



**NÃO CONHECE O CORAÇÃO: UMA
LEITURA CAVELLIANA DOS SONETOS DE
WILLIAM SHAKESPEARE**

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2023.192.06>

Igor Costa do Nascimento

Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CNPQ.

prof.igornascim@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3673-0799>

Whatever we may mean by the word “love,”, we earn the right to use it only by doing the hard work of knowing and being known. — Maria Popova, Figuring, p. 151

RESUMO:

Enquanto muitos autores interpretaram o ceticismo como um desafio filosófico e científico genuíno, como por exemplo Descartes, Stanley Cavell entende-o como um problema existencial com consequências éticas. Duvidar do mundo ou da existência de outras mentes não seria uma tese puramente filosófica, mas envolveria uma posição diante de nossa vida. Tal interpretação se funda em como Cavell lê a filosofia moderna e a ruptura da mesma com modelos anteriores de pensamento. Expandindo esse diagnóstico, Cavell vê em Shakespeare uma manifestação dos limites do conhecimento e dos problemas morais que adentramos ao lidar com o ceticismo. Enquanto tal análise se deu principalmente nas peças do Bardo, o presente texto tenta o fazer em seus Sonetos.

PALAVRAS-CHAVE:

Cavell. Ceticismo. Reconhecimento. Shakespeare.

THE HEART DOES NOT KNOW: A CAVELLIAN READING OF SHAKESPEARE’S SONNETS

ABSTRACT:

While many authors have interpreted skepticism as a genuine philosophical and scientific challenge, such as Descartes, Stanley Cavell understands it as an existential problem with ethical consequences. Doubting the world or the existence of other minds would not be a purely philosophical thesis, but would involve a position on our life. Such an interpretation is based on how Cavell reads modern philosophy and its rupture with previous models of thinking. Expanding on this diagnosis, Cavell sees in Shakespeare a manifestation of the limits of knowledge and the moral problems that we enter when dealing with skepticism. While such an analysis took place mainly in the Bard's plays, the present text tries to do so in his Sonnets.

KEYWORDS:

Cavell. Skepticism. Acknowledgement. Shakespeare.

1. Introdução

Apesar de mais famoso no Brasil por conta de suas peças, uma parte essencial do *corpus* de William Shakespeare são seus Sonetos. Resumidamente, são um conjunto de poemas de quatorze versos rimados em pentâmetro iâmbico, sonetos ingleses tradicionais da época. Os seus temas principais são o amor, o cortejo, o ciúme, a beleza e inseguranças do eu lírico enquanto poeta e enquanto alguém que precisa lidar com os avanços do tempo e da morte.

Em sua interpretação de sete peças de Shakespeare,¹ o filósofo norte-americano Stanley Cavell vê que o poeta (chamando doravante também de o Bardo) antecipa o ceticismo cartesiano ao nos mostrar casos em que seres humanos falham em se reconhecer, caindo em momentos em que se evitam enquanto pessoas. Em outras palavras, as peças revelariam a maneira como estamos sob risco de cairmos em ceticismo, de duvidarmos da existência genuína de outras pessoas e de nos angustiarmos com nossas limitações próprias e humanas. Tal diagnóstico será explicitado melhor ao longo do presente ensaio ao investigarmos a possibilidade de uma leitura cavelliana dos Sonetos. Os passos serão: i) explanar melhor a leitura de Cavell sobre Shakespeare e o ceticismo moderno, tomando Otelo como caso paradigmático; ii) explorar temas centrais dos Sonetos, bem como seu percurso interno; iii) propor uma interpretação dos Sonetos baseada em Cavell, apresentando alguns como paradigmáticos da mesma relação com o ceticismo que a apontada nas peças. Na conclusão, retomo os resultados e comento brevemente sobre a questão da forma, isto é, como eles funcionam *enquanto* versos e não prosa.

¹ A saber, na ordem da edição expandida de seu livro: *Antônio e Cleópatra*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Coriolanus*, *Hamlet*, *Conto de Inverno* e *Macbeth*. Este último não constava na versão de 1987.

Vale também ressaltar que não creio que uma leitura cavelliana dos Sonetos, assim como de nenhuma das peças analisadas de fato por Cavell, possam esgotar seu conteúdo temático. Shakespeare é considerado um dos maiores poetas e dramaturgos não só da língua inglesa, mas também da literatura ocidental como um todo. Quando apontarem intuições comuns, vou trazer à tona leitores e leitoras de Shakespeare que apoiam minha visão cavelliana de poemas selecionados, mas deixo claro que a bibliografia secundária é rica para além da questão do ceticismo moderno e da importância do reconhecimento de outras pessoas em nossas vidas. Grosseiramente, essa é a visão geral de Cavell acerca de Shakespeare. Antes de aprofundá-la através do exemplo específico de Otelo, vou apresentar um panorama geral dos Sonetos, já indicando pontos comuns da literatura secundária sobre como devemos entendê-los. Por fim, aponto razões que creio serem relevantes para o porquê de tal narrativa se dar através de sonetos e não na estrutura de uma peça.

Sobre traduções, vou citar no corpo do texto os versos originais em inglês, preservando sua estrutura geral. Em notas de rodapé estará presente uma tradução de enfoque semântico, não poética, por Almiro W. S. Pisetta. Vale notar que o mesmo possui traduções poéticas dos sonetos, mas essas não necessariamente serão de nosso proveito aqui por, em momentos, afastarem-se do sentido dos originais por razões de métrica, rima e estilo.

2. Evitando o amor: Introdução ao Shakespeare de Cavell através de Otelo

Aqui, introduzo a leitura que Cavell faz de certas peças de Shakespeare. Em particular, vale ressaltar que, embora elas possuam um ponto comum geral, Cavell enfatiza que toda peça ainda possui particularidades exploráveis em sua leitura. Assim, por mais que a presente explanação use principalmente Otelo e a leitura cavelliana dessa peça, outras peças claramente trariam à tona outros elementos do ceticismo moderno, seus perigos e quiçá possibilidades de salvaguarda.

Podemos resumir muito grosseiramente a narrativa de Otelo da seguinte maneira: no primeiro ato somos apresentados a Iago, um alferes do general Otelo, sendo este um mouro que está a serviço do Estado de Veneza. Iago sente inveja e ressentimento por seu mestre, e então desenvolve esquemas para arruinar Otelo, fazendo este duvidar da fidelidade e pureza de sua esposa, Desdêmona, filha de um senador da cidade. O quinto e último ato é a culminação trágica das dúvidas de Otelo para com a sua esposa. A desconfiança, instigada pelas maquinações e comentários de Iago, é transformada em obsessão. Otelo desejou tanto ter provas definitivas de que Desdêmona não o traiu — e, talvez, que ela nem sequer poderia fazê-lo — que sua loucura o leva a matá-la e, com a esposa morta, matar a si mesmo.

Para Cavell, a peça nos mostra mais do que um homem ciumento. Não podemos negar que existe certo ciúme em jogo, mas o que interessa ao filósofo é o *porquê* de se tratar de uma dúvida tão violenta em relação a outra pessoa. Antes de adentrar nos específicos de Otelo, precisamos compreender a visão que Cavell possui do ceticismo.²

O ponto central da leitura cavelliana do ceticismo moderno é que ele revela algo sobre nossa condição. Antes de ser simplesmente uma dúvida, uma pergunta filosófica, trata-se de uma reação natural de termos diante de nossa condição humana. Tal reação é precisamente a de ver esses limites como limitações, como será visto ao longo do presente texto.

Em suas *Meditações* (1641), René Descartes busca por certezas inabaláveis para reestabelecer a ciência de maneira indubitável. Assim, assume um método de dúvida, no qual tudo de que é possível duvidar será tido como falso. Nisso, acaba duvidando dos sentidos e vai estendendo suas dúvidas até que englobem as outras pessoas e o mundo externo — sendo a existência do seu eu resgatada pelo *cogito ergo sum*, “penso logo existo”. Esse princípio estabelecido, é tomado como base para então seguir reestruturando a existência não só do mundo, como da confiabilidade dos sentidos e mesmo de Deus.³ É de nota que “a escolha do solilóquio ao invés, por exemplo, do diálogo, para a estrutura das *Meditações* é um passo decisivo na criação da cena de isolamento que propicia o surgimento do ceticismo sobre outras mentes” (MEDEIROS, 2020, p. 65). Ou seja, o exercício de duvidar do que nos é externo parece estar interligado com a própria maneira que Descartes conduziu sua busca: meditando sozinho.

