

# Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

## SHAKESPEARE, O POETA.

MOSER, Fernando de Melo

Ano: 1965 | Número: 75

---

### Como citar este documento:

MOSER, Fernando de Melo, Shakespeare, o poeta. *Revista de Guimarães*, 75 Jan.-Dez. 1965, p. 41-58.

---

Casa de Sarmiento  
Centro de Estudos do Património  
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51  
4800-432 Guimarães

E-mail: [geral@csarmento.uminho.pt](mailto:geral@csarmento.uminho.pt)

URL: [www.csarmento.uminho.pt](http://www.csarmento.uminho.pt)



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Shakespeare, o Poeta (\*)

Por FERNANDO DE MELLO MOSER  
Assistente da Faculdade de Letras de Lisboa.

---

«Quem foi William Shakespeare?»

Se fizermos esta pergunta a um número considerável de pessoas de várias nacionalidades, a resposta será: «O maior dramaturgo inglês». Se, porém, a repetirmos a um grupo exclusivamente constituído por ingleses, estes responderão: «O maior poeta inglês».

Para além da simples diferença de *cliché* linguístico, a divergência da resposta tem causas várias, entre as quais avulta o facto de muitos dos não ingleses conhecerem indirectamente o texto dos dramas, em traduções realizadas em prosa. Porque ainda hoje é possível afirmar, com segurança, que uma percentagem elevada dos que se professam admiradores de Shakespeare, em todo o mundo, conhece a sua obra exclusivamente por meio da leitura. Foi a leitura das suas peças, ou de fragmentos das mesmas, que provocou neles a admiração pelo «grande dramaturgo», ou pelo «genial criador de uma extensa galeria de personagens verdadeiramente humanas», citadas e invocadas a propósito e a despropósito.

Note-se, porém, que muitos dos admiradores que assim manifestam o seu entusiasmo pelo dramaturgo, nem sequer são apreciadores do drama e do teatro em geral. Mas confessam-se profundamente impressionados pela caracterização psicológica, temática fundamental

---

(\*) Este trabalho baseia-se no texto da conferência com o mesmo titulo pronunciada nas Faculdades de Letras de Lisboa, do Porto e de Coimbra, integrada no ciclo comemorativo do IV Centenário do nascimento de William Shakespeare, realizado sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian.

(como a supõem) e exposição dramática. Além disso, recordam e citam várias passagens de «maravilhosa» poesia com que Shakespeare «embeleza» as peças, já de si admiráveis.

Tudo isto vem demonstrar que a tradição literária inglesa permite falar, espontânea e inconscientemente, de poesia, abrangendo expressão dramática, como não o permitem as tradições literárias dos não ingleses em causa. É por isso que, involuntária mas necessariamente, estes últimos quebram a unidade intrínseca de uma modalidade estética que é *drama poético*, separando o drama da poesia e subalternizando esta, mesmo enquanto a admiram. Esquecem, assim, que a poesia é, nas obras de Shakespeare, a própria causa e essência da realidade dramática conseguida.

É evidente que os estudiosos, por dever de ofício e por devoção, não têm descurado o processo de criação poética de Shakespeare, nos seus múltiplos aspectos, focados isolada ou agrupadamente: desde a linguagem, «dicção» e imaginística, ao ritmo, efeitos sonoros e musicalidade; desde a investigação de alusões, incidências e pressupostos, ao tratamento do convencional e inovações; esclarecendo a multivalência, e procurando, para além desta, a unidade final. Os numerosos estudos sérios realizados — excluídos, portanto, os trabalhos engenhosos, rebuscados e fantasiosos — são testemunho eloquente em apoio da afirmação de T. S. Eliot, de que: «É necessária uma vida inteira para sermos adultos na apreciação de Shakespeare».

Quando escolhi para este trabalho, o título — *Shakespeare, o Poeta* — fi-lo considerando a expressão num sentido abrangente, que necessariamente incluía (e mais especificamente do que se usasse o termo alemão «Dichter») a sua criação dramática. No entanto, só acidentalmente a ela me referirei aqui: preferi, desta vez, debruçar-me sobre a obra lírica e narrativa de Shakespeare, até porque os poemas são relativamente pouco tratados entre nós. Na análise que vou fazer, procurarei evidenciar as linhas mestras da evolução do poeta: na perspectiva fundamental, na afirmação da personalidade e em relação com o panorama estético-ideológico do seu tempo.

\*

Para o seu poema *Venus and Adonis*, publicado em 1593 e escrito, provavelmente, durante o período de inactividade teatral motivado por alarmante surto da peste, Shakespeare recorreu às *Metamorfoses* de Ovídio, obra tão conhecida quanto estimada na sua época. Como era de prever, alterou profundamente a sua fonte, não só na extensão, mas, principalmente, na estrutura e temperamento.

