

SONETOS E SEQUÊNCIAS DE SONETOS NA LITERATURA INGLESA DO RENASCIMENTO

Maria de Jesus Crespo Candeias Velez Relvas

UNIVERSIDADE ABERTA

"Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date"

Assim se inicia o famoso Soneto 18 da sequência de sonetos composta por William Shakespeare. E embora refira, desde já, o nome mais conhecido da literatura inglesa para ponto de partida desta breve reflexão, gostaria de destacar alguns elementos essenciais que rodeiam a produção literária da época em apreço.

A chamada era isabelina, que não só se refere ao reinado de Isabel I mas abarca também, em termos ideológicos e de mundividência, o reinado de Jaime I, é normalmente considerada a era de ouro da literatura inglesa. A munificente e muito interessante produção literária emana de uma plêiade de autores de que Shakespeare é apenas um dos exemplos. Ou seja, a sua obra, sem dúvida genial, encontra-se incluída num vasto conjunto, marcado pela experimentação e pela inovação, em que até os denominados autores menores acabam por revelar traços de excepção. A produção literária e artística está, como talvez nunca esteve, indissociavelmente ligada à denominada sociedade de corte, cuja característica mais marcante, ou uma das mais marcantes, será, sem dúvida, a do mecenato. Os núcleos patrocinadores, formados pelas principais famílias aristocráticas, revelaram-se bastante eficazes e impulsionaram, de facto, todo o processo cultural. Muitos dos mecenas foram, eles próprios, autores de nomeada – Philip e Robert Sidney, a Condessa de Pembroke, irmã de ambos, Walter Raleigh, George Herbert – que, em simultâneo, financiaram várias outras figuras eminentes – Samuel Daniel, Edmund Spenser, Ben Jonson, William Shakespeare.

Como é óbvio, a produção literária e artística está também indissociavelmente ligada aos movimentos humanistas e neo-platônicos. Tal como a sociedade, exhibe, como talvez nunca exibiu, uma fusão inextricável entre a herança medieval e os elementos introduzidos pelos ventos de mudança e por toda uma abertura a novos mundos até ali desconhecidos. Neste contexto multifacetado e heterogêneo, assiste-se à formação de um espírito peculiar, com a corte como elemento aglutinador e inspirador, no qual brilha e a todos ofusca a imagem idolatrada de Isabel I. A produção literária brota primordialmente da pena dos cortesãos-poetas – os cavaleiros da nova era – educados de acordo com as novas necessidades e segundo os princípios prescritos pelos famosos manuais de ética, de entre os quais se destacam *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione (1528, com a tradução inglesa de 1561 por Sir Thomas Hoby), e *The Book named the Governour*, de Thomas Eliot (1531).

Tal como a sociedade de corte inglesa foi buscar muito da sua ética e da sua estética à sociedade de corte italiana, também o soneto inglês foi buscar as suas principais raízes ao soneto italiano, tendo nascido precisamente na e da confluência inédita dos factores que temos vindo a observar:

"The English sonnet is an import from the Continent. Specifically, it is an import from Italy, considerably modified by variants manufactured in France."¹

O modelo é, pois, italiano, especificamente Petrarca, entra em Inglaterra na primeira metade do século XVI através de Wyatt e Surrey, apresentando já componentes francesas, mas só Philip Sidney viria a incentivar a sua prática.

Como sabemos, o soneto consiste numa composição de 14 versos, normalmente decassilábicos. Desde cedo, porém, e apesar das influências do modelo, uma diferença substancial começou a evidenciar-se na prática inglesa. O soneto italiano expandia-se em duas quadras e dois tercetos, estabelecendo-se uma relação desigual entre esses dois conjuntos de estrofes, ou seja, existindo uma espécie de ponto de viragem, a chamada *volta*, entre oitava e sextilha. O esquema rimático usual era **abba/abba/cde/cde**.