Em vez de atentar para meus limites e aceitá-los como tais, a tendência a partir de Descartes tem sido intelectualizar a questão existencial de fundo. Mesmo um filósofo que opõe o cético incorre no equívoco de aceitar suas perguntas como um desafio intelectual legítimo. Assim

O que Cavell tenta mostrar é que a própria formulação de perguntas como essa já está concedendo ao cético uma certa imagem da relação entre nossas palavras e aquilo que elas expressam que precisa ser revista. Particularmente, no caso em pauta, precisamos nos recordar das demandas que a dor de outra pessoa impõem sobre nós, confrontando-nos com

² Vale ressaltar que não se trata de uma visão antiga do ceticismo, como a de Pirro de Elis ou da Academia. Antes, Cavell investiga o ceticismo moderno — não uma questão de como guiar a vida e nos relacionar com o que sabemos, mas uma posição de negar que possamos *conhecer* algo e nos orientar num mundo sem certezas, seja este algo o mundo externo ou as outras pessoas. Pensemos no quadro de dúvida total estabelecido por Descartes em sua primeira meditação. Assim, “a insistência na busca de Otelo por uma prova cabal da infidelidade de Desdêmona está muito mais próxima da atitude cartesiana do que da *epokhé* e da *ataraxía* pirrônica ou neopirrônica ou mesmo do dogmatismo negativo do ceticismo acadêmico. E neste sentido específico, a sugestão de uma antecipação do ceticismo cartesiano nas tragédias de Shakespeare ganha plausibilidade” (MEDEIROS, 2020, p. 72).

³ Já foi mencionado que o ceticismo em questão não é o antigo; antes, trata-se do chamado “ceticismo de outras mentes”, que se desenvolve a partir da modernidade. Considerando que Shakespeare escreveu em torno de quarenta anos antes de Descartes escrever suas *Meditações*, há uma possibilidade de crítica de anacronismo aqui (HAMLIN, 2005). *Per contra*, ver Medeiros (2020).

a responsabilidade de reconhecer e responder a essa demanda ou evitá-la (o que é muito diferente de simplesmente não registrar ela). (TECHIO, 2020, p. 125).

Dessa maneira, podemos dizer que o cético — e o filósofo que tenta refutá-lo — acaba por *evitar* a verdadeira questão, colocando uma fachada intelectual a partir do momento em que reconhece a “falta de solo” moderna.

Adiante, Techio reforça:

O diagnóstico final de Cavell é que essa imagem cética das condições para estabelecer um contato com o outro (ou com o mundo), na qual tudo se passa como se alguma barreira externa precisasse ser transposta, funciona como uma “história de fachada” que encobre nosso desapontamento com nossa finitude, com nossa separação, e consequentemente nosso desejo de fugir das reais demandas de um relacionamento com outras pessoas, as quais incluem a necessidade de uma abertura ou exposição, que nos tornaria tão “vulneráveis” à interpretação do outro quanto o outro é da nossa. (TECHIO, 2020, p. 125).

E podemos complementar com as palavras de Hammer:

Ao invés de provar que o cético está errado, um entendimento correto de critérios mostra que o ceticismo é irrefutável. Já que critérios são tão somente humanos, naturais para nós em virtude da maneira com a qual concordamos na linguagem sem sermos metafisicamente alinhados com nada *na natureza das coisas*, o ceticismo, o repúdio dos critérios, é uma possibilidade constante para humanos. Para Cavell, o que isto deve nos ensinar é que nossa relação com o mundo e com o outro não deveria ser vista primária (ou unicamente) como uma de conhecer, onde o conhecimento é interpretado como certeza; antes, a aplicação de critérios é algo pelo qual nós devemos sempre sermos responsáveis (HAMMER, 2002, p. 32, grifo no original).⁴

No mundo moderno, cujo espírito é expresso bem pela dúvida hiperbólica e o desejo de buscar provas e certezas matemáticas em diferentes âmbitos da vida, acabamos ansiando pela mesma certeza para com a própria existência do mundo (ceticismo do mundo exterior) e das pessoas (ceticismo das outras mentes). Incurrir nesses questionamentos, entretanto, já é um erro por tomarmos isso como dificuldade intelectual antes de existencial.⁵ Para o ceticismo não há refutação, dado que é um risco permanente em nossas relações humanas — há um diagnóstico e a nossa tentativa, permanente, de resistirmos a ele.

⁴ Tradução minha. No original: “Rather than proving the skeptic false, a correct understanding of criteria shows skepticism to be irrefutable. Since criteria are only human, natural to us in virtue of the way we agree in language but not metaphysically aligned with anything *in the nature of things*, skepticism, the repudiation of criteria, is a standing possibility for humans. For Cavell, what this ought to teach us is that our relation to the world and other in it should not be viewed primarily (or only) as knowing, where knowing is construed as certainty; rather, the application of criteria is something for which we ourselves must forever be responsible”.

⁵ Não há espaço para desenvolver a relação entre autores aqui, mas é de nota que Cavell se aproxima de Heidegger ao dar atenção para o fato de nossa relação com o mundo ser uma de lidar com ele, especificamente com seus objetos e utensílios, não uma de filósofo que tudo vê, como um anjo desengajado dos assuntos humanos. Nossa relação mais primária é de *estar* no mundo, não de conhecê-lo como um objeto neutro para nós.

Essa falta de certeza mencionada foi encontrada também em Nietzsche. Na caracterização do filósofo germânico, há uma passagem na modernidade de uma sociedade na qual Deus e a ordem cósmica anteriormente estabelecida perdem suas garantias. Nesse sentido, podemos dizer que “Deus está morto”. No aforismo 125 da *Gaia Ciência* (NIETZSCHE, 2017, p. 130-1),⁶ temos o relato de um louco que percorre a praça pública procurando Deus, até que revela serem ele e aqueles ao seu redor os culpados pela morte Dele. O ponto não é dizer que não existem mais crentes — apesar de serem alvo das críticas nietzschianas noutros momentos — ou que nos é impossível acreditar num ser transcendente. Pessoas acreditavam em Deus no século XIX e seguem acreditando até hoje, mas a *garantia* desse plano transcendental, a base no mundo edificada segundo Sua imagem, foi perdida. A era moderna jogou a cultura ocidental, grosso modo, num espaço que contava que a razão fosse capaz de realizar aquilo que a fé fizera até então. A mesma razão, como visto acima, parece nos jogar na incerteza.

A verdade do ceticismo, para Cavell, está localizada aqui: nós existimos como indivíduos separados uns dos outros. Nunca sei, quando estou numa roda de amigos ou diante de meus estudantes, se a piada que contarei os fará rir. Pode ser que acabem achando uma piada ruim. Por outro lado, posso revelar uma insegurança para um companheiro, amigo, amante e essa pessoa não ter a reação de empatia inicialmente esperada (ou simplesmente desejada). Nossa finitude é tal que a relação que temos uns com os outros — no limite, a própria ideia de comunidade — não nos é garantida, ao menos não *a priori*. Mais: não nos é garantida porque a existência de outras pessoas, assim como o conhecimento do mundo exterior, não nos são garantidos da mesma maneira que uma prova matemática ou uma dedução lógica. Como o capítulo sobre Otelo diz, há um *stake of the other*, isto é, o outro é algo que está em jogo. O equívoco de muito da filosofia ocidental a partir da modernidade, assim como o das personagens trágicas de Shakespeare, é buscar conhecimento científico absoluto e infalível onde ele nunca pode existir. Assim

O compartilhamento de certas práticas, de uma forma de vida, é condição de possibilidade da constituição de uma comunidade; mas o que Cavell está enfatizando nessa passagem é que não sabemos de antemão até onde vai nosso “acordo”, nossa sintonia, o que implica que é sempre possível descobrir que nos equivocamos em nossa expectativa. Nesse sentido, contra a ortodoxia, Cavell conclui que o apelo de Wittgenstein a nossos critérios não apenas não refuta completamente o ceticismo, mas indica que há uma verdade por trás dessa posição [...]. (TECHIO, 2020, p. 124)

Não sendo nossa relação com as outras pessoas uma de conhecimento, Cavell propõe que pensemos em termos de *reconhecimento* (*acknowledgement*).⁷ Devemos pensar o reconhecer como contrário ao

⁶ Ver também os aforismos 108 e 343 da mesma obra para pontos similares.

