meu anjo passa a inimigo,
Não sei dizer, receio, ao fim e ao cabo.
Mas estando os dois consigo e não comigo,
O anjo foi ao orco do diabo.
Não sei dizer, a dúvida vacila,
Até que o anjo mau o bom propila.

145

Os lábios, criação do Amor,
Disseram-me baixinho "Odeio",
A mim, que estiolo em seu favor;
Mas quando viu o mal que adveio,
No peito teve compaixão,
Ralhou à língua os seus maus tons,
Afeita a meiga compunção,
E aula deu-lhe em modos bons:
Assim deu ao "Não gosto" um fim
Que veio como um dia terno
Da noite, a qual, mau querubim,
Do céu se lança no inferno.
Ao ódio o seu “Odeio” ouvi,
E me salvou com "não a ti".

Os lábios, criação do Amor,
Disseram-me baixinho *Odeio*,
A mim, que estiolo em seu favor;
Mas quando viu o mal que adveio,
No peito teve compaixão,
Ralhou à língua os seus maus tons,
Afeita a meiga compunção,
E aula deu-lhe em modos bons:
Assim deu ao *Não gosto* um fim
Que veio como um dia terno
Da noite, a qual, mau querubim,
Do céu se lança no inferno.
Ao ódio o seu *Odeio* ouvi,
E me salvou com *não a ti*.

146

Pobre alma, centro deste mundo vil,
O corpo, que me cresce e te maltrata,
Porquê sofreres por dentro o gasto hostil
E fora armares fachada tão gaiata?
Porquê gastares em curta renda tanto,
Se a casa é das ruínas, fundação
De vermes, os herdeiros do teu manto,
É essa a tua conta e ambição?
Ó alma, vive à custa do teu escravo,
E que ele pene em prol do que te sobre;
E troca as horas chãs plo tempo favo;
Por dentro pasce e fora vive pobre.
Viverás de morte assim, que de homens vive;
E morta a morte, mais não sobrevive.

Pobre alma, do meu falho mundo centro,
Nutrindo quem se insurge e te encouraça,
Porquê sofreres o gasto hostil por dentro
E fora armares fachada tão vivaça?
Porquê gastares em curta renda tanto,
Se a casa é das ruínas, fundação
De vermes, os herdeiros do teu manto,
É essa a tua soma e ambição?
Ó alma, vive à custa do teu escravo,
E que ele pene em prol do que te sobre;
E troca as horas chãs plo tempo favo;
Por dentro pasce e fora vive pobre.
Viverás de morte assim, que de homens vive;
E morta, a morte mais não sobrevive.

147

O meu amor é como a febre, ardendo
Por quanto lhe prolonga a maladia,
Tomando o que não pode e dependendo
De saciar a fome doentia:
Zangada, a minha médica, Razão,
Por quanta prescrição não fiz exacta,
Deixou-me, e eu, ao que ela disse não,
A fome, agora aflito, sei que mata.
Não tenho cura já, fui imprudente,
E como um louco preso à sua pressa,
Eu penso e falo como a doida mente,
À toa da verdade em vão expressa;
Jurei-te bela, achei-te luminosa,
Mas és só noite, escura e enganosa.

O meu amor é como a febre, ardendo
Por quanto lhe prolonga a maladia,
Tomando o que não pode e dependendo
De saciar a fome doentia:
Zangada, a minha médica, Razão,
Por quanta prescrição não fiz exacta,
Deixou-me, e eu, ao que ela disse não,
Agora, aflito, atesto: a fome mata.
Não tenho cura já, fui imprudente,
E como um louco preso à sua pressa,
Eu penso e falo como a doida mente,
À toa da verdade em vão expressa;
Jurei-te bela, achei-te luminosa,
Mas és só noite, escura e enganosa.

