

JOHN DONNE

POEMAS
ERÓTICOS

tradução

HELENA BARBAS

2ª edição

E D I Ç Ã O B I L I N G U E

ASSÍRIO & ALVIM

© ASSÍRIO & ALVIM (1998)

RUA SÃO NICOLAU, 119 - 2º D, 1100 LISBOA

FOTOGRAFIA DA CAPA: LUÍS SILVA, 1995

EDIÇÃO 386

(1ª EDIÇÃO - 1995 / 2ª EDIÇÃO - 1998)

DEPÓSITO LEGAL 122 085/98

ISBN 972-37-0384-X

IMPRESSO EM LISBOA

(GUIDE - ARTES GRÁFICAS, LDA.)

INTRODUÇÃO

1. BIOGRAFIA

John Donne nasceu em 1572, a meio do reinado (1558-1603) de Isabel I de Inglaterra, o terceiro de seis filhos. Tem o mesmo nome que seu pai, próspero cidadão de Londres, presidente da Corporação de Ferreiros, casado com Elizabeth Heywood. A mãe é filha do dramaturgo John Heywood (1497?-1580?), irmã dos jesuítas, Ellis e Jasper Heywood — o missionário tradutor de Séneca —, e ainda sobrinha neta de Thomas More. A sua é, pois, uma família católica que vive o difícil momento de afirmação da recém-fundada Igreja Anglicana. Alguns dos seus familiares exilam-se para fugir às perseguições e um irmão mais novo, estudante em Oxford, é preso em 1593 por ter dado guarida a um padre — o sacerdote é supliciado de forma atroz, e Henry Donne acaba por morrer de febres na prisão de Newgate.

Como era próprio do tempo, John Donne começa por fazer os seus estudos em casa, mas sabe-se que a 23 de Outubro de 1584 se matriculou em Oxford (Hart Hall), tendo sido aceite em Lincoln's Inn para cursar leis a 6 de Maio de 1592, seguindo o caminho normal de um jovem que aspira a uma carreira política ou diplomática. Mas, a partir dos 16 anos de idade, todos os estudantes eram obrigados a jurar o *Oath of Supremacy*, reconhecendo a rainha como supremo chefe religioso. Católico, Donne encontra-se dividido entre duas fidelidades — ao governante do seu país, ao representante da sua fé —, um conflito que irá marcar toda a sua vida e que não se resolve com a oportuna conversão ao anglicanismo, por volta de 1589, quando passa a secretário de Lord Egerton. Esta dualidade leva-o ao aprofundamento

das questões religiosas, a uma investigação que, a longo prazo, o transforma num teólogo de renome. Numa primeira reflexão sobre o problema, considera que as formas do catolicismo variam com a mentalidade e cultura das nações que o adoptam. Por tal, conclui que a religião de cada um depende do país e da família em que se nasce, dos caprichos da fortuna, embora defenda que a última escolha caberá ao indivíduo, e deverá resultar de um confronto entre tradição e razão. Serão racionais os motivos que o levam a abandonar o catolicismo: entende que cada crença é *o raio virtual de um único sol*, e resolve conformar-se com a fé do seu rei e reino.

Faz a indispensável viagem a Itália entre 1594-96, na companhia de seu amigo Henry Wotton (um «espião» ao serviço de Anthony Bacon e do Conde de Essex), vendo frustrado o seu propósito de chegar até à Terra Santa. Fica-se por Espanha e Itália, regressando com o domínio perfeito dos dois idiomas, o que o leva a gabar-se de ter na sua biblioteca mais livros nessas línguas do que em inglês. E no seu primeiro retrato, onde um jovem e ardente intelectual segura uma espada, exhibe um moto em espanhol: *antes muerto que mudado*. Em 1596, com Thomas Egerton (filho) junta-se aos voluntários que acompanham o Conde de Essex (1565-1601), e o poeta-corsário Sir Walter Raleigh (1552-1618) numa bem sucedida tentativa de captura dos tesouros da Armada Espanhola. No ano seguinte faz uma segunda viagem até aos Açores. A este primeiro período são atribuídos os seus escritos mais ousados e irónicos — as quatro primeiras sátiras, os epigramas, as elegias eróticas e grande parte dos poemas de *Songs and Sonnets*, cujos manuscritos faz circular entre os seus amigos.

Donne não morre, mas muda. E os problemas que evita com a sua conversão ao anglicanismo quando da entrada ao serviço do Chanceler-Mor, Sir Thomas Egerton (1540?-1617), vêm-lhe ao encontro por outra via. Egerton é tutor de Anne More, sua sobrinha e filha de George More (1553-1632), por quem o poeta se apaixonou. Em Dezembro de 1601 casam secretamente, e Sir George manda prender Donne e os amigos que os ajudaram. Não consegue que o casamento seja anulado, mas Donne perde o cargo, e vê a sua carreira arruinada. A relação com

Anne marcará uma mudança de tom na sua poesia, que abandona o cinismo: os especialistas atribuem a esta época os melhores poemas amorosos da colectânea. A eles se acrescentam os mais encomiásticos, escritos em paga de favores concedidos por esporádicos mecenas, como a Condessa de Bedford, o Conde de Ancrum, o Visconde de Doncaster e outros. A execução do seu amigo Essex, em Fevereiro de 1601, terá inspirado *Progress of The Soul*, um texto sobre a evolução da heresia desde a origem, a maçã do Paraíso, até ao seu presente, personificada na figura de Isabel I.

Na pobreza e a nascer-lhe um filho por ano, John Donne sujeita-se à dependência humilhante de viver às custas do dote de sua mulher, ou da caridade de Francis Wooley, um primo de Anne que os deixa habitar em Pyrford. Depois da morte de Wooley, em 1609, já reconciliado com o sogro, arranja uma casa em Mitcham. Trabalha como consultor de Thomas Morton (1564-1659), Deão de Gloucester, assistindo-o nas polémicas anti-católicas. Muitos dos *Divine Poems* (1607-1614) pertencem a este período, bem como *Biothanatos* (1606-1609), uma carta em verso dedicada aos amigos (a quem pede que nem lha publiquem, nem a destruam — postumamente editada em 1644) onde, em determinadas circunstâncias, defende o suicídio e a eutanásia desde que tal não cause sofrimento a terceiros.