⁷ Paralelamente, nossa relação com o mundo também não é de conhecimento, e sim uma de *aceitação*. Ver Cavell, 2002, p. 220-245.

evitar: ignorar a dor do outro não é não saber (dado que este termo é impróprio, como visto), e sim falhar em reconhecer aquilo que está sendo expresso por outro ser humano para mim. Isso não quer dizer que as pessoas não possam fingir suas dores ou expressá-las de modo que eu não compreenda: novamente, critérios são falíveis, e, por conseguinte, também o é a nossa tarefa de reconhecimento. Diante de outro ser humano, podemos reconhecê-lo como nosso semelhante ou cair em ceticismo. Nada aqui é garantido, mas é também no reconhecimento que podemos de fato viver em comunidade e comunhão com outros humanos. O desejo de evitar, fugindo do reconhecimento, é justamente a vontade que temos de nos livrar de nossas ansiedades, naturais em vidas mediadas pela linguagem. O cético falha em se responsabilizar pela sua posição, suas ações, para com os outros de sua comunidade. Parte da dificuldade é que se trata de uma tarefa dupla: reconhecer e ser reconhecido dependem um do outro, sendo uma tarefa possível, mas que requer esforço das duas partes. Novamente, podemos falhar em tentar nos fazer percebidos e perceber os outros, mas a obra de Cavell chama atenção para o fato que a tentativa de alcançar o outro é *importante*.

O acima explica o porquê de Cavell focar antes nas palavras e nos significados expressos pelas personagens de Shakespeare do que em suas ações. O caso é que aquilo que elas querem dizer (como aquilo que não querem) revela a relação delas umas com as outras. Assim,

[...] a obra de Cavell sobre Shakespeare é consistente com sua abordagem a outras questões filosóficas. Pois em Shakespeare — certamente não menos em epistemologia filosófica — as questões mais básicas circundam a relação de uma personagem com suas palavras, a relação entre essas palavras e as ações da personagem e as às vezes veladas conexões entre o que é falado e o que não é.⁸ (CASCARDI, 2003, p; 195)

Como a peça Otelo nos revela isso? Mostrando uma personagem cujo desejo de conhecimento é marcado por expectativas além daquilo que nós, humanos, podemos alcançar. Otelo, tomando seus limites humanos como limitações, transforma sua angústia existencial em relação aos outros humanos que vivem no mundo com ele em uma angústia epistemológica. Ele não aceita que Desdêmona é separada dele, outro ser, mas sua reação é de intelectualizar tal dificuldade. No meio da tragédia, falando com Iago, o general inclusive diz que “[...] Não, Iago, antes de duvidar, quero ver. Quando tiver dúvida, quero a prova e, havendo a prova, só existe isso: renego o amor e o ciúme” (Ato III, Cena 3). Adiante, na mesma cena, Otelo compara sua falta de saber com tortura, preferindo ser enganado do que só saber pouco sobre o assunto da possível traição. E também, ainda falando com Iago,

Pois eu juro, acredito que minha mulher seja honesta e acredito que não seja; acredito que sejas justo e acredito que não sejas; *quero ter alguma prova*. O nome dela, que era puro

⁸ Tradução minha. No original: “[...] Cavell’s work on Shakespeare is consistent with his approach to other philosophical issues. For in Shakespeare – certainly no less than in philosophical epistemology – the most basic questions revolve around a character’s relationship to his or her words, the relationship between those words and the character’s actions, and the sometimes-veiled links between what is spoken and what is not”.

como o rosto de Diana, está agora negro como meu rosto... Se ainda existem cordas ou facas, venenos ou fogo, ou águas sufocantes, não posso mais suportar isso! ... Oh! Queria estar perfeitamente seguro. (Ato III, Cena 3)

Podemos nos perguntar se faria diferença caso Desdêmona conseguisse tornar mais claro que não o traiu, mas isso também foge da questão: é secundário o fato dela ter traído ou não. Aqui, o buraco é mais embaixo — independentemente de Otelo perdoar Desdêmona por tê-lo traído, ele não poderia perdoar o fato dela ser diferente dele, de ser outra pessoa, a qual ele nunca pode possuir completamente. A *possibilidade* dela trair, de ser separada dele, já é demais para o tipo específico de ciúme que se desenvolveu em Otelo. Por isso que “ele não pode perdoar Desdêmona por existir, por ser separada dele, exterior, além do comando, capitã de seu capitão” (CAVELL, 2003, p. 136).⁹

Diante disso, nada poderia servir como prova. O desejo de Otelo de ter Desdêmona inteiramente é presente nas falas dele sobre vê-la como mármore, isto é, como uma espécie de estátua. Dessa maneira

Transformar Desdêmona em pedra é uma maneira de fugir de sua responsabilidade, do custo da exposição mútua, negando portanto que ele a tenha violado, que seu sangue tenha se misturado com o dela; mas o preço disso, como o próprio Otelo finalmente reconhece, é transformar a si mesmo em pedra, ter um coração de pedra. (TECHIO, 2020, p. 131)

O final da peça encapsula todo esse círculo trágico da falta de reconhecimento:

Então ali estão eles, em seus lençóis nupciais e mortais. Uma estátua, uma pedra, é algo cuja existência está fundamentalmente aberta para evidência ocular. Um ser humano não. Os dois corpos deitados juntos formam um emblema deste fato, da verdade do ceticismo. O que faltava neste homem não era certeza. Ele sabia tudo, mas não podia se render ao que sabia, ser comandado por isso. Ele descobriu demais para a própria mente, não pouco. Suas diferenças um do outro — o tudo que o outro não é — forma um emblema da separação humana, a qual pode ser aceita e concedida, ou não.¹⁰ (CAVELL, 2003, p. 142)

Uma estátua está disponível para prova ocular, um ser humano não. Temos a totalidade de uma pedra ao a observarmos porque ela não possui uma linguagem e uma vida interna — nossas comunidades são entre pessoas, não entre meros objetos. Eis a verdade (e a dificuldade) que o ceticismo revela: que estamos lançados no mundo junto de outros, com os quais no melhor caso tenho critérios falíveis de verificação. Reconhecer a finitude destes outros é reconhecer a nossa própria.

⁹ No original: “he cannot forgive Desdemona for existing, for being separate from him, outside, beyond command, commanding, her captain's captain.”

¹⁰ No original: “so they are there, on their bridal and death sheets. A statue, a stone, is something whose existence is fundamentally open to the ocular proof. A human being is not. The two bodies lying together form an emblem of this fact, the truth of skepticism. What this man lacked was not certainty. He knew everything, but he could not yield to what he knew, be commanded by it. He found out too much for his mind, not too little. Their differences from one another — the one everything the other is not — form an emblem of human separation, which can be accepted, and granted, or not”.

3. Isto Vive e Isto te Dá Vida: os Sonetos de Shakespeare

Os Sonetos de Shakespeare são 154 poemas escritos no final do século XVI e início do XVII, publicados em 1609, dedicados a um desconhecido “W. H.”. Os primeiros 126 são relacionados ao Belo Rapaz (*Fair Youth*),¹¹ com os sonetos de número 127 até 152 direcionados para a Dama Escura (*Dark Lady*) e os dois últimos uma releitura de um epigrama grego sobre Cupido — equivalente ao grego Eros, deus do amor.¹² Aqui, serão apontadas características marcantes dos sonetos que preparam terreno para a leitura cavelliana dos mesmos.