Ovídio era autor muito apreciado, já desde a fase final da Idade Média, o que equivale a dizer: poeta assimilado pela tradição cortês, que se prolongou, refundida e apurada pela atitude neo-cavalheiresca, no período isabelino.

Shakespeare utilizou, sem dúvida, a tradução de Arthur Golding, de 1567, mas conhecia certamente o original também. O malogrado Christopher Marlowe traduzira, de Ovídio, os *Amores* e aí encontrara, talvez, a sugestão para o poema que deixou inacabado, *Hero and Leander*, imitação em grande parte da obra do mesmo nome do gramático Museu. O poema de Marlowe, que Chapman viria a completar alguns anos mais tarde, circulava em manuscrito, sendo, portanto, conhecido e apreciado, antes da sua publicação. Shakespeare fez-lhe, posteriormente, alusão, na comédia *As You Like It* onde, como é sabido, chega a repetir o célebre verso: «Whoever loved, that loved not at first sight?»

*Hero and Leander*, de Marlowe e *Venus and Adonis* de Shakespeare, pertencem a uma espécie poética introduzida na literatura isabelina por Thomas Lodge com as *Scillaes Metamorphoses*, e que o Professor C. S. Lewis classificou como epílio erótico, ao mesmo tempo que considerava Marlowe o mais bem sucedido, entre os cultores da espécie seus contemporâneos <sup>(1)</sup>. F. T. Prince <sup>(2)</sup>, porém, aponta a desvantagem da classificação, se ela

(1) C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954, p. 498 e C. S. Lewis, *Hero and Leander* (*Proceedings of the British Academy*, Vol. XXXVIII), Londres, 1952, p. 24.

(2) (*The Arden Shakespeare*) *The Poems*, edit. F. T. Prince, Londres, 1960, p. XXV n.

nos impedir de aceitar ou sentir o humor em *Venus and Adonis*.

O poema de Marlowe — porque, como mostrou o Professor Lewis (1), Marlowe escreveu todo o «primeiro andamento» da história, e portanto, de certo modo, um poema completo — conforma-se com as principais características do epílio tardio: poema narrativo, tendo por pretexto uma história amorosa de personagem mitológica, com diálogo e um discurso formal e ainda uma digressão ou narrativa interpolada, sendo o elemento descritivo, pictórico, frequentemente o mais importante. Chapman, na continuação, ou «segundo andamento» do poema, foi fiel a estas características, embora, mais ainda do que os restantes isabelinos, numa extensão maior que a dos poemas similares gregos e latinos. Shakespeare, porém, à semelhança do que fazia com fontes e moldes no drama, sobrepõe à fonte e à convenção a sua personalidade criadora. E assim, imprimiu a este poema, *Venus and Adonis*, uma vitalidade própria, sem a exuberância de Marlowe, que contudo supera em profundidade e visão múltipla.

Afirmei, atrás, a originalidade de Shakespeare, patenteada na extensão, estrutura e sobretudo no temperamento. Pondo de parte a extensão, comum aos isabelinos, procurarei esclarecer a afirmação feita, na medida em que é pertinente para o tema que me propus tratar.

*Venus and Adonis* difere do epílio tradicional na estrutura, não só porque o interesse se concentra em absoluto na história central — aqui, de resto, a única — mas também porque a própria digressão não constitui desvio, sendo, pelo contrário, perfeitamente funcional. Acompanhamos, no poema, a paixão de Vénus por Adónis, a indiferença do jovem, a insistência dela e a repulsa, da parte dele; depois, a separação, a morte dele na caçada ao javali, a dor de Vénus e a metamorfose de Adónis. A interpolação ou digressão — episódio do corcel de Adónis, que lhe foge, ocorrendo ao chamamento de uma égua — é utilizada com aquela habilidade técnica que conhecemos no Shakespeare poeta-dramaturgo,

---

(1) *Hero and Leander* (cf. supra), p. 23.

pois, enquanto evita monotonia da situação prolongada no diálogo entre Vénus e Adónis, sugere à deusa nova argumentação a invocar.