O poeta começa a ser pressionado para tomar ordens, tanto por Thomas Morton como pelo próprio rei, Jaime I, a quem conheceu pessoalmente, e a cujas instâncias escreve *Pseudo-Martyr* (1610) — uma reflexão anti-católica sobre o *Oath of Allegiance and Supremacy*, o juramento que tantos problemas lhe causara. No ano seguinte edita *Ignatius His Conclave* (1611) em latim e vernáculo, uma colectânea panfletária que alimenta a polémica contra a Igreja de Roma, o cerne da controvérsia político-religiosa da época. De momento, Donne considera *não ser digno* do sacerdócio. Espera ainda encontrar um patrono e um posto laicos. Move influências junto do Conde de Somerset (1590?-1645) que tenta, e não consegue, arranjar-lhe um cargo no Conselho do Estado, vendo também frustrada a sua aspiração ao

posto de embaixador em Veneza. É uma elegia fúnebre — *An Anatomy of the World* (*The First Anniversary*), dedicada a Elizabeth, filha de Sir Robert Drury (1575-1615) — que lhe proporciona o desejado mecenas. Sir Robert convida-o para a sua casa de Londres, em Drury Lane, e entre 1611 e 1612, Donne escolta a família numa viagem pela França, Alemanha e Bélgica. Sabe-se ainda que, por breve tempo (entre 5 de Abril e 7 de Junho de 1614), é Membro do Parlamento. Pouco depois terá feito a sua única tentativa de publicação dos *Songs and Sonnets*: numa carta enviada ao seu amigo Henry Goodyer em 20 de Dezembro de 1614, John Donne pede que lhe sejam devolvidos alguns dos seus manuscritos para serem editados como despedida do mundo.

Donne rende-se às pressões do rei. Em Janeiro de 1615 recebe ordens na Igreja Anglicana, e Jaime I nomeia-o capelão-ordinário. Os seus piedosos biógrafos (Edmund Gosse e Izaak Walton) atribuem à ordenação uma viragem na sua escrita e o repúdio dos poemas de juventude que, decorosamente, terá passado a considerar ímpios. O facto é que se tornam preponderantes os escritos e preocupações filosóficas: datam de então a quinta sátira (contra o suborno dos juízes), algumas cartas e textos encomiásticos — Obséquias de nobres — e o segundo *Anniversary*. De seguida o rei nomeia-o Doutor Honorário de Teologia em Cambridge, e em 1616 regressa a Lincoln's Inn como professor da mesma matéria. Um ano depois Anne morre de parto junto com o décimo segundo filho. Desta perda diz-se resultarem os melhores poemas escritos por Donne após ter abraçado a carreira clerical — os *Holy Sonnets* e três hinos que compõe entre 1619 e 1623. Os seus sermões são já famosos desde 1619, pelo que é convidado a ir pregar ao continente, por um ano, como capelão da Embaixada da Boémia chefiada pelo Visconde de Doncaster.

Regressa a Inglaterra em 1621 sendo nomeado Deão da Catedral de S. Paulo, um cargo que manterá por dez anos, até à sua morte em 31 de Março de 1631. Alcança, enfim, a glória a que tanto aspirou, sendo reconhecido como o maior orador do seu tempo. A prosa dos sermões, por si corrigidos e reelaborados para

publicação (1640), não desmerece da qualidade da sua poesia. Dela recupera o estilo loquaz para sistematizar a teologia anglicana de acordo com a tradição dos padres da Igreja, adaptando os conceitos à consciência e fé do auditor.

Grande poeta, grande orador, John Donne é admirado por muitos dos seus contemporâneos — Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, Sir Walter Raleigh, Ben Jonson, Shakespeare — que, no entanto, e talvez à excepção do último, não lhe perdoam os desgramentos amorosos e imagéticos, os excessos de coloquialidade, a desobediência às convenções e regras do que se entende ser o bem escrever. A sua é uma poesia difícil, cheia de alusões mais ou menos herméticas, elipses inexplicáveis, raciocínios argumentativos, que lhe merecem o epíteto, inicialmente pejorativo, de *metafísico*. Estratégias que não só o aproximam da modernidade, como o tornam o poeta mais moderno do seu tempo: Donne transpõe para a poesia o que só Shakespeare ousou representar no discurso dramático. E, mais claramente ainda do que Shakespeare, têm consciência e regista na sua obra os conflitos de uma época em que uma radical mudança de cosmovisão abala profundamente as estruturas das mentalidades.

2. TEMPO E HISTÓRIA

John Donne assiste às rápidas transições que vão contribuir para o desmoronar dos últimos ideais renascentistas e justificar as angústias barrocas. Presencia o desagregar das instituições: da Monarquia, que após uns laivos de absolutismo com Jaime I e Carlos I, se vê confrontada com o poder económico e ideológico de uma classe nascente — a burguesia — futura fundadora do que virá a ser a primeira República europeia (com Cromwell); da Igreja Anglicana, ainda na sua infância, cujas pretensões de união nacional se estilhaçam em facções e seitas antagónicas (católicos, protestantes, anglicanos, puritanos e presbiterianos), sofrendo ainda as divergências internas entre Alto e Baixo Clero. A nível comercial,

passa-se de um oligopolismo e proteccionismo de características medievais ao mercantilismo, com a criação de companhias e monopólios; o surto de exploração carbonífera incrementa, entre outras (tecidos e vidro, por exemplo) as indústrias do ferro e construção naval — preparando-se a que irá ser a maior marinha do mundo e lançando as bases para a futura e grande revolução industrial.

Testemunha-se, simultaneamente, uma revolução no campo das ideias onde — apesar da pressão anti-cultural puritana —, homens dos mais variados sectores buscam novas teorias, põem novas hipóteses, levando a que a ciência dê o seu grande passo para a modernidade. A filosofia começa a sair dos gabinetes. Por sua vez, a contínua exploração do globo e das novas terras, a divulgação de novos produtos e o encontro com gentes com modos de vida diferentes, alargam a noção do espaço, abalam a posição do homem no mundo e questionam o seu papel. Uma mudança de cosmovisão que altera todos os valores e se repercute por todos os campos da actividade humana, afectando as relações dos homens, tanto entre si quanto com o divino. Será a destruição das fronteiras entre sagrado e profano, principalmente desencadeada pela revolução científica do tempo, que suscita e fundamenta a inquietação intelectual registada na poesia — mesmo amadora — de John Donne, um poeta filósofo dividido entre dois mundos que tanto critica como pretende conciliar.

3. CRUZAMENTO DE TRADIÇÕES

Donne vive o choque cultural que corresponde à complexa evolução do pensamento filosófico-científico do período isabelino em transição para o século XVIII. Mais do que um reajustamento de sobrevivências medievais, ou uma simples influência italiana, esta mudança revela-se também como uma adaptação ao espírito britânico do que tanto Frances Yates quanto I.P. Couliano apelidam de Neo-Platonismo Cabalista Cristão. E John Donne está informado não só sobre as

novas descobertas e formas de pensamento, como tem um profundo conhecimento das tradições anteriores, que compara e questiona. Sem pretender esgotar minimamente o assunto, torna-se indispensável referir alguns dos aspectos que mais evidentemente informam a sua escrita.

Com origem nos círculos dos Médici em Florença em finais do século XV, o neo-platonismo renasce das formulações de Marsílio Ficino e Pico della Mirandola, vindo a ter como seu representante inglês John Dee, o mago e astrólogo de Isabel I. Também John Donne conhece as cambiantes desta controversa linha de pensamento, que tão depressa valoriza como deprecia nos *Songs and Sonnets*, e que explora sistematicamente no longo poema «An Anatomy of the World — The First Anniversary», de 1611.