Ao tentarem imitar o modelo italiano, os poetas ingleses começaram a debater-se com grandes dificuldades, dado que a sua língua era então rímicamente pobre e estava a sofrer um processo geral de estabilização. Este evoluir específico foi entretanto possibilitando

¹ Patrick Cruttwell, *The English Sonnet* (London: Longmans, Green and Co., 1984) 27.

uma maior flexibilidade na rima, pelo que a forma poética que tão importante lugar viria a ter na literatura inglesa do Renascimento acabou por se consolidar em três quadras e um dístico. A *volta* passou a ocorrer ao fim dos 12 versos e o esquema rimático passou a ser normalmente o seguinte: **abab/cdcd/efef/gg**. Shakespeare herdou e praticou este mesmo esquema, tal como se pode verificar no Soneto 18. No entanto, na época lata que tantas mudanças encerrou, caracterizada pela inovação e pelo experimentalismo, não prevaleceu a uniformidade. A par daquele que passou também a ser denominado 'soneto shakespeariano' é frequente detectarmos variações rimáticas assaz interessantes, se pensarmos na enorme dificuldade inicial que os autores isabelinos começaram por enfrentar. A título de exemplo, encontramos o Soneto 10 da sequência lírica *Astrophil and Stella*, de Sir Philip Sidney, e o Soneto 2 da sequência composta por seu irmão, Sir Robert Sidney, intitulada apenas *Poems*.² O primeiro segue o esquema rimático **abab/baba/cdcd/ee**, ao passo que o segundo exhibe as rimas **abba/abba/cdcd/ee**. Nesta conjuntura, e independentemente da coincidência de rima nos dois últimos versos, haverá ainda a registar que ambos os autores cultivaram a estrutura italiana de oitava e sextilha, pelo que podemos talvez vislumbrar uma atitude de compromisso entre a influência do modelo original e a força emergente da nova forma inglesa. É, por conseguinte, também viável a leitura de muitos dos seus sonetos segundo a sextilha **cdcdee**, com um expandir dos significados profundos de enunciação e, por conseguinte, com um alargamento considerável de planos de análise.

A partir destes antecedentes e destas características formais resumidas, vejamos agora dois outros aspectos que muito importam ao estudo do soneto e à sua génese. Os três exemplos que têm vindo a ser invocados poderão *a priori* demonstrar que cada composição constitui uma unidade independente, breve, é certo, mas com um desenvolvimento interno poderoso até ao desfecho, particularmente acentuado pelo dístico final. Cada soneto constitui, pois, um micro-texto autónomo, susceptível de ser lido e analisado de forma completa e acabada. No entanto, embora possamos encontrar sonetos isolados na literatura renascentista, uma das suas grandes especificidades é precisamente a organização em conjuntos geralmente denominados 'sequências de sonetos' que, por sua vez, constituem unidades com um desenvolvimento interno também poderoso. Nelas inseridos, os sonetos surgem então como fragmentos de um todo, ocupando lugares específicos. Os campos de significação de cada um vão completando campos de significação de outros, pelo que a

² Estes sonetos encontram-se transcritos adiante, antecedendo a Bibliografia.

estrutura complexa da sequência é conseguida por um fio-condutor que parece unir os fragmentos.

Estas sequências têm o seu momento alto durante o apogeu do reinado de Isabel I e declinam quando este cessa. Registam-se duas excepções tardias no século XVII: a publicação de *Sonnets*, de William Shakespeare, em 1609, e o aparecimento sucessivo de *Ideas Mirrour*, de Michael Drayton, após revisão e acréscimo de sonetos pelo autor. No entanto, ambas as sequências são produto do reinado de Isabel I e, tal como as composições dos Sidney e dos outros poetas de corte, circularam em manuscrito durante a última década do século XVI.