148

Oh! olhos sem cabeça os que me deu
O amor, que vêem falsas existências!
Ou, vendo bem, onde andas, senso meu,
Que me censuras mal as evidências?
Se é bela o que eles gostam de admirar,
Que senso tem o mundo se o não crê?
Pois se não é, o amor só vem provar
Que a vista de quem ama bem mal vê.
E há-de ter quem ama nitidez
Depois de tanto choro e tanto luto?
Não espanta que me falte a lucidez:
O sol só pode ver com céu enxuto.
Amor astuto, a lágrimas me cegas,
Não veja eu as falhas que carregas.

Oh! Olhos sem cabeça os que me deu
O amor, que vêem falsas existências!
Ou, vendo bem, onde andas, senso meu,
Que me censuras mal as evidências?
Se é belo o que amam estes falsos olhos,
Que senso tem o mundo se o não crê?
Pois se não é, o amor denota aos molhos
Que a vista de quem ama bem mal vê.
Oh! Há-de ter quem ama nitidez
Depois de tanto choro e tanto luto?
Não espanta que me falte a lucidez:
O sol só pode olhar com céu enxuto.
Ó amor astuto, a lágrimas me cegas,
Não veja eu as falhas que carregas.

149

Mulher cruel, dirás que eu não te amo,
Se tomo o teu partido contra mim?
Em ti não penso eu, se a ti só chamo
E até de mim, tirana, esqueço enfim?
Aqueles que te odeiam, não odeio?
Alguém há que te irrite que me amanse?
Se me mostrares má cara, não planeio
Vingança de suspiros que me lance?
Que mérito me assiste tão perfeito
Que o zelo de servir assim demove,
Se o meu melhor adora o teu defeito,
E a mando está de um só olhar que o prove?
Odeia, amor; quem és, eu sei, não nego;
Tu amas os que vêem, e eu sou cego.

Dirás tu, ó cruel, que eu te não amo,
Se tomo o teu partido contra mim?
Em ti não penso eu, se a mim desamo,
E esqueço tudo o que há, tirana ruim?
Aqueles que te odeiam não odeio?
Alguém há que te irrite que me amanse?
Se me mostrares má cara, não planeio
Vingança de suspiros que me lance?
Que mérito me assiste tão perfeito
Que o zelo de servir assim demove,
Se o meu melhor adora o teu defeito,
E a mando está de um só olhar que o prove?
Odeia, amor; quem és, eu sei, não nego;
Tu amas os que vêem, e eu sou cego.

150

Oh, de onde obténs a força tão tremenda,
Que, mesmo falha, a mim me maravilha,
E a vista com mentiras mais me venda,
A ponto de jurar que o sol não brilha?
Onde achas tu a forma respeitável,
A força, a garantia da aparência
Que faz da acção mais feia e condenável
Exemplo de firmeza e de decência?
Quem te ensinou a ensinares a amar,
Se o mais que ouço e vejo é desprezível?
Embora eu ame o que outros hão-de odiar,
Com outros não me odeies, se possível.
Se, baixa, me levantas tu amor,
Mais digno sou de achar em ti favor.

Oh, de onde obténs a força tão tremenda,
Que, mesmo falha, a mim me maravilha,
E a vista com mentiras mais me venda,
A ponto de jurar que o sol não brilha?
Onde achas tu a forma respeitável,
A força, a garantia da aparência
Que faz duma omissão tão condenável
Exemplo de firmeza e de decência?
Quem te ensinou a me ensinares a amar-te,
Se o mais que ouço e vejo é desprezível?
Oh, ame, embora, o que outros hão-de odiar-te,
Com outros não me odeies, se possível.
Se foste, indigna, erguer-me ao amor,
Mais digno sou de achar em ti favor.