Os primeiros dezessete poemas são os chamados “Sonetos de Procriação”, onde o eu lírico pede ao Belo Rapaz que aceite a ideia de ter descendentes para passar adiante sua beleza. Ele é tão lindo que seria quase criminoso deixar sua beleza ser corroída pelo Tempo — contra o qual as únicas maneiras de preservar tamanha formosura parecem ser passá-la para filhos ou então para a própria obra dos Sonetos. O Rapaz é constantemente elogiado, como demonstrado pelos Sonetos de Procriação e também por grande parte de seus mais de cem poemas, muitas vezes referenciando sua beleza e juventude (como 18 a 26, 29, 31, 37, 38, 49, 53, 62, 67, 108, 126 e muitos outros). Mesmo em ocasionais críticas ao Belo Rapaz, os poemas parecem antes guiar para uma crítica de sua postura de maneira elogiosa: no Soneto 69, é dito como ele pode ser censurável por suas companhias (o que pode ser ciúme do eu lírico antes de refletir sobre a índole dessas companhias, como veremos) e que tal se contrasta com sua imensa beleza e aparência de pureza. Tal crítica ao Belo Rapaz é respondida no próximo poema, Soneto 70, uma defesa contra os ataques do Soneto 69.

Em contraste, a Dama Escura tem poucos poemas dedicados para suas qualidades, como os Sonetos 127 e 128, por outro lado tendo vários deles voltados para criticá-la. Enquanto o Belo Rapaz é puro e luminoso, a Dama Escura é promíscua e tenebrosa por seu caráter. Ela é descrita como uma mulher vulgar e enganadora, constantemente tirana com aqueles que se apaixonam por ela. Enquanto o Belo Rapaz parece endeusado demasiadamente, a Dama Escura é endemonizada.

¹¹ Vale notar, como Don Paterson, que o termo anglófono tende a ocultar o fato de se tratarem de poemas homoafetivos. Apesar de Shakespeare associar o Rapaz com a figura do andrógino, não podemos ignorar o fato de serem poemas de declaração de amor e desejo de um homem para outro. Paterson de fato vai mais longe, defendendo que devemos concluir ao menos uma bissexualidade por parte de Shakespeare (PATERSON, 2012, p. xiii e xiv). Um ponto similar é expresso por Pequigney (1985, p. 2).

¹² O estilo remonta às anacreônticas, poemas escritos à moda de Anacreonte. Mais sobre o poeta pode ser lido em Ragusa (2010, especialmente p. 92-97). Vale notar como tais poemas possuem como tópicos centrais o amor (e sua eventual rejeição) bem como uma visão hedonista da vida, marcada pelo vinho, cantoria e sexo. Uma tradução completa da obra *Anacreonte e d’As Anacreônticas* foi publicada por Leonardo Antunes (2022).

Ao longo do todo dos Sonetos, porém, é fortemente sugerido que de fato trata-se de um triângulo complexo: o poeta ama o Belo Rapaz e a Dama Escura, mas no meio disso eles possuem um caso amoroso que exclui o eu lírico. O Soneto 134, no meio de poemas para a Dama Escura, retoma as enrascadas amorosas do poeta também com o Belo Rapaz:

So now I have confessed that he is thine,
And I myself am mortgaged to thy will,
Myself I'll 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 covetous, and he is kind;
He learned but surety-like to write for me,
Under that bond that him as fast doth bind.
The statute of thy beauty thou wilt take,
Thou usurer, that put'st forth all to use,
And sue a friend came debtor for my sake;
So him I lose through my unkind abuse.
Him have I lost; thou hast both him and me:
He pays the whole, and yet am I not free.¹³

Podemos encontrar mais do caso deles nos Sonetos 40, 41, 42, 133 e 144. Nas palavras de Paterson, parafraseando o caso amoroso, temos o eu lírico falando ao Belo Rapaz que “não é só que você tem a mulher que eu amo que me machuca: é também que ela tem o homem que eu amo” (2012, p. 126).¹⁴ Vale observarmos também o Soneto 42:

That thou hast her it is not all my grief,
And yet it may be said I loved her dearly;
That she hath thee is of my wailing chief,
A loss in love that touches me more nearly.
Loving offenders thus I will excuse ye:
Thou dost love her, because thou know'st I love her;
And for my sake even so doth she abuse me,
Suffering my friend for my sake to approve her.
If I lose thee, my loss is my love's gain,
And losing her, my friend hath found that loss;
Both find each other, and I lose both twain,
And both for my sake lay on me this cross:
But here's the joy; my friend and I are one;
Sweet flattery! then she loves but me alone.¹⁵

¹³ Tradução de Pissetta: “assim eu agora confessei que ele é teu, e eu mesmo estou hipotecado às tuas vontades. Eu serei a garantia a fim de que tu me devolvas aquele outro eu para meu conforto. Mas tu não farás isso, e ele tampouco deseja libertar-se, pois tu és possessiva, e ele é carinhoso. Ele assinou por mim apenas como meu fiador, mas agora, pelo vínculo assumido, ele está tão fortemente comprometido quanto eu. Tu tomarás tudo o que te permite o estatuto da tua beleza. Tu és uma usuária que, pelo lucro, lança mão de qualquer coisa e processa um amigo que por minha causa se endividou. Assim eu o perco devido ao tratamento desnaturado e cruel que me despensas, e mesmo assim eu não me livro da dívida” (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 318).

¹⁴ No original: “it's not just that you have the woman I love that hurts me: it's that she has the man I love”.

¹⁵ Na tradução de Pissetta: “Que tu a possuas — esta não é minha principal mágoa. E, no entanto, pode-se dizer que eu a amei intensamente. Que ela te possua — essa é a causa principal da minha dor, uma perda amorosa que me toca mais fundo.

Nas palavras de Paterson: “o autor é bissexual e seus dois amantes agora estão sexualmente relacionados, algo que o causa um pesar compreensível. (E além de qualquer outra coisa — essa não é, tipo, a pior sorte de todas?) Entretanto, através de uma contorção lógica notável, ele decide que na verdade tudo isso é sobre ele” (PATTERSON, 2012, p. 127).¹⁶

E lendo o Soneto 144:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell, my female evil,
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turned fiend,
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell:
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.¹⁷

Vale notar como aqui o poeta segue tendo uma visão idealizada do Belo Rapaz na mesma medida em que mantém uma percepção amargurada para com a Dama Escura. Algo que chama atenção é ver a Dama como alguém que tenta afastar o eu lírico do Rapaz — seja seduzindo o poeta ou seduzindo o Rapaz, ela é vista como um demônio por ser capaz de afastar o amado em questão. Os versos se arrumam de forma que

As antíteses rígidas dos soneto são desenvolvidas a partir de seus arranjos das frases, na qual primeiro na esquerda (mencionado primeiro, verso 3) nós encontramos um homem belo e justo; na direita (mencionada em segundo, verso 4), a mulher colorida de mau. Logo,

Transgressores apaixonados, assim eu vos desculparei: tu a amas porque sabes que eu a amo, e ela, por saber que te amo, da mesma forma me injuria, permitindo que o meu amigo, por causa de mim, a teste, Se eu te perco, minha perda é lucro para a minha amada; e se eu a perco, o meu amigo já encontrou o que eu perdi. Os dois se acham, e eu perco duas vezes, e os dois, por mim, me impõem esta cruz. Mas aqui está o meu contentamento: meu amigo e eu somos um. Doce ilusão! Então eu sou o único amor dela”.

¹⁶ No original: the author is bisexual, and his two loves are now sexually involved, something which causes him understandable grief. (And apart from anything else – isn't this, like, the worst luck ever?) However, via a remarkable logical contortion, he decides that it's really all about him.