Marsílio Ficino considera que o homem, composto de corpo e alma, reúne em si elementos do mundo espiritual e material: o seu corpo é a imagem do universo sensível, enquanto a sua alma será o compêndio do mundo das Ideias e, como tal, contém o modelo inteligível da criação. Alma e corpo estão ligados por um elemento intermediário que, no seu pensamento, apresenta características particulares. Ficino funde a ideia do veículo neo-platónico da alma (o que é adquirido com a passagem daquela através dos astros quando da encarnação), com a ideia do pneuma sideral de Aristóteles (o que é inato e transmitido hereditariamente). Um conceito que inspira Donne, e se afirma claramente numa das comparações do poema «O éxtase» (vv. 51-54). Por um lado, Ficino resolve as contradições entre o determinismo astral inerente à primeira formulação e o livre-arbítrio humano; por outro, estabelece a hipótese de reciprocidade na interacção entre o homem e o mundo presente na segunda, a chave para as operações da magia. Existe, assim, um elemento intermédio (pneuma/eros), cuja sede é o coração e meio de acção o olhar, que funciona como um sintetizador. Um espelho de dupla face que reflecte tanto o que está no alto (os arquétipos eternos da alma), quanto o que está em baixo (a informação dos órgãos sensíveis) — como se diz dos amantes em «A Canonização» (vv. 40-44). Esta correspondência entre o alto e o baixo

é, simultaneamente, a lei principal da Tábua de Esmeralda, um dos textos atribuídos a Hermes Trimegistos — na época, considerados como originários do antigo Egipto e porta-voz de um conhecimento anterior a Platão, possivelmente contemporâneo da própria Bíblia.

A este revitalizar do hermetismo, que se funde com o neo-platonismo, Pico Della Mirandola acrescenta uma versão cristianizada da Cabala judaica. Como se sabe, a Cabala — que etimologicamente significa tradição — está associada ao conhecimento esotérico do judaísmo que, transmitido oralmente apenas aos iniciados, é constituído pela segunda revelação de Moisés, a que dá o sentido oculto da Lei escrita. Essencialmente um misticismo, a Cabala baseia-se na manipulação do alfabeto hebraico com o fim de encontrar os sentidos escondidos dos textos. De início apenas um método de contemplação religiosa, em breve se degrada adquirindo conotações de magia. Como sistema teosófico baseia-se nos *sephirot*, intermediários ou emanações de Deus, com os quais será possível entrar em contacto caso se descubra a estrutura da combinação das letras a eles correspondentes: o nome escondido que dá poder sobre o seu possuidor, e que permite o acesso às esferas religiosas dos anjos. O estudo intensivo da Cabala está intimamente ligado com a matemática, já que as letras hebraicas são também algarismos, e dele decorre uma numerologia simbólica que também se aplica ao mundo natural e humano — tal como explorado no poema «As Primaveras», (vv. 22-30). Por sua vez, promove o contacto pessoal e directo com os textos — um dos factores que levam ao espírito da Reforma — alimentando a ideia de que é possível aceder a novas revelações espirituais ocultas na Bíblia — como ironizado por Donne em «Uma Despedida: Sobre o Livro».

Pico interpreta as técnicas judaicas no sentido cristão (o grande nome a descobrir é o de Cristo) e simultaneamente associa-as à filosofia hermética, tendo alargado o campo das correspondências ao resto do mundo sensível. Um princípio de banalização do processo que igualmente se apoia na astrologia, e que serve de fundamento ao poema *Uma Despedida: Sobre o meu nome na janela*.

Se existe uma homologia cósmica, e se o homem consegue descobrir a relação secreta com o universo sensível (a assinatura divina das coisas de Jacob Böhme), então ser-lhe-á possível agir sobre o pneuma/sintetizador para captar as entidades desconhecidas existentes no limiar dos dois mundos, invocar as presenças numinosas — ou sofrer que estas presenças interfiram no seu mundo, como o fantasma de *A Aparição*. O conjunto poderá ser operado a partir do uso de substâncias, formas, cores e sons às quais essas entidades sejam sensíveis, mas também estender-se à influência na alma/pneuma dos outros humanos, a partir de um retrato por exemplo, como em *Feitiçaria através de Um Retrato*, ou madeixas de cabelos como em *O Funeral* ou *A Relíquia*. É assim possível aos homens atrair as presenças celestes a partir da utilização, em momentos oportunos, de coisas inferiores em correspondência com as superiores.

As homologias e correspondências existem porque o universo é considerado como um sistema de esferas concêntricas, cada uma levando o seu planeta que circula numa órbita perfeita e harmoniosa à volta da Terra. A pureza de cada corpo celeste aumenta proporcionalmente à sua distância do centro/Terra e, para além do último, encontrar-se-á a atmosfera divina. Cada esfera/estrela/planeta tem a sua natureza própria, que é comunicada ao mundo circundante pela sua emanação. Cada elo na cadeia tem o seu propósito divino e está directamente relacionado com o homem — o centro dos centros — e a sua actividade. Na cadeia hierárquica dos seres, o homem encontra-se na posição de intermediário. Caso esteja disposto a arrostar com os perigos inerentes à manipulação de forças desconhecidas — as radiações/pneuma — poderá estabelecer contacto com qualquer dos dois mundos. Pelo seu lado material, está ligado ao mundo do sensível, é superior a todos os animais (*The First Anniversary*, vv. 263-67 e vv. 134-41), enquanto quanto pela sua alma está ligado às emanações divinas e constitui o elo mais baixo na cadeia dos anjos.

A visão neo-platónica-cabalístico-cristã, que está na origem da ideia renascentista do homem como mago, traz consigo os gémines da sua própria

destruição. A ciência hermética, por oposição à aristotélica, procura estudar as características específicas de cada elemento. O misticismo e secreciedade envolvidos (possivelmente devido a receios, posteriormente fundados, de má interpretação e perseguições), tornam-na pertença de iniciados. No entanto, a vontade de experimentar, de examinar os pormenores do mundo circundante, não lhe estão menos inerentes. Começa, assim, a alterar-se o processo tradicional de acesso ao conhecimento herdado dos gregos. Apesar da sua brilhante capacidade conceptual, aqueles recorrem apenas ao método lógico-dedutivo menosprezando a indução e experimentação. Buscam compreender o cosmos sem pretender operar sobre ele, ou aplicar as descobertas teóricas na prática. Pela sua ênfase na manipulação mágica, o hermetismo vai encorajar a mudança psicológica fundamental que libertará o espírito do homem, levando estudiosos, como John Dee, a experimentar concretamente os poderes ocultos do universo. Encontram-se, assim, as principais preocupações do mago renascentista: controlar a natureza (magia), usá-la em benefício de todos os homens e consequente louvor de Deus (cristianismo), bem ainda como a justificação do seu interesse pela tecnologia e aplicação prática das teorias.