151

O Amor é muito novo pra consciência;
Sabendo que a consciência é obra sua.
Gentil trafulha, se erro, tem paciência,
E a falta não ma apontes, se ela é tua;
Pois, ao traíres-me, atraio, eu também,
A minha alma ao baixo do instinto.
A alma diz-me ao corpo que está bem,
Que obtenha amor; e o corpo vai faminto
E, ao teu nome, cresce e aponta a fé
Em te ganhar, troféu que o deixa inflado,
Contente de ser teu lacaio, em pé
Às tuas ordens, morto ao teu lado.
Não creias que me falta consciência,
Se o seu 'amor' me ergue à decadência.

É muito novo o Amor pra ter consciência;
Mas quem não sabe que ela é obra sua?
Gentil trafulha, se erro, tem paciência,
Se a culpa é minha, a falha é toda tua;
Pois, ao traíres-me, traio, eu também,
O meu mais nobre à baixa felonia;
A alma diz-me ao corpo que está bem,
Que obtenha amor; não tendo a carne fria,
Levanta-se ao teu nome, e aponta a fé
Em te ganhar, troféu que o deixa inflado,
Contente em ser lacaio teu, de pé,
Às tuas ordens, morto ao teu lado.
Não falta consciência a quem lhe chama
Amor, por quem me ergo e caio à lama.

152
Amando-te, tu sabes, sou perjuro;
Mas, ao jurares amar-me, em dobro trais:
O leito conjugal, e o voto impuro,
Jurando ao novo amor um ódio mais.
Mas porque acuso a quebra de dois votos
Se eu quebro vinte? Mais perjuro sou,
Que pra te usar eu juro os mais devotos,
E a minha crença pura em ti se usou;
Jurei que tinhas graça, não o nego,
Amor, verdade e honra todo o dia.
E, pra te iluminar, passei por cego.
E até jurei que via o que não via.
Jurei-te bela: olho mais perjuro;
Jurar contra a verdade é voto impuro.

Amando-te, tu sabes, sou perjuro;
Mas, ao jurares-me amor, em dobro trais:
O leito conjugal, e o voto impuro,
Juntando ao novo amor um ódio mais.
Mas por que acuso a quebra de dois votos,
Se eu quebro vinte? Muito mais menti,
Pois, pra te usar, jurei os mais devotos,
E a minha fé honesta em ti perdi;
Votei-me a fundo ao bem que tens profundo,
Plo teu amor, verdade e cortesia.
E, pra te iluminar, ceguei-me ao mundo,
E até jurei que via o que não via.
Jurei-te bela: o olho mais perjura;
Pois quanto mais me mente mais me jura.

153
Pousando o seu brandão, dormiu Cupido.
E a ninfa de Diana, vendo a ponta
Que acende o amor, embebe o dardo ardido
Em fria fonte aonde ela o aponta.
Que, imbuída desse amor de um fogo santo,
Se fez calor e dura em calores
E borbulhante banho onde 'inda tanto
Os homens vão por cura a maus ardores.
Mas basta o olho dessa em que me apanho,
E lá me testa o moço o dardo ao peito;
E, ardendo eu, de ardores corro ao banho,
E ali me vou, triste hóspede desfeito.
O banho não me cura; só naquela
Onde acha o fogo o deus — o olho dela.

Pousando o seu brandão, dormiu Cupido.
E a ninfa de Diana, vendo a ponta
Que acende o amor, embebe o dardo ardido
Em fria fonte aonde ela o aponta.
Que, imbuída desse amor de um fogo santo,
Se fez calor e dura em calores
E borbulhante banho onde 'inda tanto
Os homens vão por cura a maus ardores.
Mas basta o olho dessa em que me apanho,
E lá me testa o moço o dardo ao peito;
E, ardendo eu, de ardores corro ao banho,
E ali me vou, triste hóspede desfeito.
O banho não me cura; só naquela
Onde acha o fogo o deus — o olho dela.