¹⁷ Tradução de Pissetta: Eu tenho dois amores: um traz conforto; o outro, desespero. Como dois espíritos, eles estão sempre me tentando. O anjo bom é um homem perfeitamente louro; o espírito mau é uma mulher da cor do mal. Querendo me conquistar logo para o inferno, meu mal-mulher tenta afastar-me do anjo bom. Ela gostaria de corromper meu santo transformando-o num demônio, seduzindo sua pureza com suas insinuações perversas. Eu tenho minhas suspeitas, mas não saberia dizer se meu anjo bom já se transformou num demônio. Mas, sendo que os dois estão longe de mim e são amigos, imagino que um está no antro do outro. Todavia, nunca terei certeza e viverei na dúvida, até que o anjo mau infecte o bom. (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 342) A tradução não captura um possível sentido da palavra “hell” (inferno) que era um eufemismo para “vagina” na época. Ver Paterson (2012, p. 439-440) e Callaghan (2007, p. 68)

entretanto, versos *sobre* o bom anjo começam a abrir com palavras que pertencem ao mau anjo: *Tempteth / And would corrupt / Wooing*. Logo, o bom anjo começa a tender ao lado direito do verso: *my angel... turned fiend; one angel in another's hell* (VENDLER, 1997, p. 606, grifo no original).¹⁸

Ou seja, a própria ordem das palavras do poema aponta certa corrupção do anjo bom pelo demoníaco. Por fim, notem que podemos apontar a tortura expressa no Soneto como feita de duas dores: por um lado, lamenta a corrupção do seu “anjo puro” por parte do demônio; por outro, o poema conclui lamentando “isso nunca saber, mas viver em *dúvida*”. Parece apropriado investigar essa dúvida em outros sonetos agora.

4. Meu Amor Foi Minha Desgraça: Sonetos como narrativa cética

Dois sonetos em especial revelam a insegurança do eu lírico: 32 e 72.¹⁹ Ambos estão na parte dedicada ao Belo Rapaz e, em particular, apontam como o poeta sofre por ter versos inferiores aos de poetas rivais, supostamente capazes de cantar melhor a beleza do Rapaz. Observando primeiro o posterior:

O! lest the world should task you to recite
What merit lived in me, that you should love
After my death,--dear love, forget me quite,
For you in me can nothing worthy prove.
Unless you would devise some virtuous lie,
To do more for me than mine own desert,
And hang more praise upon deceased I
Than niggard truth would willingly impart:
O! lest your true love may seem false in this
That you for love speak well of me untrue,
My name be buried where my body is,
And live no more to shame nor me nor you.
For I am shamed by that which I bring forth,
And so should you, to love things nothing worth.²⁰

¹⁸ Tradução minha. No original: “the rigid antitheses of the sonnet are played out in its sentence arrangements, in which at first on the left (mentioned first, line 3) we find the man right fair; on the right (mentioned second, line 4), the woman colored ill. Soon, however, lines about the good angel begin to open with words belonging to the bad angel: *Tempteth / And would corrupt / Wooing*. Soon, the good angel begins to lean to the right of the line: *my angel... turned fiend; one angel in another's hell*”.

¹⁹ Os sonetos de número 22, 37, 89, 96 e 138 vão além ao apontar o eu lírico como velho e quiçá deficiente, ou pelo menos de um porte físico frágil. Eles compartilham de uma atmosfera de insegurança ou insuficiência para com seus amores.

²⁰ Tradução de Pisetta: “Meu querido, para evitar que, depois da minha morte, o mundo te desafie a dizer que méritos dignos de teu amor eu tive, esquece-me completamente, pois em mim não há nada digno de aprovação, a menos que tu inventes algum elogio mentiroso fazendo por mim mais do que mereço, atribuindo-me depois da morte louvores que vão além da pura e simples verdade. Para evitar que teu amor verdadeiro pareça falso nesse ponto e que tu mintas falando bem de mim por amor, enterra meu nome junto do meu corpo para que ele não sobreviva nem para minha nem para tua vergonha. Pois eu me envergonho daquilo que produzo, e tu deverias sentir o mesmo por amar coisas sem valor algum” (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 194).

A ideia parece bastante direta: “te amo, espero que você me ame de volta, mas infelizmente sua beleza é muito maior que meu talento. Assim, não lamente por mim após minha morte, só me esqueça, já que fui um poeta ruim”. Nesse poema, assim como no Soneto 71, há uma imagem onde o eu lírico parece quase sentir vergonha de seu amor, dado que vê o Belo Rapaz como de uma perfeição inalcançável enquanto vê a si mesmo como um mau cantor de seus amores.

No Soneto 32, temos uma visão ainda pessimista, mas mais esperançosa:

If thou survive my well-contented day,
When that churl Death my bones with dust shall cover
And shalt by fortune once more re-survey
These poor rude lines of thy deceased lover,
Compare them with the bett'ring of the time,
And though they be outstripped by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men.
O! then vouchsafe me but this loving thought:
'Had my friend's Muse grown with this growing age,
A dearer birth than this his love had brought,
To march in ranks of better equipe:
But since he died and poets better prove,
Theirs for their style I'll read, his for his love'.²¹

Aqui, o eu lírico se diz mau poeta ao se comparar com outros — há poetas que poderiam cantar melhor a beleza do Belo Rapaz, mas o amor sentido por este é genuíno. Ainda assim, tal poema parece reforçar intensamente o clima de insegurança e falta de certeza em relação ao amor sentido.

Em paralelo, podemos complementar o poema acima com a visão do Poeta Rival como muito talentoso, conforme expressei nos Sonetos 80 e 86. Há um contraste curioso entre os poemas acima e uma série de outros nos quais o eu lírico se revela seguro de si. Mais que isso, nos Sonetos 55, 60, 65, 81 e 107 na verdade é demonstrado certo excesso de autoconfiança: os poetas rivais e outras pessoas que venham a desejar o Belo Rapaz não são capazes de fazer sonetos tais quais os presentes aqui, sendo eles uma prova suprema de amor. Em particular, os sonetos 107 e 18 indicam que o poeta vê seus próprios poemas como meio de preservar a beleza do Rapaz na eternidade. O Tempo, grande inimigo das qualidades estéticas do Belo Rapaz, só parece ser derrotável caso este se reproduza (como comentado acerca dos primeiros Sonetos) ou na medida em que é cantado através da obra. O que isso parece revelar são duas reações

²¹ Tradução de Pisetta: “Se sobreviveres ao dia em que a Morte me será bem-vinda, quando a malvada meus ossos cobrirá de pó, e tu por acaso mais uma vez examinares estes pobres rudes versos de teu finado amigo, compara-os com os da vanguarda da época. Embora eles sejam inferiores aos de outros poetas, preserva-os por amor, não por qualidade literária, que é superada pela excelência de talentos de outros homens. Ah, concede-me então apenas esta afetuosa ponderação: ‘Tivesse a Musa do meu amigo crescido com a prosperidade desta época, o seu amor teria criado um produto mais precioso que este, para marchar em fileiras mais bem equipadas. Mas, sendo que ele morreu, e outros poetas se mostram melhores, as obras deles hei de ler por estilo; as dele, por amor’” (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 114).

diferentes para a finitude que o Bardo percebe em nossas relações: por um lado, cair em *certeza absoluta* é uma espécie de fantasia; por outro, tal fantasia não se sustenta e acaba revelando ciúmes e *inseguranças* quase obsessivas por parte do eu lírico. Não há meio termo: o poeta diz que “ou o Rapaz me ama e é como se fôssemos um, partilhando da beleza um do outro, ou então ele é bom demais para mim”. Ambos os pontos de vista parecem permeados da mesma certeza obsessiva que estava presente nas personagens trágicas das peças: ambas as posições do eu-lírico falham em reconhecer as pessoas diante de si, ou de aceitar adequadamente seus limites demasiado humanos.