O princípio do fim desta concepção (diretamente ligada tanto à Alquimia, quanto possível fonte do movimento RosaCruz na Alemanha do século XVII) surge no momento em que é destruída a confiança na boa utilização da Cabala. Suspeita-se de que sejam invocáveis tanto os espíritos bons como os demoníacos — uma dúvida para a qual Donne apresenta a sua irónica solução, na Elegia XIX *Indo Para a Cama. ... e embondal os maus espíritos passem de branco, facilmente! saberemos distinguir os Anjos do espírito maligno! Este erica-nos os cabelos, e aqueles a carne.* (vv. 21-24). O problema, levantado com o Abade Thirétimus (*Antipalus Maleficorum*, 1508), influencia grandemente as formulações de Cornélius Agripa, presentes na sua *De Oculta Philosophia* (1508-9), um tratado matemático. Agripa (que se torna a figura do mago demoníaco, protótipo do Fausto de Marlowe) irá ser o alvo do ataque de *Demonomanie des Sorciers* (1580) da autoria de Jean Bodin,

principal responsável pelo recender da caça às bruxas no século XVII. Em Inglaterra, a reformulação do neo-platonismo vai atingir o seu ponto máximo na altura em que começa a ser perseguida no continente (1580-90). Tem o seu grande representante literário em Spenser (que a adapta a uma forma poética peculiar ao seu país) e, de certo modo, também em Sidney, ambos alunos do grande mestre, o cientista John Dee (1527-1608). Será este modo particular do pensamento que permite se justificarem as atitudes aparentemente incongruentes deste último que, simultaneamente, se baseia na angelologia de Agripa, apoia a Reforma, e se conselha fessa cristão. Dee não só estabelece os horóscopos de Isabel I, como aconselha pilotos e navegadores como Francis Drake, e Walter Raleigh (o amigo de Donne), procura melhorar os instrumentos de navegação, estabelecer mapas — actividades referidas logo no primeiro poema de *Songs and Sonets* «Bom-Dia» (vv. 12-13). Matemático de nomeada — que trocou correspondência com o nosso Pedro Nunes — publica, entre outros, *Monas Hieroglyphica* (1564), um tratado que o próprio considera ser a súplica de todos os seus conhecimentos. Nele, tanto o processo alquímico, quanto a génese e evolução do cosmos, surgem matematicamente formulados e representados sob uma imagem hieroglífica (a sua *mandala*, uma fusão dos símbolos astrológicos dos vários planetas) — cuja contemplação permitirá o acesso ao conhecimento divino. Em 1570, prefacia uma reedição dos *Elementos de Euclides* onde não só faz o inventário do estado da ciência do seu tempo — a partir da base única que é, para ele, a matemática — como, após discutir as implicações místicas dos seus aspectos filosóficos, explica detalhadamente os lados práticos da aplicação dessa ciência. Deste modo, propõe uma teoria viável da ciência experimental antes ainda que Francis Bacon faça o seu apelo ao método indutivo.

Não é Dee o único representante desta tradição. Tem antecessores e alguns sucessores (como Robert Fludd e Thomas Vaughan). No entanto, o seu destino, e o da sua geração, está intimamente ligado à queda deste modo de conhecer definido por John Donne como *a luz: Mas isto era a luz, e pudesse o nosso livro menor!*

*Conter todo o texto antigo; ou tivéssemos nós mudado em ouro! A sua prata; ou disposto num cristal inferior! Os espíritos da virtude, que então se espalhavam. Mas não é assim: não nos reformámos, estamos desencorajados! E como os nossos corpos, as nossas mentes estão limitadas! [...] Com novas doenças em nós próprios lutamos! E com a Nova Física, em pior engenho viajamos; in The First Anniversary (vv. 149-160). Dee cai em desgraça (1587) e, como exemplo da sorte dos homens que fizeram o grande Renascimento inglês, não volta a recuperar a sua posição anterior quando da subida ao trono de Jaime I. Ironicamente, o rei oferece-lhe o cargo de consultor sobre assuntos de bruxaria, do mesmo modo que vai transformar John Donne num conselheiro sobre questões católicas. Também Walter Raleigh é encarcerado pelo monarca, que tem no seu *curriculum* um tratado de demonologia.*

Com Jaime I, a coerência do universo isabelino, seguindo a traça do pensamento que lhe está na origem, fica definitivamente ameaçada: *Qual o Artista que agora ousa gabar-se de poder trazer! O Céu cá para baixo, ou constelar alguma coisa! De modo a que as influências das estrelas possam ser! Aprisionadas numa erva, ou amuleto, ou Arvore! E pelo toque, fazer tudo o que essas estrelas podiam fazer! A arte perdeu-se, e a correspondência também* (ibid., vv. 391-96). Com o fim das correspondências fica minada a função do pneumaleros, e destrói-se igualmente o elo entre a Cabala, a Alquimia e o processo amoroso, como em *Múmia* — ou *Alquimia do Amor* (vv. 4-12).

Os restos do desejo de ordem e equilíbrio perante um mundo que se desmonta (sensíveis também na obra de Shakespeare), coexistem com a esperança numa outra ordem e a adaptação ao novo mundo que se afirma contra o seu antecessor (em Ben Jonson, ou Marlowe entre outros). No entanto, é premente a insegurança que se instala e à qual vão procurar obstar as novas formulações do pensamento.

Curiosamente, os homens que hoje surgem como mais racionais e positivistas que os magos seus antecessores ou contemporâneos, estão ainda directamente ligados à tradição ocultista. Bacon é um seguidor de Dee, a sua *Nova Atlântida* está carregada de misticismo, e Newton (1642-1727) é ainda inspirado

pelo vocabulário alquímico. No entanto, são eles que, a partir do espaço inglês, fornecem os elementos para a destruição final da ideia da ciência como hierofania.

A partir das formas de conhecimento mágico-religioso foram surgindo as novas ciências de carácter profano. A Cabala, não só promoveu o avanço dos estudos matemáticos como está na base da moderna criptografia. Será a partir da Alquimia que irá surgir a química. Contudo, são as observações astrológicas para a elaboração de horóscopos, e também para determinar o ciclo das estações ou as cheias dos rios — que levam ao nascimento e avanço da astronomia — as principais causadoras do transformar da cosmovisão renascentista. Copérnico (1473-1543), com a substituição do sistema geocêntrico pelo heliocêntrico dá o primeiro golpe na ciência fundamentada nos modelos conceptuais gregos ao reconhecer o erro dos antigos. A sua tese altera a posição de centralidade da terra mas, ao manter que as estrelas se encontram fixas, salvaguarda ainda a harmonia planetária. Ticho Brahe admite que o novo modelo, embora não satisfatório, facilita o cálculo dos movimentos siderais em que se baseia a astrologia. Galileu (1564-1642) não só defende o sistema heliocêntrico, como põe em causa a perfectibilidade dos astros, descobre os satélites de Júpiter, atestando as leis de Kepler (1571-1630), o astrólogo e matemático de Rudolfo II de Praga. A polémica heliocêntrica agrava-se à medida que se passa da noção astrológico-religiosa à profana astronomia: *... nem já o Sol pode! Perfazer um círculo, ou manter a sua rota direita! Por uma polegada; aonde nasceu hoje! Não mais regressará, mas lança-se desse ponto! E numa curva fraudulenta torna-se serpentina! [...] O mesmo das estrelas, que se gabam de correr! Ainda em círculo, nenhuma acaba onde começou! Toda a sua proporção está coxa, afunda-se e incha! Porque de Meridianos e Paralelos! O homem tecu uma rede, e esta rede atirou! Sobre os Céus, que agora são seus. In The First Anniversary (vv. 268-80).*