154
Dormindo o deus do amor de verde idade,
Ao lado o seu brandão que inflama a alma,
Passando ninfas de alva castidade,
Houve uma, a mais bela, que na palma
Da casta mão tomou a acha quente,
Que a muitas almas puras aquecera;
E assim o general da sede ardente
Se quis que a mão de virgem se rendera.
Em poço fresco a tocha arrefeceu,
Que do amor retira eterna chama,
Tornando-se um remédio, um banho seu
Para enfermos; mas eu, refém de dama,
A banhos fui, mas cura o meu ardor
Não acha em água, se a ferveu o amor.

Dormindo o deus do amor de verde idade,
Ao lado o seu brandão que inflama a alma,
Passando ninfas de alva castidade,
Houve uma, a mais bela, que na palma
Da casta mão tomou a acha quente,
Que a muitas almas puras aquecera;
Dormindo o general da sede ardente,
Se quis que a mão de virgem se rendera.
A tocha em poço fresco arrefeceu,
Que ao quente amor retira eterna chama,
Um banho que aos enfermos concedeu
Remédio são; mas eu, refém de dama,
A banhos ido em cura, sei que o ardor
Não passa em águas, se as ferveu o amor.

FINIS

APPENDIX III

Algumas traduções em português do Soneto 116:

2009: Thereza Christina Rocque da Motta

Não há empecilhos quando mentes
Verdadeiras se afeiçoam. O amor inexiste
Quando se altera por qualquer motivo,
Ou se curva sob o ímpeto apressado:
Ah, não! É um olho inabalável,
A mirar as tempestades sem se alterar;
É a estrela-guia de todo barco à deriva,
Cujo valor se desconhece, embora alta viva sobre o mar.
O amor não serve ao Tempo, embora as róseas faces e lábios
Cedam ao arco de sua longa foice;
O amor não se altera com suas breves horas e dias,
Mas sustenta-se firme até o fim das eras.
__Se tudo que eu disse se provar um engano,
__Jamais escrevi, nem amou qualquer humano.

2000: Bárbara Heliodora

De almas sinceras a união sincera
Nada há que impeça: amor não é amor
Se quando encontra obstáculos se altera,
Ou se vacila ao mínimo temor.
Amor é um marco eterno, dominante,
Que encara a tempestade com bravura;
É astro que norteia a vela errante,
Cujo valor se ignora, lá na altura.
Amor não teme o tempo, muito embora,
Seu alfange não poupe a mocidade;
Amor não se transforma de hora em hora,
Antes se afirma para a eternidade.
__Se isso é falso, e que é falso alguém provou,
__Eu não sou poeta, e ninguém nunca amou

Jerônimo de Aquino:

Nada embaraça a união de almas amigas, nada.
Amor não é o amor que se afrouxa, se altera,
Perante alterações da criatura amada,
Ou se apaga e se esvai, como simples quimera.
Oh! não, jamais. O amor é um farol permanente
Que enfrenta os temporais, fazendo-se invencível;
É para o barco errante estrela refulgente
De insondável valor, mas de altura medível.
Do tempo o amor não tem a fúria, ainda que faces
E lábios róseos há rente à sua foicinha.
Imarcescível, forte assim, vai sem trespasses,
Com o ente amado, ate da dor a extrema linha.
__Quem de falsos tachar os versos que ora digo,
__Não tem nem goza o amor do verdadeiro amig

Tradução de Ivo Barroso:

Que eu não vejo empecilhos na sincera
União de duas almas. Não amor
É o que encontrando alterações se altera
Ou diminui se o atinge o desamor
Oh, não! amor é ponto assaz constante
Que ileso os bravos temporais defronta.
É a estrela guia do baixel errante,
De brilho certo, mas valor sem conta.
O amor não é jogral do Tempo, embora
Em seu declínio os lábios nos entorte.
O amor não muda com o dia e a hora.
Mas persevera ao limiar da morte.
__E, se se prova que num erro estou,
__Nunca fiz versos nem jamais se amou.