Outro tema importante nas discussões sobre reconhecimento em Cavell é a aceitação de sermos separados daqueles que amamos. Otelo enlouquece por aceitar a separação e finitude de Desdêmona, as quais ressaltavam seus próprios limites enquanto humano. No Soneto 36, o poema lamenta o mesmo para com o Belo Rapaz:

Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one:
So shall those blots that do with me remain,
Without thy help, by me be borne alone.
In our two loves there is but one respect,
Though in our lives a separable spite,
Which though it alter not love's sole effect,
Yet doth it steal sweet hours from love's delight.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me,
Unless thou take that honour from thy name:
But do not so, I love thee in such sort,
As thou being mine, mine is thy good report.²²

De início, vale notar que há marcas de prestígio social nesse lamento pela separação entre amantes: a boa reputação do Rapaz faz com que ele seja separado do eu lírico. O Rapaz é aqui pintado como alguém de classe elevada — possivelmente um nobre, pelo que podemos extrair dos Sonetos e seu contexto — enquanto o poeta seria de origem mais humilde e mesmo pobre. Assim, o relacionamento deles pode ser um uma “mancha” na reputação do Rapaz. Por outro lado, há algo de literal na separação anunciada. Como nota Vendler

O Soneto 36 representa, no drama em andamento da sequência, a primeira aceitação do falante da divisão permanente em relação ao amado. A divisão é promulgada pela maneira

²² Na tradução de Pisetta: “Deixe-me reconhecer que nós dois precisamos ficar separados, embora nossos amores indivisos sejam um só. Assim aquelas manchas que comigo permanecem não vão te comprometer e por mim serão apenas carregadas. Em nossos dois amores há uma única consideração, embora em nossas vidas nos separe uma ofensa que, mesmo não alterando o efeito único do amor, ainda assim do amor subtrai doces horas de prazer. Talvez nunca mais te reconheça em público, para que minha amarga culpa não te envergonhe; nem tu me honrarás com óbvia familiaridade, a menos que desejes subtrair a honra de teu nome. Mas não faças isso. Eu te amo de tal modo que, por seres meu, tua boa reputação também é minha”.

na qual a primeira pessoa do plural que domina na oitava (nós, nosso) é substituída pela primeira e segunda pessoa do singular (eu, vós) que domina o sexteto; este contraste a forma de duas partes italiana. [...] a unidade do casal (passado e presente) contra seu futuro separado, chamando atenção para o trocadilho climático, *hours* (“ours”), no verso 8. O “nós” das passadas *hours* (“ours”) se transforma diante de nossos olhos no eu e vós do cruel futuro (VENDLER, 1997, p. 191, grifo nosso).²³

A própria passagem do uso de “nós” para “eu” nesse soneto e em outros adiante mostra como o eu lírico reconhece a separação, mas o faz com pesar e lamento — marcado pelo jogo de palavras entre *horas* (*hours*) e *nosso* (*ours*) — assim como findam-se as horas, a identidade comum dos amantes acaba. O soneto, enfim, termina apontando que as qualidades — em específico a boa reputação ou honra — do Rapaz se transferem ao poeta na medida em que este ama aquele, mas esse parece ser um salto retórico maior do que o lido até o momento permite. Talvez se trate, antes, de uma tentativa de consolação diante dessa separação entre amantes, imposta por nossa natureza e nossa sociedade (nesse caso, imposta pelo próprio amado conforme ele se afasta do eu lírico).

O apontado acima pode ser encontrado também na Dama Escura: sua promiscuidade (Sonetos 133 até 137, grosso modo) é tida como causa de grande sofrimento ao longo dos poemas. Em paralelo com a leitura de Otelo, aqui o risco da infidelidade parece ser colocado em evidência. Em particular, o Soneto 137 parece sugerir um caso similar ao descrito acima: independe se (outras) traições se dão de fato ou não, a própria possibilidade de que a pessoa amada seja *outra* tortura o eu lírico.

Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes,
That they behold, and see not what they see?
They know what beauty is, see where it lies,
Yet what the best is take the worst to be.
If eyes, corrupt by over-partial looks,
Be anchored in the bay where all men ride,
Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks,
Whereto the judgment of my heart is tied?
Why should my heart think that a several plot,
Which my heart knows the wide world's common place?
Or mine eyes, seeing this, say this is not,
To put fair truth upon so foul a face?
In things right true my heart and eyes have erred,
And to this false plague are they now transferred.²⁴

²³ Tradução minha. No original: Sonnet 36 represents, in the ongoing drama of the sequence, the first acceptance by the speaker of permanent division from the beloved. The division is enacted by the way in which the first-person plural which dominates in the octave (*we, our*) is replaced by the first- and second-person singular (*I, thou*) which dominate in the sestet; this contrast sets up an Italianate two-part form. [...] the couple's unity (past and present) against their divided future, calling attention to the climactic pun, *hours* (“ours”), in line 8. The “we” of the past *hours* (“ours”) turns before our very eyes into the *I* and *thou* of the cruel future.

²⁴ Na tradução de Pisetta: “Amor, seu tolo cego, que fazes com meus olhos que olham e não enxergam o que veem? Eles sabem o que é a beleza, veem onde ela está e, no entanto, o que é melhor é visto como pior. Se os meus olhos, corrompidos por uma visão parcial do amor, ancoram nessa baía onde todos os homens atacam seu barco, por que tu, com as mentiras dos olhos, forjastes anzóis que fisgam o juízo do meu coração? Por que meu coração deveria julgar como propriedade particular esse terreno

O poema acima apresenta similaridades com o Soneto 148:

O me! what eyes hath love put in my head,
Which have no correspondence with true sight?
Or if they have, where is my judgement fled,
That censures falsely what they see aright?
If that be fair whereon my false eyes dote,
What means the world to say it is not so?
If it be not, then love doth well denote
Love's eye is not so true as all men's: no,
How can it? O how can love's eye be true,
That is so vexed with watching and with tears?
No marvel then though I mistake my view:
The sun itself sees not till heaven clears.
O cunning love, with tears thou keep'st me blind,
Lest eyes well seeing thy foul faults should find.²⁵

Os olhos do amor são falsos, idealizando a pessoa amada, impedindo que a verdadeira visão perceba a realidade. Descobrimos, ao final do Soneto 148, que parte do que atrapalha a visão são as próprias lágrimas do poeta ao lidar com os sofrimentos do amor. Em particular, encontramos nesses sonetos finais uma constante mudança de perspectivas nos versos e, mais que isso, de quem é culpado pela desgraça amorosa que caiu sobre o eu lírico. Observando o Soneto 148, podemos ver que:

Como a referência para a palavra amor se desloca, também a agência o faz. Primeiro, o falante é uma vítima do amor que colocou *falsos olhos* em sua cabeça; a seguir, ele é o amante alegórico, suportando o olho personificado do amor, *vexed with watching and with tears*. Finalmente, a agência se desloca para o *esperto amor* que o mantém cego. Ele ainda atribui má vista a seus olhos, mas deixou de usar palavras como *falso* e *verdadeiro* para os referenciar, e transferiu a falsidade para a mulher na frase de trocadilho “thy foul faults” (VENDLER, 1997, p. 623, grifo no original).²⁶

Notemos que os culpados são o amor enquanto sentimento, sua personificação em Cupido (Eros), a Dama Escura por enganá-lo e, como em 137, os seus olhos que são ou bem falsos ou cegos. É curioso

que ele sabe ser de todo mundo? Ou por que meus olhos, vendo isso, não o dizem, estampando a bela verdade nessa cara horrível? Em questões genuinamente virtuosas meus olhos e meu coração erraram e agora eles contraíram essa doença da falsidade”.

²⁵ Na tradução de Pisetta: “Pobre de mim! Que olhos o amor pôs na minha cabeça? Eles não estabelecem nenhuma correspondência com a realidade concreta. Ou, se estabelece, onde foi parar a minha razão? Ela julga falsamente o que eles enxergam direito. Se é bela a mulher na qual meus olhos se ficam apaixonados, que quer dizer o mundo quando afirma que não é bem assim? Se não é bela, então o amor demonstra claramente que o olhar apaixonado não é tão confiável quanto o olhar de todo mundo. Não é mesmo! Céu, como poderia ser confiável o olhar do amor que está tão exausto devido a sua vigílias e lágrimas? Não se deve estranhar então se eu interpreto mal o que vejo. O próprio sol não enxerga bem se o céu não se abre. Esperto amor, com lágrimas me manténs cego, evitando que meus olhos, enxergando bem, possam descobrir teus horríveis defeitos”.