Paralelamente a Galileu, não é possível ignorar Giordano Bruno (1548-1600) devido à influência que vai ter em Inglaterra. Defende Copérnico contra os geocentristas aristotélicos e prolomaicos, mas opõe à teoria deste (e a partir das

formulações de Nicolau de Cusa) a noção da pluralidade dos mundos inseridos num cosmos infinito. O seu centro será Deus, presente em todo o lado e logo, o centro estará em todos os pontos e a circunferência em lado algum. Este universo infinitamente rico de centros é o espelho de Deus único que, do seu interior, ordena todas as coisas. Este Deus — monádico e fonte de todos os números — que é também o princípio formal e material, dá origem tanto à alma do mundo (*natura naturans*), quanto à própria matéria (*natura naturata*). O universo mostra-se como um corpo absoluto, infinito, cuja forma é o espírito inteligente e universal manifestando-se sob os dois aspectos de uma substância única. Por consequência, e dado que a alma do homem depende da sua contraparte universal, impede que se valorize o espírito sobre a matéria/corpo de que aquele igualmente se compõe. Bruno explica a existência da multiplicidade e do devir como um processo de decomposição e recomposição em que essa substância única e imutável atravessa estádios diversos e sucessivos. Também esta formulação daquele que terá sido o último representante do naturalismo religioso do período se encontra em John Donne — *Um Nocturno Sobre o Dia de Santa Lúcia...* (vv. 33-34). Por tal, a única religião possível será a que torne o homem parte desta natureza cheia de energia e vitalidade, e o faça participar do todo infinito. A um nível mais elevado, Bruno concebe a ética do amor intelectual a Deus e à natureza como um impulso supremo da mente em direcção à fonte de todas as coisas, para além da paixão individual ou social. Figura insólita pela sua modernidade na concepção de um universo infinito, Bruno está ainda complexamente ligado às formulações neo-platónicas anteriores representando um dos últimos esforços da sua sobrevivência. Antes do seu regresso a Roma (para ser queimado como herege em 1600), corresponde-se com John Dee, visita Oxford (1583-85) onde a sua arte da memória entra em conflito com a dos seguidores de Ramus — na época em que Donne é um jovem aluno em Hart Hall —, e publica parte das suas obras em Londres, dedicando *Degli Heroici Furori* (1584) — um tratado sobre as suas teorias do amor — a Sir Philip Sidney.

Pese embora os esforços de oposição, a ciência religiosa acaba por ser vencida pela Nova Filosofia. E tal nos confirma Donne ainda em *The First Anniversary: E a Nova Filosofia duvida de tudo!* O elemento fogo está quase apagado; O Sol perdeu-se, como a terra, e nenhum engenheiro Pode ensinar ao homem onde os procurar! E os homens confessam abertamente que este mundo se gastou! Quando nos planetas e no Firmamento! Se vê tanta novidade (vv. 205-212). A culpa será de outro inglês, conhecido de Donne. Francis Bacon (1561-1626), o grande expoente do pensamento moderno e, simultaneamente, o grande profanizador da ciência. Cientista, político, ensaísta e filósofo, marca especialmente o pensamento inglês durante os dois séculos seguintes. Membro do Parlamento em 1584 é afastado em 1593. Tem um papel proeminente na denúncia e julgamento por traição do católico Lord Essex — seu protector e grande amigo de Donne. Os seus primeiros ensaios são publicados em 1597. Mas é em *The Advancement of Learning* (1605) e *Novum Organum* (1620), onde propõe uma nova classificação das ciências que desenvolve a sua teoria sobre os métodos para aumentar o conhecimento. Na linha de Paracelso e Bruno procura analogias e igualdades, mas distancia-se ao considerar que o intelecto humano, enquanto espelho deformador, não tem hipóteses de aceder à verdade. Se a subtileza do espírito (reflector indirecto) não se compara à da natureza (reflector directo), será necessário recorrer a esta última para conhecer, e a mestra legítima será a experiência. Ataca, assim, tanto a escolástica quanto a filosofia aristotélica, que considera retrógradas. As suas preocupações com o concreto e o progresso vão radicar-se na recolha de factos naturais — na linha das compilações históricas e, paralelamente, nas técnicas operatórias da magia natural. Propõe um método, que chama indutivo, em oposição ao dedutivo por simples enumeração. Defende que se deverá proceder por experimentações sucessivas — a partir de uma dúvida inicial (e será esta a grande diferença que o separa de Descartes) — que irão rejeitar e excluir as diversas hipóteses da causa de determinado fenómeno até que se atinja a verdadeira. Cada nova experiência corresponderá a um grau de certeza crescente (um processo parodiado por Donne

alguns passos dos seus poemas, patente na argumentação de *Ar e Anjos*, por exemplo). Este método, que revoluciona a investigação científica e fundamenta a moderna Epistemologia, tem como principal consequência a inversão final dos termos até então predominantes no modo de conhecer: o conceito passa a estar sujeito à corroboração dos dados dos sentidos, e o conhecimento só é atingido através da garantia da observação sensorial. Como segunda consequência, e porque se tranpôs o verdadeiro para o campo do natural e do sensível (ligado ao mundo do efêmero e do profano) dá-se uma alteração no conceito de real. Este deixa definitivamente de pertencer ao mundo das Ideias, passando a ser propriedade do mundo material circundante. As homologias e correspondências não são, de facto, mais possíveis. Em Bacon culmina o processo de des-sacralização do cosmos que atravessa todo este período.

Embora o espaço sagrado seja vivido como experiência, diferindo portanto da noção de espaço geométrico, antes dos descobrimentos estas duas ideias parecem coincidir. Com a exploração do globo, são alteradas as fronteiras e limites do espaço profano — sem estrutura e amorfo, ou com significado caótico e infernal — que, enquanto profano, confina e institui o espaço sagrado como tal. No início do século XVII esta coincidência é anulada. O espaço geográfico fica desligado do campo do sagrado/profano. Devido à sua homogeneidade, transforma-se em espaço neutro, na medida em que desaparecem as rupturas qualitativas que marcavam as suas diversas partes: *E os homens, a profundidades insondáveis, lançam tanta linhal! Que se poderia pensar que, na sua pontal se levantaria um dos Antípodas! Se no fundo de tudo uma caverna infernal existisse! [...] A proporção do mundo está tão desfigurada! Que essas duas colunas em que se deve apoiar! Recompensa e castigo, ficaram perversamente torcidas.* In *The First Anniversary* (vv. 294-304).