Tradução de Geraldo Carneiro:

Não tenha eu restrições ao casamento
De almas sinceras, pois não é amor
O amor que muda ao sabor do momento,
Ou se move e remove em desamor.
Oh, não, o amor é marca mais constante
Que enfrenta a tempestade e não balança,
É a estrela-guia dos barcos errantes,
Cujo valor lá no alto não se alcança.
O amor não é o bufão do Tempo, embora
Sua foice vá ceifando a face a fundo.
O amor não muda com o passar das horas,
Mas se sustenta até o final do mundo.
___Se é engano meu, e assim provado for,
___Nunca escrevi, ninguém jamais amou.

Trad. Vasco Graça Moura (2005):

Não haja impedimentos à união
de almas fiéis; amor não é amor
se se alterar ao ver alteração
ou curvar a qualquer pôr e dispor.

Ah, não, é um padrão sempre constante
que enfrenta as tempestades com bravura;
é estrela a qualquer barco navegante,
de ignoto poder, mas dada altura.

Do Tempo o amor não é bufão, na esfera
da foice curva em bocas, róseos rostos;
com breve hora ou semana não se altera
e até ao julgamento fica a postos.

E se isto é erro e em mim a prova tem,
nunca escrevi e nunca amou ninguém.

OBRAS CITADAS E SUGESTÕES BIBLIOGRÁFICAS

As obras indicadas aparecerão segundo uma razão cronológica, dando-se o ano da sua primeira edição para mais prontamente se evidenciar a história crítica no sentido da sua progressão, apontando-se no fim o ano da edição consultada. As sugestões estão longe de cobrir (sequer de principiar) toda a gama da oferta disponível entre a crítica aos sonetos. São uma escolha racional de entre o gigantismo crítico sobre a matéria. Qualquer interessado em aprofundar a história editorial dos *Sonetos* poderá encontrar nas edições seguidas (Duncan-Jones e Kerrigan) mais seguro e exaustivo conselho para melhores e mais certos passos a dar. Este é apenas um roteiro que visa reunir uma — em todo o caso significativa — amostra do melhor que a crítica produziu a propósito do assunto. Resta-me desejar que as omissões não se afigurem abertamente despudoradas.

Edições

Auden, W. H: "Introduction." Shakespeare: The Sonnets (New York: Signet Classics, 1988. xvii-xxxix)

Barnet, Sylvan: "Prefatory Remarks." Shakespeare: The Sonnets (New York: Signet Classics, 1988. vii-xvi)

Bevington, Craig: "Sonnets." Complete Works of Shakespeare. 1612-16.

Combellack, C. R. B. "Shakespeare's Sonnet 116." Explicator 41.1 (Fall 1982): 12-14.

Cruttwell, Patrick: "Shakespeare's Sonnets and the 1590's" Modern. 110-140.

Ferry, Anne Davidson. The "Inward" Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.

Fontana, Ernest. "Shakespeare's Sonnet 55." Explicator 45.3 (Spring 1987): 6-8.

Harrison, James. "Shakespeare's Sonnet 129." Explicator 47.4 (Summer 1989): 6-7.

Howell, Mark. "Shakespeare's Sonnet 18." Explicator 40.3 (Spring 1982): 12.

McRae, William. "Shakespeare's Sonnet 29." Explicator 46.1 (Fall 1987): 6-8.

Watson, Thomas Ramey. "Shakespeare's Sonnet 29." Explicator 45.1 (Fall 1986): 12-13.