²⁶ Tradução minha. No original: “as the reference of the word love shifts, so does agency. At first the speaker is a victim of the love that has put *false eyes* in his head; next, he is the allegorical lover, bearing love's personified eye, *vexed with watching and with tears*. Finally agency shifts to the cunning love who keeps him blind. He still ascribes ill-seeing to his eyes, but has dropped words like *false* and *true* in reference to them, and has transferred falsity to the woman in the punning phrase “thy foul faults.”

também perceber que tal como os olhos do poeta, o próprio amor é visto em 137 como cego, e também tolo.

Último poema antes dos dois anacreônticos, bem como o último dos poemas com centralidade na visão, o Soneto 152 termina a sequência numa nota amarga não só com a Dama Escura, mas com nossas expectativas e (falsas) promessas amorosas sendo vistas de forma crítica:

In loving thee thou know'st I am forsworn,
But thou art twice forsworn, to me love swearing;
In act thy bed-vow broke, and new faith torn,
In vowing new hate after new love bearing;
But why of two oaths' breach do I accuse thee,
When I break twenty? I am perjured most;
For all my vows are oaths but to misuse thee,
And all my honest faith in thee is lost:
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
And, to enlighten thee, gave eyes to blindness,
Or made them swear against the thing they see;
For I have sworn thee fair; more perjured eye,
To swear against the truth so foul a lie!²⁷

Aqui parece estar explícita a possibilidade de desencontro para com outras pessoas, particularmente demonstrável em nossas desventuras amorosas. A própria beleza que inicialmente atraiu o poeta agora é vista por ele como uma mentira após sofrer pelo amor sentido. Onde se dizia haver amor, só transparece ressentimento e ódio — onde se poderia haver reconhecimento, está um afastamento de sentimentos amorosos. Podemos fazer um paralelo interessante com os últimos quatro versos desse soneto com outra leitura cavelliana de Shakespeare: ao analisar a peça *Rei Lear*, Cavell nota como a personagem Gloucester passa de uma cegueira metafórica por não reconhecer o filho para uma cegueira literal. Um tipo similar de cegueira afeta Lear, que falha em reconhecer Cornelia enquanto uma filha que o ama sem ser da maneira possessiva que ele desejava. Antes de qualquer falta de visão nessas personagens, elas colocam seus filhos "fora de vista" (CAVELL, 2003, p. 45), lançados para longe da possibilidade de reconhecimento. O que se faz necessário aos pais trágicos da peça receberem de novo seus filhos enquanto tais é “Gloucester e Lear devem ambos primeiro reconhecer a si próprios, e se permitirem a ser reconhecidos, revelados para o outro”

²⁷ Tradução de pisetta: “Tu sabes que, por te amar, eu violei um juramento. Mas tu violaste dois jurando que me amas. Em teus atos quebraste o voto nupcial e um novo compromisso tu rasgaste, jurando um novo ódio depois de admitir um novo amor. Mas por que te acuso de violar dois juramentos, quando eu violei vinte? Sou perjuro ao extremo, pois todas as minhas promessas são juramentos para te enganar e debochar de ti, e toda a minha integridade se perdeu por tua causa. Fiz solenes juramentos, declarando tua profunda bondade, fiz juras de amor a tua lealdade, tua constância. E para lançar luz sobre ti emprestei olhos à cegueira, quando não os fiz jurar contra o que eles viam. De fato jurei que és bela: meu olhar é assim mais que perjuro por jurar contra a verdade uma mentira tão grosseira” (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 358).

(CAVELL, 2003, p. 45).²⁸ O Soneto 152, por outro lado, indica uma reação contrária a essa abertura para a visão: “E para lançar luz sobre ti emprestei olhos à cegueira, quando não os fiz jurar contra o que eles viam.” (versos 11-2) — emprestar olhos à cegueira é desejar que eles não vejam, não crer naquilo que temos diante de nós. Mais explicitamente, nos dois versos que encerram o poema, “De fato jurei que és bela: meu olhar é assim mais que perjuro por jurar contra a verdade uma mentira tão grosseira.” podemos notar que o próprio eu lírico reconhece ter mentido para si mesmo. A relação entre o *eu* (I) e o *olho* (eye) gera um trocadilho forte no original — o que casa com o movimento dos Sonetos 151 e deste próprio de colocar a culpa das dores de amor no próprio amante, ou seja, no próprio poeta. Mais do que isso, a presença constante e explícita de “eu” (I) ao longo do Soneto finalmente aceita sua parcela de culpa, antes somente aludida ou afastada nos sonetos anteriores. Antes de chegar ao extremo desgosto para com a Dama Escura, seu amor parece ter iniciado de forma semelhante ao pelo Belo Rapaz, isto é, com uma idealização na qual se fez cego para o que estava diante dele. Em qualquer extremo da idealização de alguém, estamos cegos para ver tal pessoa *enquanto* uma pessoa, um ser humano com qualidades e defeitos, diferente de uma estátua que livremente moldamos.

O eu lírico desses poemas finais parece, inclusive, radicalmente diferente daquele encontrado no poema 116, ao qual vê o amor idealizado, um amor inabalável, como mais essencial ao poeta do que seus próprios escritos. Vale citá-lo:

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove:
O, no! it is an ever-fixed mark,
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.²⁹

²⁸ Tradução minha. No original: Gloucester and Lear must each first recognize himself, and allow himself to be recognized, revealed to the other.

²⁹ Tradução de pisetta: “Que eu não admita impedimentos para a união de dois corações sinceros. Não é amor aquele amor que se altera ao constatar alterações ou se afasta quando a pessoa amada se afasta. Não é não! O amor é um farol sempre fixo que enfrenta tempestades e nunca se abala. Ele é uma estrela para cada barco errante: seu valor é desconhecido, embora se possa calcular sua altura. Não é brinquedo do Tempo, embora o viço de face ou lábios sofra o golpe de seu curvo alfanje. O amor não se altera com a rápida passagem de breves horas e semanas, mas tudo suporta até o limiar do juízo final. Se me for provado que o que eu digo está errado, então nunca escrevi, e ninguém jamais amou” (PISETTA; SHAKESPEARE, 2018, p. 282).

Assim como Otelo, inicialmente tomando Desdêmona como imaculada — pedra -, a visão por demais idealizada que os Sonetos expressam acaba por encontrar um choque grande na realidade. A tragédia da peça é que ele acaba por falhar em se reconhecer ao matá-la, ambos perdem sua humanidade, ambos viram pedra, seja na frieza estática da morte ou em ter o coração petrificado pelo ceticismo. Similarmente, parece adequado ver nos Sonetos as dificuldades de se reconhecer a separação que temos em relação a nossos amantes. Vê-los ou como estátuas puras além de nós ou como traidores abaixo de qualquer perdão são ambas posições que revelam certo ceticismo: não reconhecemos pessoas falíveis em nenhum destes casos. Há uma expectativa de devoção absoluta e eterna na qual tudo que existe — tudo que pode existir — é outro ser humano, finito e falho como todos somos. Podemos evitar o humano diante de nós ou podemos tentar reconhecê-lo como uma pessoa.

5. Conclusão

A proposta central deste artigo era fornecer uma leitura dos Sonetos de William Shakespeare que fosse alinhada com a interpretação cavelliana de sete peças do Bardo. Assim, após retomar a maneira como Cavell encontra no poeta uma espécie de antecipação do ceticismo cartesiano, junto de uma indicação de que se trata de reconhecer o outro e as dificuldades implicadas nisso, foi visto como uma leitura mais direta de alguns sonetos podem se encaixar aqui. Tomando-os em ordem, temos nos Sonetos um poeta que varia entre insegurança e confiança extremas, ambas marcas de uma pessoa que anseia por certezas (quicá, como Otelo, já as possui, está convencido do que crê saber), e então tanto idealiza seu amor como lamenta as dores que o acompanham. Uma leitura cavelliana dos Sonetos não consegue capturar toda sua riqueza, mas esse texto serve como um primeiro passo para vermos o ceticismo também no amor do poeta pelo Belo Rapaz e pela Dama Escura.