A revolução do heliocentrismo contribui para que o homem perca a sua dignidade antropocêntrica. A tendência materializante da ciência leva à destruição da harmonia cósmica e à ruptura das correspondências — aspectos que se reflectem na instabilidade sócio-política (como causa ou consequência). A passa-

gem do real, do campo do supra-sensível ao do sensível, será o último ponto: desligado do metafísico, da potência e poder da realidade por excelência, leva a uma perda do sagrado que implica, assim, uma alienação do homem. Este passa a ser um entre muitos, um meio para atingir fins e não um fim em si próprio. O Ter predomina sobre o Ser, põe-se a questão do sentido da vida e da sua finalidade.

4. ARTE DE VIVER, ARTE DE AMAR

A busca de um sentido para a vida leva a que se questionem todas as concepções e capacidades do homem, nomeadamente a noção do amor e da sua finalidade, bem como a própria possibilidade de amar. Ainda herdeiro do Renascimento, John Donne confronta-se com a ideia de um amor cortês neoplatonizado que, por um lado se exacerba na mística amorosa de Giordano Bruno e, por outro, é ridicularizada nos arremedos petrarquistas ou ironias voluntárias dos *soneteers* seus contemporâneos. Porém, já com um pé na *Nova Filosofia* de carácter profanizador e materializante, não é alheio às suas implicações práticas e concretas relativamente à relação amorosa, nem ignora o desprezo que ela nutre para com este sentimento. E não poupa nenhuma destas duas concepções, contraditórias entre si, que acabam por radicar numa linha de tradição comum.

Em Donne encontram-se, ainda que ironizados, resquícios da tradição do amor cortês medieval. *Nascer do Dia* será uma alba ou alvorada — tradicionalmente, um poema em que a amada acorda o amante, seja discretamente lamentando o fim de uma noite de amor, seja instando-o a partir antes que o dia comece. Aqui a situação é logo de início invertida, e subvertida: *Está bem, é dia — e que importância tem?! Ou, por isso, irás sair do meu lado?! Deveremos levantar-nos só porque está luz?! Deitámo-nos nós porque era de noite?* (vv. 1-4). Donne opõe-se a esta invenção dos trovadores e à sua recusa desdenhosa da simples satisfação do instinto sexual.

Foi porém a partir dessa concepção que se desenvolveram as teorias (e práticas) do eros ocidental enquanto sublimação ou espiritualização do impulso elementar. Elaboradas no decurso dos renascimentos dos séculos XII e XIII (a *rinascita* italiana) atingem a sua glória com o *Dolce Stil Nuovo* para rapidamente degenerar em maneirismo. Os seus representantes, os *Fidèle d'Amore* ocidentais, caracterizam-se pela sua vocação para o sofrimento (a endura) e desejo de absoluto — igualmente presente em *Amor Negativo* — ou o *Nada* (vv. 8-13).

Os trovadores constroem todo um ritual amoroso em que está implícita não só a ocultação do amor e do seu objecto, como a necessidade de afastamento dos amantes (o obstáculo que instaura e alimenta a paixão, em Denis de Rougemont), de modo a suspender indefinidamente a satisfação do desejo. Eros assume formas patológicas: é o síndrome do *Amor hereos* ou *heroycos*, parente da melancolia *nigra* e *canina*. Manifesta-se por insónia, anorexia e uma apatia geral a que se contrapõe o brilho do olhar. É pelo olhar que se comunica a infecção: a imagem do/a amado/a penetra pelos olhos e, através do nervo óptico, comunica com o espírito sensível (o pneuma) que forma o senso comum — uma ideia tornada já cliché pelo século XVI, e que se multiplica pelos *Songs and Sonets*. A patologia erótica do amor cortês é valorizada positivamente, e resulta de uma vontade deformante que força uma inversão de valores no que respeita ao conceito de doença: o mal amoroso é a verdadeira saúde da alma e do corpo, porque constitui a receita de uma experiência espiritual suprema.

É o êxtase amoroso/espiritual que está na base das reformulações do amor cortês levada a cabo pelos filósofos de Florença. Ficino, em luta com a linguagem para dar ao amor da sabedoria e divindade uma expressão condigna, vai recorrer à poética profana do seu tempo. Usa a palavra *furor* para definir a possessão platónica — a agitação violenta do ser, o estado excessivo que ultrapassa a razão e aliena o homem. No entanto, considera que, ligado ao amor, o excesso transforma-se em conhecimento porque é conversão e iluminação divina, e Deus o seu princípio e fim. Por sua vez, a alma está ligada ao corpo por uma matéria composta ainda dos

quatro elementos (terra, água, ar e fogo), mas em que predomina o último, próximo do fogo estelar. Este fogo, que se manifesta através do olhar, é o grande agente da fascinação, e o maior componente da substância única que põe os seres em relação mútua: o pneuma universal a que chama eros. Deste modo, se eros-pneuma é o elemento que assegura a colaboração entre as forças do universo, e se o amor é a força que assegura a cadeia ininterrupta dos seres, então o mago e o amante agem de modo idêntico. Ambos operam sobre o mesmo campo (pneuma), lançando a sua rede para atrair a si determinado objecto. Enquanto o mago procura controlar coisas, indivíduos, a sociedade, anjos ou demónios, o amante procura controlar o aparelho pneumático do ser amado. Os processos são idênticos e o objectivo o mesmo: ligar ou vencer o(s) outro(s), estabelecer vínculos. Para além do recurso à temática da magia amorosa atrás referida, John Donne vai ainda utilizar as estratégias linguísticas da invocação ou da maldição — como em *A Praga* ou em *Parte e apanha uma estrela cadente*.

No seu reformular do *amor hereos*, Ficino defende ainda que o ser amado tem um papel secundário e que o verdadeiro objecto de eros é o fantasma, a imagem do amado que ocupa todo o espírito do amante para aí se transformar em sujeito, ficando aquele desprovido de si próprio (o amador que se transforma na coisa amada, por virtude do muito imaginar...). Mais uma ideia recorrente e banalizada pelo modo como Donne explora as metáforas tradicionais: primeiro toma-as pelo seu valor literal; depois, desenvolve-as a partir das consequências físicas, ou científicas, de tal experiência; termina com a aplicação prática — ao campo amoroso — das conclusões que daí retira, como em *O Coração Partido* (vv. 25-32). Como alternativa à perda de identidade decorrente do processo ficiniano, apresenta-se a hipótese de que o/a amado/a, aceitando o amor, ceda ao outro o seu espaço íntimo (o seu pneuma, o seu coração), para que este possa existir. Caso não se verifique reciprocidade, o amador reduz-se à não existência, à morte na vida. Um paradoxo tratado de múltiplas formas pelo poeta: *Uma vez amei e morri. E agora transformei-me! No meu próprio túmulo e epitáfio*. (*O Paradoxo*, vv. 17-18).