*

A Companion to Shakespeare's Sonnets Schoenfeldt, Michael, ed.. Chichester, Blackwell Publishing, 2010.
New Variorum Shakespeare: The Sonnets. Shakespeare, William. Ed. Hyder Edward Rollins. 2 vols. Philadelphia: Lippincott, 1944.
The Complete Sonnets and Poems. Edited by Colin Burrow. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 2002.
Shakespeare's Sonnets. Seymour-Smith, Martin, ed. London: William Heinemann.
Shakespeare's Sonnets. Duncan-Jones, Katherine: London: The Arden Shakespeare, 2010.
Shakespeare's Sonnets: A Modern Perspective. Ed. Magnusson, Lynn. Folger Shakespeare Library.
Shakespeare's Sonnets and Poems. Ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine. Folger Shakespeare Library. New York: Washington Square Press, 2004.
Shakespeare's Sonnets. Ed. Stephen Booth. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977.
Shakespeare's Sonnets. Ed. W. G. Ingram and Theodore Redpath. London: Hodder and Stoughton Educational, 1978. Orig. pub. 1964.
Shakespeare's Sonnets: Critical Essays Schiffer, James, ed.. New York: Routledge, 2013.
Sonnets 1609. Menston, England: Scolar Press, 1968.
Sonnets. Ed. G. B. Evans. Cambridge: Cambridge University Press,
The Art of Shakespeare's Sonnets. Vendler, Helen. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
"Sonnets" and "A Lover's Complaint." Ed. John Kerrigan. New York: Penguin, 1986.
"The Sonnets" and "A Lover's Complaint." Kerrigan, John, ed. New York: Penguin, 1986.

Genérica

PLATÃO, *Íon*. Lisboa: Inquérito, 1988, 2.ª ed.
1899. Samuel Butler. *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*. London: Jonathon Cape, 1927.
1910. George Bernard Shaw. Preface. *The Dark Lady of the Sonnets*. http://eserver.Org/drama/
1921. Wilde, Oscar. *The Portrait of Mr W.H.*, London: Hesperus Press Limited, 2003.
1926. Robertson, J. M. *The Problems of Shakespeare's Sonnets*. London.
1930. Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (London: Pimlico, 2004, 3rd ed.)
1947. Brooks, Cleanth, *The Well-Wrought Urn*: *Studies in the Structure of Poetry* (Harcourt, Brace)
1949. Leslie Hotson. *Shakespeare's Sonnets Dated*. London: Rupert Hart-Davis.

1952. Hubler, Edward. The Sense of Shakespeare's Sonnets. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1952.

1955. G. Wilson Knight. *The Mutual Flame*. London: Methuen.

1960. John Vyvyan. *Shakespeare and the Rose of Love: a Study of the early plays in Relation to the Medieval Philosophy of Love*. London: Chatto & Windus.

1960. C.L. Barber. "An Essay on *Shakespeare's Sonnets*. *William Shakespeare's Sonnets*." Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. Originally the Introduction from *The Laurel Shakespeare: The Sonnets*.

1961. Leishman, J. B. *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*. London.

1962. Hubler, Edward, et al. The Riddle of Shakespeare's Sonnets. New York: Basic Books.

1962. Leslie Fiedler. "Some Contexts of *Shakespeare's Sonnets*." *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*. London: Routledge & Kegan Paul.

1962. Nicoll, Allardyce, ed. Shakespeare Survey 15. Cambridge: Cambridge University Press.

1962. Northrop Frye. "How True a Twain." *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*. London: Routledge & Kegan Paul.