Vejamus agora a diferença de temperamento. Em primeiro lugar, as descrições da natureza que encontramos no poema ultrapassam os limites do estilo neo-ovidiano, não só porque revelam observação directa, mas também pela exuberância, que aponta já o estilo epicúrio-lucreciano, no qual a Natureza é a cornucópia de Deus, na expressão de Muriel Bradbrook (1). Acresce a introdução do realismo no choque psicológico, no desencontro passional e respectiva ambiência, na caracterização e descrição dessas emoções opostas de Vénus e Adónis; e, por fim, na intensidade patética. Ora tudo isto resulta de imperativos a que Shakespeare necessariamente obedece. Outro aspecto importante, ainda, e relacionado com os factos apontados, é a humanização de Vénus, porventura excessiva. Talvez sejamos forçados a concordar com Lewis, quanto ao ridículo da cena em que Vénus é descrita, quase no início, sobraçando o irritado Adónis (v. 32) ou quando quase o esmaga (v. 611-12); poderemos achar de gosto discutível a descrição de Vénus transpirando, ao sol escaldante do meio dia. Mas creio bem poder afirmar que só Shakespeare teria sido capaz de fazer tudo isto sem destruir o poema; e é preciso não esquecer que a humanização de Vénus, era, em certa medida, indispensável, correspondendo a um voluntário abandono da distância e recursos de deusa; mas estaria, no entanto, condicionada a limites, que manteriam a desigualdade quasi-grotesca entre as duas figuras.

Acima de tudo, o que Shakespeare patenteia aqui, como nos dramas, é uma capacidade irresistível de visão múltipla; aquela mesma que o fez reconhecer o que há de ridículo nas situações trágicas e o que há de potencialmente trágico, ou pelo menos patético, nas situações cómicas.

Aliás, Shakespeare, que levaria a ironia às mais arrojadas consequências, designadamente, em torno de

---

(1) M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Londres, 1951, p. 17.

Falstaff e de Lear, deve ter-se sentido atraído pela ironia contida na história que aproveitou, e que ele sublinhou em passagens como esta:

*Poor queen of love, in thine own law forlorn,  
To love a cheek that smiles at thee in scorn!* (1)

ou este outro comentário:

*She's love, she loves, and yet she is not loved*

logo destruído, em anti-clímax, por Adónis:

*«Fie, fie,» he says, «you crush me; let me go,  
You have no reason to withhold me so.»* (2)

Realismo e ironia; mas ironia pela análise da realidade, mesmo na fantasia: polifacetada, paradoxal mesmo; procura e descoberta, no labirinto da vida, do caminho da Verdade.

Por isso, se Marlowe, em *Hero and Leander*, foi mais bem sucedido como poeta, num sentido limitado — eu quase diria «estético» — do termo, Shakespeare, em *Venus and Adonis*, deixa já antever o poeta dos universais na intuição da complexidade. Tanto Marlowe, como Shakespeare, escreveram poemas que eram, na intenção, divertimentos irónicos. Marlowe integrou-se perfeitamente — a ponto de escrever «de dentro para fora», como diz Lewis — na perspectiva limitada do amor erótico e no sentido mais restrito de amor-desejo; Shakespeare, porém, que veio a ser um dos maiores poetas do amor de todos os tempos, é, já nesta altura, incapaz de abstrair-se da evidente complexidade das situações e emoções. Daí, talvez, a sua escolha do assunto; daí, sem dúvida, o tratamento que ele lhe deu.

(1) «Pobre rainha do amor, pela tua própria lei padeces, / Amando a face que sorrindo te escarnece!» (v. 251-52).

(2) «Ela é amor, ela ama, e contudo não é amada. / Sus!, diz ele, Esmagais-me; deixai-me ir, / Não tendes razão para assim me impedir.» (V. 610-12).

*The Rape of Lucrece*, o poema «mais sério» que o autor prometera na dedicatória do anterior, é antítese ou reverso, tanto de *Venus and Adonis*, como de *Hero and Leander*. Marlowe tratara o amor-desejo (de Leander), intenso e impulsivo, mas aceite (por Hero); Shakespeare tratara o amor não correspondido (de Vénus por Adónis); dedicava agora a sua atenção, neste segundo poema, ao desejo lascivo, obscante e feroz, realizado pela violência.

A despeito de várias passagens notáveis, pela intensidade dramática ou pelo poder descritivo, o poema peca por monotonia; falta-lhe o ritmo, simultaneamente rápido e variado, de *Venus and Adonis*. Mas se, no conjunto, *The Rape of Lucrece* apresenta certos defeitos, em determinados aspectos revela a centelha genial de Shakespeare, como evocador da imagem visual, intensa e iluminada em profundidade (p. ex.: na descrição do quadro representando o Cerco e Destruição de Troia) ou quando apresenta a paixão intensa, repassada de emoções contraditórias (na tentação de Tarquínio e seus pensamentos a caminho do aposento de Lucrecia).