Pico della Mirandola, a partir daquele processo de alienação que condensa por intersubjectivo, vai definir a morte de amor como experiência mística pura a partir da recuperação da *mors osculi* ou *morte di bacio*. O amante é o símbolo da alma, a amada a inteligência e o seu beijo a união extática. A *Morte di bacio* será uma extinção corporal acompanhada de um êxtase intelectual, uma subida ao céu da alma, durante a qual o corpo fica em estado de catalepsia — a *vacatio* presente em *O êxtase*, (vv. 17-20). E também, embora de outro modo, em *A Expiração* (vv. 1-3). Só na aparência a formulação do filósofo é aceite por Donne pois, logo no primeiro verso, a necessidade premente de separação, introduz um elemento de disforia, e a perda da alma — a *vacatio* — é encarada como uma verdadeira morte, não apenas espiritual, mas principalmente física, e como resultado da separação dos corpos.

Será o impulso que leva à fusão extática amante/amado que reaparece como ideia básica do *furor heróico* de Giordano Bruno. A sua teoria sobre o amor é também a fórmula de um método para alcançar o conhecimento. Na linha dos florentinos reafirma a acção mágica como uma manobra que tira partido da continuidade entre o pneuma individual e universal (a alma do mundo). Este feito, que tem lugar por contacto indirecto com sons ou figuras que exercem o seu poder sobre os sentidos (correspondências), tem por fim provocar a amizade ou o afastamento (como o nome que o poeta grava na janela). Porém, a sua porta principal é a fantasia — o laço dos laços — cujo poder de subjugação da alma é aumentado, seja pela inteligência, seja pela fé acompanhada de ignorância. Por sua vez, a fantasia (imaginação), sendo pertença do sujeito, pode não só ser exaltada a partir de elementos exteriores (objectos, espíritos, um manipulador), como também a partir da acção voluntária do próprio sujeito.

O furor — que em Ficino é aliado à teoria dos humores e apresenta graus diversos — surge em Bruno como o impulso único de um coração cheio de amor que evoca tanto o dom da poesia como o êxtase. Cognomina-o de heróico porque o seu objecto é supra-natural, e o homem capaz de tal terá que ser um herói, como a per-

sonagem de *A Obra* — ou *Amor Platónico* (vv. 1-4). Esta é a personagem humana que pode manipular, pela sua vontade, os fantasmas que se instauram no seu interior (a imagem do objecto amado), é aquele que controla o seu mecanismo fantástico e através desse processo — que contém tanto de arte de memória quanto de magia — se consegue elevar ao conhecimento do mundo inteligível. Mas é também aquele que tudo aprende sobre o amor para aprender a não amar. Em *A Flor em Botão* este processo é parodiado a partir de uma situação de *esquizofrenia*, em que o eu dialoga com o seu coração personalizado e independente: *E então! se deves partir, que tenho eu com isso?! Aqui tenho os meus interesses, e aqui ficarei! Vai ter com os teus amigos*, (vv. 19-20).

O furor heróico distancia-se do *amor hereos*, bem como do sentido neo-platónico do daimon. É uma faculdade rara que permite ao sujeito canalizar correctamente os seus estados emocionais. Por um lado, opõe-se ao amor natural, cujo objecto é a mulher e que tem por fim o procriar; por outro, à espera de iluminação, à passividade mística cujo objecto é, também, a divindade, e tem como fim o estado de graça. Em Bruno trata-se de uma contemplação activa em que o sujeito é o autor dos fantasmas e o manipulador do seu próprio pneuma, não apenas o vaso/recipiente passivo da graça, mas o seu artesão. E mais uma vez, tomando a metáfora à letra, Donne parodia o processo de projecção e construção do fantasma amoroso, em *Ar e Anjos*.

Bruno recorre por vezes à linguagem mística — é contemporâneo de Sta. Teresa d'Ávila e S. João da Cruz — embora a sua obra seja puramente metafísica. Os problemas linguísticos que enfrenta são, no entanto, opostos aos de Ficino, já que se confronta com o uso desgastado da linguagem do amor platonizante: os seus signos estão esvaziados de sentido e constituem um mero artifício na estratégia erótica do amor profano, baseada numa idealização puramente verbal da figura da mulher. Condensa, assim, as formulações de Dante e Petrarca: o primeiro, de modo velado, porque na escolha de Beatriz não separa os aspectos sagrados dos profanos; abertamente o segundo, por considerar que a sua obra é o resultado da

contemplação obsessiva de um objecto indigno. A posição de Bruno face à mulher é, por tal, controversa. Aceita-a como objecto, desde que não seja motivo de produção fantasmática. Mas hipostasias a sua imagem na medida em que considera que os poemas do seu tratado não se inspiram numa figura humana, tendo apenas como objecto a contemplação divina. Donne condensa também o papel da mulher — são inúmeros os seus textos declaradamente misóginos — mas, à retórica platonizante da imagem da mulher enquanto anjo puro ou perverso objecto terreno, apresenta uma terceira via: defende-a enquanto ser humano, com as mesmas deficiências e qualidades do homem, recuperando a linha de tradição clássica herdada de Ovídio. Corta com a perspectiva neo-platónica, primeiro, porque não considera a mulher como uma entidade remota e inalcançável mas apenas sujeita às contingências do humano, e depois porque o amante não é mais o servidor da dama, um adorador passivo, mas um ser que assume os seus desejos e paixões, e que procura satisfazê-los.

Assim, em John Donne a união puramente fantástica é posta em causa. O poeta argumenta e prova ser impraticável a separação entre alma e corpo. A acção mágica é contestada pela possibilidade de erro humano, a exaltação da fantasia preconizada por Bruno dá resultados desastrosos — o herói manipulador engana-se, a sua clarividência é, portanto, relativa. Também as correspondências são ridicularizadas pelo mesmo processo com que se ironiza sobre o amor platonizante — como em *A Pulga*, ou *A Mensagem*. Em *Infinidade dos Amantes* Donne desmonta as incongruências do amor como totalidade, as contradições entre um valor absoluto e a possibilidade do seu aumento que lhe nega esse valor, e oferece uma alternativa: *Não poderás dar-me o teu coração todos os dias! Porque se pudesses, é porque nunca mo tinhas dado!* [...] *Mas nós encontraremos um caminho mais nobre! Que a troca de corações: poderemos uni-los, e assim! Seremos um, e o todo de cada um.* (vv. 27-28 e 31-33).