1962. Claes Schaar. *Elizabethan Sonnet Themes and the Dating of Shakespeare's Sonnets*. Copenhagen: Lund.

1963. Auden, W. H., *The Dyer's Hand & Other Essays* (London: Faber & Faber).

1963. John Dover Wilson. *Shakespeare's Sonnets*. Cambridge: CUP.

1963. Sena, Jorge de, *A literatura Inglesa – Ensaio de Interpretação e de História.* Lisboa: Cotovia, 1989.

1964. Herrnstein, Barbara, ed. *Discussions of Shakespeare's Sonnets* New York: Heath.

1964. Krieger, Murray. *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

1964. Landry, Hilton. *Interpretations of Shakespeare's Sonnets*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

1964. Rouse, A. L. *Shakespeare's Sonnets*. New York.

1964. Willen, Gerald, and Victor B. Reed. *A Casebook on Shakespeare's Sonnets*. New York.

1964. Wilson, J. Dover. *An Introduction to the Sonnets of Shakespeare*. New York.

1968. G.P.V. Akrigg. *Shakespeare and the Earl of Southampton*. Cambridge, MA: Harvard UP.

1969. Booth, Stephen. *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New Haven: Yale Univ. Press)

1972. R.J.C. Wait. *The Background to Shakespeare's Sonnets*. London: Chatto & Windus.

1972. Tetsumaro Hayashi. *Shakespeare's Sonnets: a Record of 20th-Century Criticism*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

1974. Martin Green. *The Labyrinth of Shakespeare's Sonnets*. London: Skilton.

1976. Berryman, John. "Shakespeare at Thirty." In Berryman, The Freedom of the Poet. New York: Farrar, Straus and Giroux.

1977. Stephen Booth. “Commentaries on the Sonnets." *William Shakespeare's Sonnets*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. Originally from *Shakespeare's Sonnets*. Yale UP.

1978. Ingram, W. G., and Theodore Redpath, eds. Shakespeare's Sonnets. 3rd impression. London: Hodder and Stoughton.

1979. Kenneth Muir. *Shakespeare's Sonnets*. London: George Allen & Unwin.

1979. A.L. Rowse. *The Poems of Shakespeare's Dark Lady*. New York: Potter.

1982. Robert Giroux. *The Book Known as Q*. New York: Atheneum.

1893. de Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

1984. A.L. Rowse. *Shakespeare's Sonnets*. London: Macmillan. 3rd (1962).

1984. Hill, Geoffrey. *The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas*. London: A. Deutsch.

1985. Thomas M. Greene. “Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets.” *William Shakespeare's Sonnets*. Ed. Harold Bloom. Originally from *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey H. Hartman. Methuan.

1985. Howard Felperin, “Towards a Poststructuralist Practise: a Reading of Shakespeare's Sonnets.” *William Shakespeare's Sonnets*. Ed. Harold Bloom. Originally from *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*. Howard Felperin.

1985. Pequigney, Joseph, *Such Is My Love: A Study of Shakespeare's Sonnets*. Chicago: University of Chicago Press.

1985. Sedgwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

1986. Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.

1986. de Man, Paul, *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

1986. Finneman, Joel, *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. Berkeley, CA: University of California Press.

1987. Dubrow, Heather. *Captive Visitors: Shakespeare's Narrative Poems and Sonnets*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1987.

1987. Joseph Pequigney. *Such is My Love*. Chicago: UCP.

1988. Wright, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: University of California Press.

1988. Bate, Jonathan. “Ovid and the Sonnets; Or, Did Shakespeare Feel the Anxiety of Influence?” Shakespeare Survey 42: 65–76.

1991. Kamps, Ivo, ed. Shakespeare Left and Right. New York: Routledge, Chapman, and Hall.

1991. Smith, Bruce R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

1993. Martin Green. *Wriothesley's Roses*. Baltimore: Clevedon.

1993. Susanne Woods, ed. *Salve Deus Rex Judaeorum*. Oxford: OUR.

1994. Bloom, Harold, *The Western Canon – The books and School of the Ages* (Harcourt Brace & Company).

1997. Pepper, Thomas Adam, *Singularities: extremes of theory in the twentieth century*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

1998. Bloom, Harold, *Shakespeare, the invention of the human*. New York: Riverhead.

1998. Hall, Kim F. "'These bastard signs of fair': Literary Whiteness in Shakespeare's Sonnets," in Loomba, Ania, and Martin Orkin, eds. *Post-Colonial Shakespeares*. New York: Routledge (2004).

2007. Cheney, Patrick, ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

2015. Dobson, Michael, and Stanley Wells, Will Sharpe, Erin Sullivan, eds. *The Oxford Companion to Shakespeare*, second edition. Oxford: Oxford University Press.