O modelo das sequências continua a ser italiano. Dante, em *Vita Nuova*, colocou os sonetos em lugar de primazia, mas foi Petrarca quem os destacou como principais composições do seu *Il Canzoniere*. Talvez por isso a designação 'sequência de sonetos' se tivesse generalizado com particular força. Mas, enquanto se adequa inteiramente à obra de Shakespeare, tal como o título de *per si* indica, a designação não condiz com vários outros conjuntos de poemas, nem sequer com o de Petrarca: *Il Canzoniere* – que afinal também se intitula *Rime Sparze* – é constituído por sonetos, canções, baladas, madrigais e sextinas. Por conseguinte, a designação 'sequência lírica' parece conformar-se substancialmente melhor à panóplia de produções poéticas com tais características, e estabelecerá o elo de ligação com o segundo aspecto primordial que rodeia o soneto, centrado precisamente no termo 'lírica'.

Em Inglaterra, antes do aparecimento público de *Astrophil and Stella* em 1591, regista-se um número considerável de adaptações e traduções de obras do Continente, mas a composição de sonetos é esporádica e irrelevante. Os únicos exemplos dignos de nota são os sonetos de Sir Thomas Wyatt e de Henry Howard, Duque de Surrey, não organizados em sequência, revelando um forte carácter experimental, como atrás foi apontado, e o seu grande mérito residirá na introdução da forma em Inglaterra. O grande "experimentador" de novas composições poéticas e métricas, como também já foi referido, é, na realidade e sobretudo, Sir Philip Sidney. A adaptação de elementos clássicos e continentais aos recursos linguísticos e retóricos autóctones, o trabalhar desses recursos segundo novos padrões rimáticos e sintácticos, estão patentes, não só em *Astrophil and Stella*, mas em toda a sua obra: *Certain Sonnets* e *Other Poems*, *The Old Arcadia*, *An Apology for Poetry* e até mesmo na tradução dos *Salmos*. *Astrophil and Stella* constitui a prática efectiva do soneto em inglês vernáculo. Constitui também o primeiro grande agrupamento de uma série de poemas – 108 sonetos e 11 canções –, cuja organização assenta no mencionado fio-condutor interno, detectando-se uma espécie de "acção" ou "história" que vai evoluindo e que os une a nível

temático. Algo de idêntico acontece na sequência do seu irmão Robert, sem dúvida inspirada em *Astrophil and Stella*. Os *Poems* correspondem primordialmente a 35 sonetos e 24 composições diversificadas: 18 canções, 5 "pastorals" (ou poemas pastoris) e 1 elegia; exibem ainda a inédita particularidade de uma numeração adicional, da responsabilidade do autor, que, não desarranjando a sequência-base, forma uma sequência alternativa de 13 poemas. Tal peculiaridade constituirá um excelente exemplo, não só do experimentalismo e da dinâmica de produção literária da época, mas também, em particular, da importância da organização interna e sequencial dos conjuntos. A numeração alternativa faz surgir um outro fio-condutor que passa a unir de maneira diferente determinados poemas, originando uma "acção" também diferente, portanto, uma nova unidade com campos de significação diversos, emergidos do mesmíssimo material.

Detenhamo-nos um pouco no termo "lírica" que tem vindo a ser mencionado repetidas vezes e que é indissociável das sequências de sonetos. Não obstante o modo como cada uma das composições evolui e se concretiza, detectam-se duas instâncias primordiais, tal como se pode verificar nos sonetos transcritos. A voz que emite o discurso, ou sujeito do enunciado, é invariavelmente a 1^a pessoa do singular "I"; o destinatário do discurso, ou objecto da sua demanda, belo e inacessível, amado e idolatrado em hipérbole, pressupõe sempre um vocativo, podendo surgir como "you", como "thee/thou", ou seja, como outras formas de "you", ou como, por exemplo, "Stella", "Laura", "Delia" que, nestes casos, correspondem à 3^a pessoa "she".

O que é, então, a lírica? A curta pergunta encontra resposta longa e complexa, pelo que se passam a destacar apenas os aspectos essenciais a este excuro sobre o soneto. Partamos da aceção de que se trata de um dos géneros literários na tripartição Narrativa / Drama / Lírica e vejamos os seus traços preponderantes. A raiz etimológica do termo é 'lira', e primitivamente os trechos designados como líricos destinavam-se a ser cantados, portanto, a ser acompanhados pela lira ou por outro qualquer instrumento. Para além de, em termos históricos, se relacionar de modo muito íntimo com a música, esta prevaleceu longo tempo ligada ao género literário em si, tendo-lhe introduzido intensidade e cadência especiais que não se coadunam com a linguagem de todos os dias, nem com a enunciação própria da narrativa ou do drama. Estes géneros privilegiam, como é óbvio, narração, diálogo e acção, independentemente de poderem também integrar passagens de traços líricos. Aliás, as obras narrativas e dramáticas da literatura inglesa renascentista são disso excelente e particular exemplo.