Um exemplo ilustrativo apenas, no qual está vincadamente contrastado o desespero da vítima, com o sentimento de culpa e insatisfação de Tarquínio, uma vez consumado o crime:

*He like a thievish dog creeps sadly thence,  
She like a wearied lamb lies pantig there;  
He scowls, and hates himself for his offence,  
She desperate, whit her nails her flesh doth tear.  
He faintly flies, sweating with guilty fear;  
She stays, exclaiming on the direful night,  
He runs, and chides his vanish'd loath'd delight (1)*

Na apreciação de *The Rape of Lucrece*, poderão, os mais exigentes, moderar os louvores com reservas;

---

(1) «Ele, qual cão gatuno, dali se afasta triste, /Ela, cordeiro exausto, ali jaz arquejante; /Ele, de expressão sombria, despreza-se p'lo crime praticado, /Ela, desesperada, co'as unhas rasga a própria carne. /Ele furta-se de mansinho, suando de medo e culpa; /Ela fica, clamando contra a terrível noite, /Ele foge, e censura o passado e odiado deleite.» (V. 736-48).

mas, como escreveu F. T. Prince, «o tratamento da cupidez e particularmente da lascívia e da culpa, revelam-nos muito da têmpera e imaginação de Shakespeare e poderão contribuir para nos aproximarmos dos Sonetos com melhor compreensão.» (1)

\*

Os Sonetos de Shakespeare têm sido alvo de invulgar atenção, só ultrapassada, quer na quantidade dos estudos, quer na extravagância e variedade dos disparates de pretensa investigação e pseudo-interpretação, por *Hamlet*. De *Hamlet* se afirmou — não sem ambiguidade — que há tantos «Hamlets», quantos os leitores da tragédia. Eis por que, parafraseando um dito português bem conhecido, poderíamos formular a máxima: Dize-me como interpretas Hamlet, dir-te-ei as manhas que tens...

Felizmente, no entanto, os estudos sérios abundam também; e, em última análise, o seu maior mérito consiste em nos fazerem regressar, com renovado interesse, aos poemas como tais, ou como expressão da evolução da arte de Shakespeare, ou, ainda, observando a evolução do poeta na sua época e da época por seu intermédio.

«Considerar a era isabelina como uma unidade sólida e inalterada, conduz a uma visão totalmente deformada», escreveu Patrick Cruttwell (2), ao mesmo tempo que apontava o significado da década de 1590 a 1600, na transição do período isabelino inicial — ou propriamente dito — para o isabelino tardio, profundamente diferente do anterior, na mentalidade e mundividência.

Muitos factores e acontecimentos contribuíram para a mudança operada. Seja qual for, porém, a perspectiva de estudo que se adopte — História Política, História das Ideias, História da Cultura, Arte, Literatura — é entre 1590 e 1600 que se encontram os elos da transi-

(1) F. T. Prince, *Shakespeare: The Poems*, Londres, 1963, p. 17.

(2) Patrick Cruttwell, *The Shakespearean Moment*, Nova Iorque, 1960, p. 1.

ção entre mentalidades que, de extremo a extremo, chegaram a ser opostas. É a passagem do entusiasmo da vitória sobre a Invencível Armada, para a amargura da Revolta da Irlanda e suas conseqüências; da aceitação do mito da predestinação dos Tudor, para a consciência crescente do problema da sucessão; da certeza da unidade, para a verificação da desunião; da euforia e optimismo, para a disforia e cepticismo; da afirmação tranquila das verdades aceites, para a reflexão, por vezes dolorosa, sobre opostos e paradoxos, conduzindo, ora ao desalento, ora, para além deste, a uma nova serenidade; da visão externa, para a introspecção; da luminosidade radiante das superfícies, para a iluminação a claro-escuro dos contornos; da luz directa, para a luz decomposta e recomposta por prismas; em resumo, de uma mundividência renascentista, no sentido estrito, para uma mundividência barroca; e, concretizando na literatura, da poesia isabelina de Spenser, Sidney ou Sir John Davies, para a poesia catacréstica da escola de Donne e para a fase sombria de Shakespeare, como também para a da sua reconciliação final.

Para exemplificar, compare-se o soneto em que Sir Philip Sidney nos diz as razões por que não devemos temer a morte

*Since Nature's works be good, and Death doth serve  
As Nature's work (...)*<sup>(1)</sup>

- 
- (1) *Since Nature's works be good, and death doth serve  
As Nature's work, why should we fear to die?  
Since fear is vain but when it may preserve,  
Why should we fear that wick we cannot fly?  
Fear is more pain than is the pain it fears,  
Disarming human minds of native might;  
While each conceit an ugly figure bears,  
Wick were not evil, well view'd in reason's light  
Our only eyes, wick dimmed with passions be,  
And scarce discern the dawn of coming day,  
Let them be cleared, and now begin to see  
Our life is but a step in dusty way:  
Then let us hold the bliss of peaceful mind,  
Since this we feel, great loss we cannot find.*

Se as obras da Natureza são boas e a morte serve/Como obra da Natureza, porque havemos de ter medo de morrer?/Se

com o soneto de John Donne sobre tema semelhante

*Death be not proud, though some have called thee  
Mighty and dreadful, for thou art not so; (...)* (1).