2016. Cohen, Water. "Introduction," *The Sonnets*, in Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare*. Edited by Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus and Gordon McMullan. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Company.

Hall, Kim F. T*hings of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Artigos, prelecções e outras

1964 W.H. Auden. "On the Sonnets." BBC broadcast.

1989 Peter Moore. "The Rival Poet of Shakespeare's Sonnets." *The Shakespeare Oxford Society Newsletter*. Fall 1989: 8-12.

Online e radiofónica:

Shakespeare for All, "Sonnets", Course Instructor Michael Schoenfeldt.
https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/overview/book/Q1_Son.html

TIDE: Travel, Transculturality, and Identity in England, c. 1550-1700: Keywords. <http://www.tideproject.uk/keywords-home/>

Tradução

Shakespeare, William. *44 Sonetos Escolhidos (Homenagem ao Bardo, aos 390 anos de sua morte. 1616 - 2006)* trad. Thereza Christina Rocque da Motta. Rio de Janeiro: Ibis Libris. 2006.

Shakespeare, William. *50 Sonetos William Shakespeare - Coleção 50 anos*. trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

Shakespeare, William. *Os Sonetos de Shakespeare*. trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand, 2002.

Shakespeare, William. *Sonetos*. trad. Daniel Jonas. Porto: Lello, 2022.
Shakespeare, William. *Sonetos*. trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Hedra. 2008
Shakespeare, William. *Sonetos de William Shakespeare*. trad. Milton Lins. Recife: FacForm. 2005.
Shakespeare, William. *Sonetos*: trad. Énio Ramalho. Porto: Lello & Irmão, 1988.
Shakespeare, William. *Sonetos*: trad. Maria do Céu Saraiva Jorge. Lisboa: s.n., 1962.
Shakespeare, William. *31 Sonetos*: trad. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.
Shakespeare, William. *Sonetos*: trad. António Simões, M. Gomes da Torre. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

Tabela das peças de Shakespeare e designações abreviadas:

All's Well That Ends Well (1602)	*All's Well*
Antony and Cleopatra (1606)	*AC*
As You Like It (1599)	*AYLI*
The Comedy of Errors (1589)	*Comedy*
Coriolanus (1607)	*Cor*
Cymbeline (1609)	*Cym*
Hamlet (1600)	*Ham*
Henry IV, Part 1 (1597)	*1HIV*
Henry IV, Part 2 (1597)	*2HIV*
Henry V (1598)	*HV*
Henry VI, Part 1 (1591)	*1HVI*
Henry VI, Part 2 (1590)	*2HVI*
Henry VI, Part 2 (1590)	*3HVI*
* *Henry VIII (1612)*	*HVIII*
Julius Caesar (1599)	*JC*
King John (1596)	*KJ*
King Lear (1605)	*Lear*
Love's Labour's Lost (1594)	*LLL*
Macbeth (1605)	*Mac*
Measure for Measure (1604)	*MM*
The Merchant of Venice (1596)	*MV*
The Merry Wives of Windsor (1600)	*MWW*
A Midsummer Night's Dream (1595)	*MND*
Much Ado About Nothing (1598)	*MAAN*
Othello (1604)	*Oth*
Pericles (1608)	*Per*
Richard II (1595)	*RII*
Richard III (1592)	*RIII*
Romeo and Juliet (1594)	*RJ*
The Taming of the Shrew (1593)	*TS*
The Tempest (1611)	*Tempest*
Timon of Athens (1607)	*Timon*
Titus Andronicus (1593)	*Titus*
Troilus and Cressida (1601)	*TC*
Twelfth Night (1599)	*TN*
Two Gentlemen of Verona (1594)	*TGV*
Two Noble Kinsmen (	*TNK*
The Winter's Tale (1610)	*WT*



Vesalius, Fabrica 1543, p.164, National Library of Medicine, Bethesda