Destacando a voz como uma das características primordiais da origem da Lírica e baseando-se noutros elementos específicos da música e do canto, como sejam a rima, o ritmo e a métrica, determinados textos literários foram sendo compostos para dar expressão a pensamentos íntimos. Encontramos então essa voz especial que é a voz do sujeito do enunciado – a voz do 'eu' lírico – em discurso directo, sem nenhuma outra instância de permeio. O centro do seu discurso é ele próprio, os seus sentimentos e emoções, em resumo, a sua própria subjectividade. É, pois, frequente – atrever-me-ei a dizer natural – confundir o sujeito do enunciado com o sujeito de enunciação, ou seja, com o autor, embora as duas instâncias sejam distintas. Talvez invocando as *personae* poéticas que se descobrem nas obras dos dois Sidney, esta confusão se possa mais facilmente desvanecer: o 'eu' lírico da sequência de Philip é sempre Astrophil, aquele que ama a estrela (Stella); o 'eu' lírico das élogas que integram a narrativa da sua autoria, *The Old Arcadia*, é o pastor Philisides; o 'eu' lírico da sequência de Robert é, se bem que por breves instantes, o pastor Rosis (Pastoral 7).

Por outro lado, da mesma maneira que podemos encontrar na Narrativa e no Drama elementos da Lírica, também podemos nela descobrir, em particular nas sequências líricas, elementos próprios daqueles géneros. As denominações dos 'eus' líricos que agora vimos são disso bom exemplo. Tudo se estabelecerá, porém, num plano especial. Na realidade, tal como foi há pouco apontado, o discurso aparece regido por duas entidades ficcionais que são quase em exclusivo o próprio 'eu' lírico e o objecto da sua demanda, ou variações dos mesmos. Por exemplo, "contracenando" com Rosis, aparece a ninfa Lysa. Uma determinada acção será, pois, susceptível de se entrever e acentuar-se-á, sem dúvida, nas estruturas sequenciais, em cuja evolução podemos vislumbrar acontecimentos, encontros, descrições impregnadas de movimento e de cor. A acção é naturalmente muito pouco desenvolvida, servindo e suportando de forma ininterrupta a expressão também ininterrupta dos sentimentos, estados de espírito e emoções do sujeito do enunciado. Mesmo assim, e a título de exemplo, em *Astrophil and Stella* surge-nos um garboso cavaleiro (49),³ vencedor de torneios (41); nos *Poems* de Robert Sidney entrevemos o acto concreto da amada escrevendo uma missiva (10); nos *Sonnets* de Shakespeare vislumbramos o envio de uma carta (26), o movimento rumo ao local de repouso nocturno (27) e uma viagem (44).

Neste contexto, e para concluir, será interessante verificar que o mundo ficcional criado por cada enunciação lírica não deixa de insinuar o peso fortíssimo do ambiente vivido

³ Os algarismos indicados referem-se à numeração dos sonetos nas sequências.