No primeiro, o poeta trata convencionalmente verdades aceites, em tom filosofante, apático, distante da realidade pessoal e, por tudo isso, pouco convincente. No segundo, a atitude de vitorioso desafio à Morte — necessariamente personificada, neste caso, — é atingida

---

o medo é vão sempre que não nos defende, /Porque havemos de ter medo daquilo a que não podemos fugir? /O medo é dor maior que a dor que teme, /Desarma a mente humana do poder que lhe é natural; /É cada conceito gera uma figura horrenda, /Que não seria mal, vista à luz da razão. /Os olhos que possuímos, turvados pelas paixões /Que sejam abertos, e logo começaremos a ver /Que a vida é um simples passo num caminho poeirento; /Guardemos, pois, a felicidade do espírito tranquilo; /Se assim sentimos, não será muito o que perdemos.

Este Soneto foi incluído por Sidney na *Arcadia*.

- (1) *Death be not proud, though some have called thee  
Mighty and dreadful, for thou art not so;  
For those whom thou think'st thou dost overthrow  
Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me.  
From rest and sleep, which but thy pictures be,  
Much pleasure, then from thee much more must flow,  
And soonest our best men with thee do go,  
Rest of their bones, and soul's delivery.  
Thou art slave to Fate, Chance, kings and desperate men,  
And dost with poison, war and sickness dwell;  
And poppy or charms can make us sleep as well,  
And better than thy stroke: why swell'st thou then?  
One short sleep past, we wake eternally,  
And death shall be no more: Death, thou shalt die.*

«Morte não te orgulhes, embora te tenham chamado /Poderosa e terrível, porque o não és; /Pois aqueles que julgas ter destruído /Não morrem, pobre de ti, nem tão-pouco me podes matar a mim. /Se do repouso e do sono, tuas imagens apenas, /Tanto prazer nos vem, /muito mais por certo de ti procede, /E breve os melhores partem contigo, /Repouso dos seus ossos, libertação da alma. /És escrava do Destino, do Acaso, de reis e homens violentos, /E moras com o veneno, a guerra e a enfermidade; /Mas drogas e encantos fazem-nos dormir também, /E melhor que o teu golpe; porque te ufanas então? /Um breve sono findo, acordamos para a eternidade, /E a morte não será mais: Morte, há-de morrer.»

Este é o Soneto X dos *Holy Sonnets*.

após reflexão sobre as realidades objectivas a que a morte está ligada e que são transcendidas, subjectiva e universalmente, pela certeza que irrompe na afirmação final do paradoxo, que a Morte há-de morrer: «Death, thou shalt die».

Note-se a semelhança com os últimos versos do Soneto CXLVI de Shakespeare que, contudo, apesar de ser classificado como «metafísico», no sentido literário do termo, difere quase tanto do de Donne, como do de Sidney.

São vários os autores que consideram os Sonetos de Shakespeare como o melhor documento da transição da década 1590-1600, na literatura, visto patenteariam as correntes diversas e entrecruzadas da época. Para o já citado Patrick Cruttwell, por exemplo, eles são «o texto perfeito, através do qual podemos ver o que realmente aconteceu nas mentalidades dos homens desta década crucial e, especialmente, na poesia que expressa esses mesmos acontecimentos» (1).

De uma leitura da sequência pela ordem tradicional ressaltam, claramente, as autênticas viragens que sofrem os aspectos convencionais e «encomendados» dos primeiros sonetos. É como se o poeta, partindo com destino determinado, tivesse encontrado pelo caminho atracção para novos rumos e dado largas à sua personalidade que, embora capaz de atingir o mais alto nível artístico adentro do espírito isabelino inicial, parece ter maior afinidade com o estilo de visão múltipla, subjectivo-objectivo, do período seguinte. Aliás, isso estaria de acordo com a sua tendência e prática do drama — e é com o drama, como se sabe, e não com a poesia lírica isabelina, que os chamados poetas metafísicos têm afinidades.

É no que poderemos chamar a luta entre o poeta e a acção do tempo, que vamos encontrar uma dessas viragens significativas no estilo dos Sonetos. Assim, encontramos este motivo nos Sonetos XVI e XVII, entrelaçado com o conselho dado ao jovem destinatário dos poemas, de que deve casar, a fim de perpetuar a sua beleza nos descendentes, conselho, encomen-

---

(1) Op. cit., p. 37.

dado talvez, que vem sendo repetido desde o início da sequência. O climax é atingido, de maneira diferente, nos dois sonetos seguintes: no XVIII — «Shall I compare thee to a summer's day?» — pela beleza das comparações acumuladas, mas a terminar ainda convencionalmente, numa afirmação gratuita:

*So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee* (1).