Não houve aqui, também, espaço para desenvolver intuições sobre *como* a forma literária da poesia pode contribuir filosoficamente (quicá filosofar) de maneira diferente da prosa. Só quero brevemente indicar a ideia de que nosso tratamento com as palavras e seus significados é diferente na poesia: por mais que eu tenha focado numa forma grosseira de narrativa identificada através dos Sonetos, seu valor poético reside antes na riqueza dos termos escolhidos, no ritmo e nas rimas (estas tendo muitas vezes conexão semântica entre si). Não digo que a poesia pode revelar coisas que uma prosa, como um romance, não poderia fazer, nem vice-versa, pois isso levaria espaço demais. Antes, só é interessante perceber que a forma dos versos pode trazer um foco diferente para seus temas. Creio ser o caso dos Sonetos: caso em forma de tragédia, poderiam ser bem menos interessantes e marcantes do que de fato são. Vendler chega a afirmar que

O que que um escritor ganha de trabalhar, de novo e de novo, em um subgênero? Minha breve resposta é que Shakespeare aprendeu a achar estratégias para promulgar sentimento na forma, sentimentos em formas, multiplicando ambos a um grau superlativo através de 154 poemas. Nenhum poeta jamais achou mais formas linguísticas pelas quais replicar a responsividade humana como Shakespeare nos Sonetos (VENDLER, 2007, p. 27).³⁰

Adiante, reforça seu ponto central sobre a capacidade criativa da forma do soneto (e da poesia em versos, no geral) para expandir nosso imaginário e nossa capacidade de se pensar algum tema ou história. Basicamente, os espaços em branco são tais que, apesar dos temas bastante diretos dos Sonetos, somos capazes de sempre o explorarmos com mais profundidade. Assim,

A obviedade do “conteúdo” dos Sonetos — amor, ciúmes, as depredações do tempo — simplesmente deixam os leitores conscientes, de forma obscura, de que suas reações a esses poemas excedem o assunto comum que eles entendem. A poesia não é, geralmente, filosófica em sua forma de enunciação; mas é filosófica na medida em que sua dinâmica (quando bem construída) representa em forma abstrata ou “geométrica” uma ou várias das infinitas curvas da resposta humana. Os Sonetos de Shakespeare são filosóficos na medida em que exibem interrelações entre suas partes que, conforme se desdobram, traçam um conflito em movimentos humanos cognitivos e afetivos. [...] E apesar da minha principal preocupação ter sido mostrar as forças unificadoras de cada soneto, o todo da sequência mostra, quando tomada como um único objeto, espaços dispersivos e incertezas entre suas unidades individuais. E é em tão grandes incertezas que as menores certezas de sonetos individuais flutuam e colidem (VENDLER, 2007, p. 40).³¹

Com “dinâmica” e “forma geométrica”, ela parece querer indicar a maneira como cada soneto, singular, está interligado com vários outros na medida em que ecoam e contrastam suas imagens, bem como repetem motivos literários e mesmo rimas para estabelecer no leitor uma consonância cognitiva entre poemas. Assim, os Sonetos de Shakespeare enquanto conjunto podem criar uma unidade “geométrica” na medida em que cada parte se interliga num todo, como que peças encaixando num quebra-cabeça maior da história. Tal dinâmica entre as diferentes unidades que são os poemas particulares é desenvolvida especialmente, assim, através da disposição dos versos, sua métrica e da maneira como as palavras, tanto em rimas como em símiles e contrastes poéticos, relacionam-se.

³⁰ Tradução minha. No original: “what does a writer gain from working, over and over, in one subgenre? My brief answer is that Shakespeare learned to find strategies to enact feeling in form, feelings in forms, multiplying both to a superlative degree through 154 poems. No poet has ever found more linguistic forms by which to replicate human responses than Shakespeare in the Sonnets”.

³¹ Tradução minha. No original: “the obviousness of the Sonnets’ “content” – love, jealousy, time’s depredations – simply leaves readers obscurely conscious that their reactions to these poems exceed the rather commonplace matter they have understood. Poetry is not generally in the matter of its utterance philosophical; but it is philosophical insofar as its dynamic (when well constructed) represents in abstract or “geometric” form one or several of the infinite curves of human response. Shakespeare’s Sonnets are philosophical insofar as they display interrelationships among their parts which, as they unfold, trace a conflict in human cognitive and affective motions. [...] And though my main concern has been to show the unifying forces in each sonnet, the whole sequence displays, when taken as a single object, dispersive gaps and uncertainties between its individual units. It is on just such large uncertainties that the smaller certainties of single sonnets float and collide”.

Por fim, comentei o Soneto 116, conhecido soneto do amor idealizado. O poema me recorda uma anedota famosa de que o músico brasileiro Renato Russo teria perguntado, num show, se alguém da platéia já havia sofrido por amor verdadeiro. Após gritos do público, assumindo-se sofredor de amor sincero, o cantor responderia dizendo que se aquelas pessoas sofreram, não foi por amor verdadeiro — tal amor não magoaria, não machucaria, não seria complicado etc. Não sei se é uma história verdadeira, tampouco me importo que o seja: é uma das maiores bobagens que já li. O amor se dá entre pessoas. Somos finitos, com limitações e limites, possivelmente inseguros e sem grandes garantias para que nossas palavras cheguem com seu sentido desejado aos outros. Nossa linguagem, base para a comunidade humana, é em si falível e sempre sob o risco do ceticismo e sua tragédia. Creio que há uma verdade ao se afirmar que “se o que digo me for provado errado, então ninguém jamais amou”, para parafrasear os versos finais: se isso descrito é o amor, creio que ninguém o fez. Mas nosso amor não é assim. Não há espaço aqui para desenvolver completamente o que o amor é, nem creio que a filosofia possa chegar nesta resposta. Ainda assim, acredito que não se trata de um farol fixo, tampouco da estrela para cada barco errante. O amor é mais o barco que o farol.

Referências

- ANACREONTE. **Fragmentos completos seguidos das Anacreônticas**. Tradução, introdução e comentários de Leonardo Antunes. São Paulo: Editora 34, 2022.
- CALLAGHAN, Dymphna. **Shakespeare's Sonnets**. Malde; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2007.
- CASCARDI, Anthony J. “**Disowning Knowledge**”: Cavell on Shakespeare. Em ELDRIDGE, Richard (org.). *Stanley Cavell*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say?**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- _____. **Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- DUTTON, Richard. **Shakes-Speares Sonnets, Shakespeare's Sonnets, and Shakesperian Biography**. Em SCHOENFELDT, Michael (org.). *A Companion to Shakespeare's Sonnets*. Malde; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2007. pp. 121-136.
- HAMLIN, W. **Tragedy and Skepticism in Shakespeare's England Early Modern Literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- HAMMER, Espen. **Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity and the Ordinary**. Cambridge, Malden, Oxford: Blackwell, 2002.
- MEDEIROS, Eduardo Vicentini de. Cavell, Otelo e Ceticismo. Em MEDEIROS, Eduardo Vicentini de ; KUSSLER, Leonardo Marques ; ROHDEN, Luiz, (orgs.). **Imaginando a Vida Examinada**. Pelotas: Editora UFPEL, 2020, pp. 60-79.

- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Lafonte, 2017.
- PISETTA, Almiro W. S. e SHAKESPEARE, William. **The Sonnets of Willaim Shakespeare e os Sonetos de Almiro W. S. Pisseta**. Tradução de Almiro W. S. Pisseta. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- PEQUIGNEY, Joseph. **Such if My Love**: A Study of Shakespeare's Sonnets. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1985.
- RAGUSA, Giuliana. **Lira, Mito e Erotismo**: Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- TECHIO, Jônadas. Ceticismo e Tragédia: Stanley Cavell, leitor de Otelo. Em MEDEIROS, Eduardo Vicentini de; KUSSLER, Leonardo Marques ; ROHDEN, Luiz, (orgs.). **Imaginando a Vida Examinada**. Pelotas: Editora UFPEL, 2020, pp. 120-134.
- VENDLER, Helen. **The Art of Shakespeare's Sonnets**. Cambridge; Massachusetts; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
- _____. Formal Pleasure in the Sonnets. Em SCHOENFELDT, Michael (org). **A Companion to Shakespeare's Sonnets**. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2007, pp. 27-44.

Recebido em: 14/12/2022

Aceito em: 21/04/2023