pelo cortesão-poeta, ou seja, pelo sujeito de enunciação. Num tempo ainda marcado pelo castelo e pelos torneios, em que o imaginário medieval permaneceu enraizado, nasceu todo um mundo de inovações, virado aos mares e a uma panóplia de novos inventos. Da mesma forma, as sequências líricas utilizam amplamente os códigos medievais para os minar, fazendo prevalecer de modo muitíssimo forte as novas correntes neo-platônicas. Assim, jogando com a tonalidade do *Dolce Stil Nuovo* e com o código do amor cortês, o ente amado é belo e ao mesmo tempo cruel porque inacessível; o apaixonado, que lhe devota total vassalagem, sofre mas compraz-se nesse sofrimento; o olhar assume importância primordial porque, além de constituir o único elo de ligação devido à distância de permeio, é o veículo para o enamoramento. A subversão acaba por se verificar, na medida em que a imagem do objecto amado se revelará afinal estereotipada e cada vez mais imprecisa, insinuando-se todo um conjunto de elementos- -chave de uma outra natureza. Em pleno Renascimento, imbuído das teorias de Marsilio Ficino e de Pico della Mirandola, o 'eu' lírico buscará sim, a contemplação das instâncias superiores macrocósmicas, plenas da verdadeira Beleza, da verdadeira Luz e da essência do Amor e do Conhecimento; a beleza microcósmica do ente amado e o seu olhar funcionarão antes como o elo de ligação entre os dois planos distintos – microcosmo e macrocosmo – mas correspondentes. Com estes pressupostos em mente, poderemos então apreender o sentido amplo de versos como:⁴

AS 77 "That face, whose lecture shewes what perfect beautie is"

(verso 2)

P Song 4 "O face, a paradise"

(verso 28)

S 22 "For all that beauty that doth cover thee,"

(verso 5)

AS 42 "O eyes, where humble lookes most glorious prove,"

(verso 5)

⁴ As formas abreviadas correspondem às sequências e respectivos exemplos da seguinte forma: AS 77 = Soneto 77 de *Astrophil and Stella*; P Song 1 = Song 1 da sequência *Poems*; S 17 = Soneto 17 da sequência *Sonnets*.

P Song 1 "You [eyes] are my dearest lights,
 (versos 1-3) My suns, my clearest day,
 The spheres which move my joys, and life's delights:"

S 14 "But from thine eyes my knowledge I derive,
 (versos 9-11) And constant stars in them I read such art
 As truth and beauty shall together thrive"

A propósito da poesia de Quevedo, Pozuelo Yvancos registou o seguinte pensamento que muito importa à poesia renascentista e, em particular, ao sentido profundo da maioria das sequências líricas:

"La oposición "ver-entender" se establece ... como de dos formas graduales de percepción. Ver es apreciar la hermosura sin más; entender es conocer a través de ella su significado interior."⁵

A poesia renascentista está, pois, intimamente relacionada com a experiência global do poeta e é fruto de toda a conjuntura específica que o envolve, não podendo ser vista desligada do seu contexto. Numa época assaz multifacetada em termos culturais e fulcral para o desenvolvimento da língua inglesa, ambos os aspectos – a vivência do poeta; os recursos linguísticas e retóricos que ele passou a ter à disposição – interligam-se numa simbiose que parece constituir algo de muito próprio a observar no século XVI e inícios do século XVII. Através de tais recursos, os autores re-escreveram esta amálgama de experiências e lograram transformá-la em arte.

Regressando ao Soneto 18 de William Shakespeare, podemos observar que os dois versos finais rematam a longa hipérbole com que o 'eu' lírico delineou a beleza do ente amado, mas vão muito mais além. Num interessante processo metonímico, o sujeito do enunciado expressa o desejo de imortalizar o objecto da sua demanda, enquanto que subtil e magistralmente a enunciação vai saindo imortalizada, tal a força criativa que lhe subjaz:

⁵ José Maria Pozuelo Yvancos, "Aspectos del Neoplatonismo Amoroso de Quevedo". Homenaje al Professor Muñoz Cortez (Murcia, 1976) 556.