No segundo há um *crescendo* de desafio ao tempo, terminando por afirmar a superioridade do Poeta na luta contra o tempo:

*Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong  
My love shall in my verse ever live young* (2).

Quando, porém, a oposição entre a acção do Tempo e a perenidade da Poesia reaparece, nos sonetos LX, LXIII, LXIV e LXV (os três últimos, aliás, inspirados em Ovídio) a diferença de tratamento é nítida e o efeito muito mais profundo e mais convincente.

*Time doth transfix the flourish set on youth,  
And delves the parallels in beauty's brow,  
Feeds on the rarities of nature's truth;  
And nothing stands but for his scythe to mow.  
And yet to times in hope my verse shall stand,  
Praising thy worth, despite his cruel hand* (3).

---

(1) «Enquanto houver sopro de vida e olhos p'ra ver, / Isto vive, e dá-te vida a ti.» (Soneto XVIII, v. 13-14).

(2) «Mas faz o pior, velho Tempo: a despeito do teu processo / Meu amor viverá jovem no meu verso.» (Soneto XIX, v. 13-14).

(3) «O Tempo transforma o fulgor da juventude, / E cava os sulcos paralelos na fronte de beleza, / Alimenta-se das perfeições que espelham fielmente a natureza; / E nada se ergue senão para a sua foice cortar. / E contudo meu verso enfrentará o tempo em esperança, / Cantando teu louvor, mau grado a sua mão cruel.» (Soneto LX, v. 9-14).

A acção do tempo é ainda mais vincada no fim do soneto seguinte, e simultâneamente pelas imagens e camada sonora:

*For such a time do I now fortify  
Against confounding age's cruel knife,  
That he shall never cut from my memory  
My sweet love's beauty, though my lover's life (1).*

Nos dois outros sonetos indicados atrás, os motivos foram separados, prevalecendo a sensação de desalento no primeiro:

*Ruin hath taught me thus to ruminare —  
That time will come and take my love away.  
This thought is as a death, which cannot choose  
But weep to have that which it fears to lose (2).*

para mais se afirmar a esperança, no segundo:

*Oh! fearful meditation! where, alack,  
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?  
Or what strong hand can hold his swift foot back?  
Or who his spoil of beauty can forbid?  
Oh none, unless this miracle have might —  
That in black ink my love may still shine bright (3).*

Mas o que o poeta espera é milagre e problemático: «...unless this miracle have might.» No entanto, o milagre já dura há mais de três séculos e meio!

(1) «Para esse tempo agora fortaleço [i. e., preparo a defesa]/  
Contra a lâmina cruel da idade destruidora,/Para que jamais corte  
da minha memória/A beleza do meu amor, embora lhe corte a  
vida.» (Soneto LXIII, v. 9-12).

(2) «A ruína [contemplada nos versos anteriores do soneto]  
ensinou-me a reflectir/Que o tempo virá e levará o meu amor./  
Este pensamento é uma morte: não pode senão/Chorar por ter  
aquilo que receia perder.» (Soneto LXIV, v. 11-14).

(3) «Oh! pavorosa meditação! Ai, onde/Poderá a mais bela  
jóia esconder-se [para não ser encerrada] da arca do tempo?/Ou  
que mão poderosa será capaz de deter a sua marcha veloz?/Ou  
quem poderá opor-se à sua pilhagem da beleza?/Ninguém, a não  
ser que este milagre tenha poder/E no preto e branco meu amor  
possa brilhante sobreviver.» (Soneto LXV, v. 9-14).

A afirmação da perenidade da poesia e a seriedade com que ela é tratada nos Sonetos, merecem ser comparadas com o que Shakespeare nos diz da poesia e dos poetas em algumas passagens da sua obra dramática.

Assim, em *Midsummer Night's Dream* (V-I-53) Theseus compara o poeta ao louco e ao enamorado. A sua tirada á ambivalente já se vê, mas pronunciada no tom de superioridade, levemente irónica, que convém à personagem. A passagem é célebre, até pela referência ao papel da imaginação.

Em *As You Like It* (III-iii-16) encontra-se um curioso diálogo, entre Touchstone e Audrey, que traduzo incompletamente:

*Touchst.* — Na verdade, gostava que os deuses te tivessem feito poética.

*Audry* — Não sei o que quer dizer «poética». Quer dizer: honesta nas palavras e nas acções? É coisa verdadeira?

*Touchst.* — P'ra falar verdade, não; porque a poesia mais verdadeira é a mais fingida; (...)