"Shall I compare thee to a summer's day? **a**
 Thou art more lovely and more temperate: **b**
 Rough winds do shake the darling buds of May, **a**
 And summer's lease hath all too short a date: **b**
 Sometime too hot the eye of heaven shines, **c**
 And often is his gold complexion dimmed, **d**
 And every fair from fair sometime declines, **c**
 By chance, or nature's changing course untrimmed: **d**
 But thy eternal summer shall not fade, **e**
 Nor lose possession of that fair thou ow'st, **f**
 Nor shall death brag thou wand'rest in his shade, **e**
 When in eternal lines to time thou grow'st, **f**
 So long as men can breathe or eyes can see, **g**
 So long lives this, and this gives life to thee." **g**

. Philip Sidney – Soneto 10

"REASON, in faith thou art well serv'd, that still **a**
 Wouldst brabling be with sence and love in me: **b**
 I rather wisht thee clime the Muses' hill, **a**
 Or reach the fruite of Nature's choisest tree, **b**
 Or seeke heavn's course, or heavn's inside to see: **b**
 Why shouldst thou toyle our thornie soile to till? **a**
 Leave sense, and those which sense's objects be: **b**
 Deale thou with powers of thoughts, leave love to will. **a**
 But thou wouldst needs fight both with love and sence, **c**
 With sword of wit, giving wounds of dispraise, **d**
 Till downe-right blowes did foyle thy cunning fence: **c**
 For soone as they strake thee with Stella's rayes, **d**
 Reason thou kneel'dst, and offeredst straight to provee **e**
 By reason good, good reason her to love." **e**

. Robert Sidney – Soneto 2

"The pains which I uncessantly sustain, **a**
 Burning in hottest flames of love most pure, **b**

Are joys, not griefs, since each of them are sure **b**
 Witness that faith, not will, in me doth reign. **a**

Vain may their hopes all prove, their joys more vain, **a**
 Whom sense of pleasure doth to love allure: **b**
 Blest in my bands, rather may I endure **b**
 For you, than toiled with joys love elsewhere gain. **a**

Heavenly your beauties are, and may there be **c**
 Mutual bands to tie earth to the skies? **d**
 You I adore, and should I hope to see **c**
 One fire embrace both saint and sacrifice? **d**
 No no, most fair, for you I end and cry **e**
 'Joyful I lived to you, joyful I die.'" **e**

. Sequências isabelinas e jacobianas:

1591 – P. Sidney: *Astrophil and Stella*

1592 – S. Daniel: *Delia*

1593 – T. Watson: *The Tears of Fancie*

– B. Barnes: *Parthenophil and Parthenope*

– G. Fletcher: *Licia*

– T. Lodge: *Phylis*

1594 – H. Constable: *Diana*

– W. Percy: *Cœlia*

– M. Drayton: *Ideas Mirrour*

1595 – E. Spenser: *Amoretti*

– R. Barnfield: *Cynthia*

1596 – B. Griffin: *Fidessa*

– R. Linche: *Diella*

– W. Smith: *Chloris*

1597 – R. Tofte: *Laura*

1596-98 (?) – R. Sidney: *Poems*

1604 – W. Alexander: *Aurora*

1606 – W. Shakespeare: *Sonnets*

1623 – F. Greville: *C—lica*

1634 – W. Habington: *Castara*

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

- Shakespeare, William. *The Sonnets*. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1969.
- Sidney, Sir Philip. *The Poems of Sir Philip Sidney*. Ed. William A. J. Ringler. Oxford: Oxford UP, 1962.
- Sidney, Sir Robert Sidney. *The Poems*. Ed. P. J. Croft. Oxford: Clarendon Press, 1984.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- Cruttwell, Patrick. *The English Sonnet*. London: Longmans, Green and Co., 1984.
- Fuller, John. *The Sonnet*. London: Methuen. The Critical Idiom, 1980.
- Lever, J. W. *The Elizabethan Love Sonnet*. London: Methuen, 1956.
- Paiva Correia, Maria Helena de, et al. *Literatura Inglesa I – Época Renascentista*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- Pozuelo Yvancos, Jose Maria. "Aspectos del Neoplatonismo Amoroso de Quevedo". Homenaje al Professor Muñoz Cortez. Murcia: 1976. 547-568.
- Roche, Thomas P. *Petrarch and the English Sonnet Sequence*. New York: AMS Press, 1989.
- Spiller, Michael R. G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. London: Routledge, 1992.
- Waller, Gary. *English Poetry of the Sixteenth Century*. London and New York: Longman, 1986.