Outro passo, este de *Twelfth Night* (I-V-202):

*Viola* — ...prosseguirei meu discurso em vosso louvor, para depois vos revelar o cerne da minha mensagem

*Olivia* — Limitai-vos ao que importa. Dispensso-vos do louvor.

*Viola* — Que pena! Muito me esforcei para estudá-lo, e é poético.

*Olivia* — Tanto mais provável ser falso.

Que a poesia é independente dos fenómenos externos, é afirmado na tragédia *Timon of Athens* (I, i-19) pela personagem Poeta, figura, por sinal, moralmente desprezível.

Em *The Tempest* (V-i-33) a poesia é enaltecida, mas num mundo fantástico polivalente, sob a capa da magia. Aliás, magia e drama poético coincidem num ponto importante: ambos requerem a palavra e o gesto exacto, conforme a ocasião e o efeito pretendido.

Ora a diferença fundamental no tratamento dado à Poesia nos Sonetos, resulta de que, nestes, é o poeta

como tal, que fala, e não as outras pessoas. Por isso se assemelha em muitos pontos ao conceito de poesia exposto por Sir Philip Sidney em *An Apologie for Poetry*. Ai se recorda que a poesia é saber e mistério, que o seu objecto é o *Καθολον* isto é, o universal; e que os antigos consideravam o poeta como profeta (*Vates*) e criador (*ποιητής*).

\*

No dístico final do Soneto XIV, surgem-nos juntas, pela primeira vez, as palavras *Beauty* e *Truth*. São elas como que as notas a definir o acorde dominante no conjunto dos Sonetos; estes constituem as variações, em que Beleza e Verdade parecem às vezes dissonantes, mas, uma vez reconhecida a técnica de contraponto, formam perfeita harmonia.

O Amor, o Belo, a Verdade: eis a tríade que encerra a chave da harmonia dos Sonetos de Shakespeare. Mas é preciso ter presentes certos pressupostos, sem os quais a chave é tão inútil como a de um cofre de segredo para quem desconhece a combinação respectiva.

Nos sonetos tradicionalmente numerados de CXXVII a CLIII, Shakespeare desenvolve o tema do amor obscuro, ilógico, olhado com um misto de desprezo e fatalismo. Em torno da «Dark Lady» entrelaçam-se a lascívia, a culpa, a personalidade múltipla e dividida, temas subjectivo-objectivos da realidade quotidiana, tal como era observada pelo dramaturgo. A «Dark Lady» é de carne e osso; é a carne e o pecado; e é uma forma de verdade — verdade desagradável, e anti-convencional em sonetos. Mas Shakespeare não hesita em inovar violentamente, e é essa uma das razões por que deliberadamente glosa, para fins opostos, os louvores tradicionalmente usados; — por exemplo, ao servir-se de termos e conceitos que se encontram na *EKATOMILAΘIA* de Tohmas Watson (de 1582) para a descrição dos predicados *negativos* da «Dark Lady», no Soneto CXXX. (1).

---

(1) Pormenor apontado por Patrick Cruttwell, op. cit., p. 18-19, onde transcreve paralelamente os textos, para mostrar que Shakespeare pretendeu ridicularizar os lugares-comuns da poesia corrente. A nosso ver, não foi esta a sua única intenção.

O que julgo fundamental notar, porém, é a ambivalência da negação da beleza e do Belo em torno da «Dark Lady» e relativamente a ela própria. Enquanto causa de atracção que não depende da beleza física, nem da beleza moral, ela é mais verdadeira que as prendadas inspiradoras dos sonetos convencionais; mas, ao mesmo tempo, é a imagem da negação da própria Verdade, que é Beleza e Amor.

Ora, como escreveu John Vyvyan, a filosofia do amor que encontramos em Shakespeare resulta «de três tradições: [...] o amor cortês, com as associações místicas que convergiaram em torno da Rosa; o amor platónico, tal como o Renascimento o entendia e em certa medida o criou; e o amor redentor dos Evangelhos»<sup>(1)</sup>. Tendo presente esta informação — que não foi dada para esclarecer os Sonetos — podemos entender melhor o que se passa até ao CXXVI, ou seja, segundo Northrop Frye, o desenrolar de «uma história de serviço (cortês), no decorrer da qual o poeta descobre que a realidade do seu amor é o amor em si mesmo e não o que ele poeta possa receber do ente amado.»<sup>(2)</sup>

É por isso que o jovem convencionalmente servido em atitude cortês, no início, se transforma em «modelo e substância arquetípica da beleza e da verdade» como observou J. W. Lever<sup>(3)</sup>. Eu diria, de preferência, que ele passa a ser a imagem afirmativa da beleza e da verdade.

Analisando os Sonetos de Shakespeare isolados da restante produção da época, verifica-se, com o grande mestre C. S. Lewis, que «qualquer que tivesse sido a causa inicial [...] Shakespeare [...] acabou por dar expressão simplesmente ao amor, quinta essência de todos os amores: do erótico, do paternal, do filial, do amor-amizade, do amor feudal. Assim, (partindo) do extremamente particular, percorre um caminho até à mais alta universalidade. [...]». Por isso, conclui C. S. Lewis, «Em determinados sentidos da palavra «amor», Shakespeare

(1) John Vyvyan, *Shakespeare and the Rose of Love*, Londres, 1960, p. 21.

(2) Northrop Frye, *How True a Twain*, in *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, Londres, 1962, p. 38.

(3) J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, Londres, 1956, p. 184.

não é tanto o nosso maior, como o nosso único poeta do amor» (1).

Por outro lado, confrontando os Sonetos de Shakespeare com os dos seus contemporâneos, é forçoso verificar, com Joan Grundy, que, de um ponto de partida comum, ele «não só re-examinou a «poética» dos autores de Sonetos, como lhes deu uma profundidade filosófica e crítica que antes não possuíam. Porque neste caso, como em outros, ele converteu em verdade os sonhos e fantasias dos seus predecessores, porque era a Verdade, e não a fantasia, o seu tema» (2).

Percorrendo os Sonetos de Shakespeare, penetrámos no mundo das Ideias, no qual se situa também o intrigante poema conhecido por *The Phoenix and Turtle*. Ao lê-lo, ocorre-nos mais um passo da *Apologia* de Sir Philip Sidney: «...há muitos mistérios contidos na Poesia, que propositadamente foram escritos por forma obscura, para que os profanos dela não façam mau uso».

Neste poema estranho, glosando o mote da miscelânea *Love's Martyr* em que apareceu integrado, é cantada a morte de Fénix e Rola, que se uniram em holocausto na fogueira de amor. Fénix e Rola, ou Beleza e Verdade — que é também Fidelidade e Constância — fundem-se no Amor, mantendo-se distintas dentro da unidade (v. 27). Da multivalência destes símbolos, ricos e antigos, destaca-se claramente o aspecto que mais os aproxima da temática dos Sonetos: Fénix e Rola tornam-se unidade, indivisas mas não indistintas, porque representam Beleza e Verdade, dois aspectos estáticos da mesma realidade dinâmica — o Amor.

Partindo do paradoxo da dualidade na unidade, o poema atinge o auge quando é a própria Razão, derrotada na sua perplexidade, que admite o paradoxo:

*Love hath reason, reason none,  
If what parts, can so remain...* (3).

(1) C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*, Oxford, 1954, p. 505.

(2) Joan Grundy, *The Sonnets and the Elizabethan Sonneteers*, in *Shakespeare Survey*, XV, Cambridge, 1962, p. 49.

(3) «O amor tem razão, a razão nenhuma tem, / Se o que se separa, assim pode [uno] permanecer.» (V. 47-48).

Uma pequena nota final sobre este poema: Na estância terceira do canto fúnebre entoado pela Razão, com que termina, existe uma frase que tem causado algum espanto a certos críticos, ou seja, o verso «It was married chastity». O que só prova que muita gente esqueceu, ou desconhece, o que diz Sócrates no *Fedro* de Platão...

O tempo (inexorável como o Tempo dos Sonetos) esgotou-se, e eu vou terminar.

Procurei apontar o caminho percorrido pelo poeta desde a sua fase, passageira, de renascentista, já com tendências barrocas, até à afirmação plena da sua originalidade, isto é, da sua personalidade. Mostrei, também, que procurou ser fiel à concepção mais séria e exigente de poeta, afirmada no seu tempo.

Ainda uma conclusão, sobre o amor na poesia de Shakespeare: o poeta de *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece* e de muitos dos sonetos, particularmente os que se referem à «Dark Lady», trata sobretudo os aspectos complexos do amor fenómeno, processando-se na realidade quotidiana, e a sua visão é múltipla como a observação do dramaturgo e «prismática» como a dos poetas metafísicos; mas o poeta da maior parte dos Sonetos e de *The Phoenix and Turtle*, depois de ter encontrado, na imagem humana da Beleza, o reflexo do «mundo inteligível», é necessariamente atraído para um platonismo cada vez mais profundo e — conforme espero demonstrar noutra altura — mais estruturado na formulação.

\*

A reflexão prolongada sobre a poesia mostra-nos cada vez mais, que ela é, por si mesma, grande recompensa e coloca ao nosso alcance «mundos de riqueza e deleite» bem mais reais do que aqueles que procurava o Dr. Fausto, de Marlowe, quando pronunciou essas palavras. Escolhendo de preferência o universo de Próspero, podemos com renovada certeza afirmar, com Charles Williams: *Poetry is a state of knowledge.*