A ideia platonizante do amor traz consigo o dilema da relação alma/corpo, espiritual/material, ou sagrado/profano, um problema reconhecido por vários

poetas — como Sidney — que, no entanto, não lhe encontram uma solução. Donne também se questiona: *Mas, oh infeliz, até quando, por quanto tempo! Desprezamos os nossos corpos?* e defende a via do meio. *Para os nossos corpos nos virmos então, a fim de que! Os homens fracos contemplem o amor revelado! Os mistérios do amor crescem nas almas! Mas porém o corpo é o seu livro (O Êxtase).* A incompatibilidade entre o espiritual (a devoção que eleva o amante e o mantém casto) e o material (a fixação do amor sobre um objecto terreno que excita o desejo) acabará por ser, se não resolvida, pelo menos alterada com o novo conceito de real. E as concepções do amor platonizante, pela sua ênfase no aspecto puramente espiritual, entram forçosamente em conflito com as propostas inerentes à *Nova Filosofia*.

Considerando apenas os ensaios de Bacon, verifica-se que o amor surge negativizado. É mais uma paixão comparável a outras, como a cólera, mas irmão da inveja já que ambos derivam do mau olhar (On Love). Associada aos seus aspectos mais negros — sereia ou fúria — a sedução é maléfica para a vida. O objecto do amor não é mais um absoluto, mas um pequeno ídolo — uma imagem vazia de sentido, ou um dos maus hábitos do espírito que podem induzir em erro. O excesso amoroso (como todos os excessos em Bacon) é ainda condenado por ofender a natureza e injuriar o valor das coisas. Ofenderá a natureza porque o homem não deve dar a si próprio, nem tarefas muito grandes (provocadoras de desânimo e frustração), nem muito pequenas (os progressos humanos seriam insignificantes). Em qualquer dos casos fica excluído o sentimento amoroso. No primeiro, porque se o seu objecto é o do amor cortês, é impossível de alcançar e logo, fonte de frustração contínua; no segundo porque, se o seu objecto é um pequeno ídolo a sua insignificância não permite o progresso do homem. Injuria ainda o valor das coisas porque é uma brincadeira, um empecilho comercial, incompatível com os negócios. É ainda em *Nascer do Dia* que Donne critica esta novo olhar materialista: *São os negócios daqui te afastam! Oh, essa é a pior doença do amor* (vv. 13-18).

A partir da *Nova Filosofia* fica implícito o restabelecimento do gineceu e a redução da mulher ao estado de simples objecto material. Todos os inconvenien-

tes da paixão amorosa são ainda provados pelas características da sua linguagem, pelo uso permanente da hipérbole: perde-se a afinidade entre a linguagem do excesso e o sagrado, ou a poesia. Nada de misterioso existe para ser transmitido, apenas um desregramento. Por tal, o amor é pertença de momentos de desequilíbrio, que considera uma fraqueza já que se encontram ligados a um outro excesso — a grande prosperidade, ou igual adversidade — o que anula o valor positivo da possessão, da doença do corpo e da alma no *amor hereos*, bem assim como do êxtase.

Após limitar qualitativamente o amor, Bacon vai ainda limitá-lo quantitativamente ao considerar que as paixões deverão ser confinadas tanto na amplitude quanto no tempo. O manter indeterminado do estado de paixão deprecia-se, e passa a estar sujeito ao tempo. Tempo este que, tendo como característica principal a inovação constante, levará o amor além da instabilidade e da inconstância, à indiferença do amante (*O Indiferente*). E o que durante séculos constitui o elemento central da vida humana como porta aberta para o sagrado, o elemento básico da relação entre os indivíduos (que nem sequer é mencionado nos ensaios sobre o casamento ou a amizade), é sumariamente despedido como agente funcional e utilitário.

Porque a experiência espiritual suprema do amor trovadoresco passa a estar sujeita a um mundo vulnerável à mudança e à morte, a noção do amor acompanha — ou é alterada — pela mudança de cosmovisão. Ao sagrado é dada uma dimensão humana, efêmera e temporal. Pertença do mundo sensível (do mesmo modo que o real passa a ser acessível apenas através da natureza) Eros fica condicionado pelo tempo, presa da instabilidade e da inconstância. No novo mundo, o amor poderá estar presente sob muitos aspectos, tantos quantos os que caracterizam a natureza humana e a vida, com as suas qualidades e defeitos. Esta visão, que poderá também ela ser considerada herdeira do erotismo grego na linha de *A Arte de Amar* de Ovídio, é permitida pela nova atitude do homem face ao real inerente à *Nova Filosofia*.

Donne não se limita a seguir o compêndio das artes de amar do seu tempo, mas crítica, ironiza, e por vezes destrói as concepções vigentes. A sua poesia é também um compêndio de todos os problemas sócio-políticos e culturais, conflitos e avanços científicos, ou novos conhecimentos. As guerras são transpostas para o campo da batalha amorosa, servem de metáfora para a relação entre os amantes. As descobertas marítimas do globo transferem-se para o corpo da mulher. Um outro espaço de navegação cuja geografia erótica é explorada pelo amante, com o auxílio de metonímicos pontos de referência que funcionam do mesmo modo que os instrumentos da recente astronomia (como em *Loves Progress*). O universo da sua lírica é o amor, e o corpo da mulher o seu império: *Ó minha América! minha descoberta terra nova, / Meu reino, tão seguro quando por um homem governado! Minha mina de pedras preciosas, meu império, / Como sou abençoado neste desabrimento de ti!* (*Elegia XIX — Indo para a Cama*, vv. 27-30).

A partir da pluralidade de visões, conceitos, descobertas, Donne vai elaborar a sua própria concepção do amor. Recusa-se a aceitar o dualismo exclusivo alma/corpo, tal como o absoluto petrarquizante e maniqueísta. O corpo não será necessariamente mau, ou o espírito forçosamente bom. Os sentidos não são apenas um meio de corrupção mas, enquanto único processo de aceder ao real, um factor indispensável a uma relação humana. O homem será um composto de vários elementos que se completam e que deverão coexistir em equilíbrio. Do desejo de vencer o conflito entre as diversas componentes, de resolver o paradoxo inerente a um amor platonizante, surge a sua formulação pessoal, numa imagem repetida em mais do que um verso: os mistérios do amor crescem na alma, mas o corpo é o seu livro. Uma pose difícil porque, tendo implícita uma aspiração à totalidade e não se comprometendo com nenhum dos modelos vigentes (ou tentando englobá-los todos) permite a dúvida: se John Donne profaniza o sagrado pela degeneração do espírito, ou se sacraliza o profano pela exaltação do corpo.

Crente numa transcendência, Donne pretende forjar um mundo em que espiritual e material não se antagonizem, e a sua visão particular vai construir-se

pela tentativa de fusão do sagrado com o profano, o que terá como consequência uma visão metafísica do mundo e do homem.

5. POESIA METAFÍSICA

John Donne é, assim, o primeiro dos poetas chamados de *metafísicos*. Como habitual, os autores incluídos neste grupo ou escola não sabiam que o eram, e foram baptizados por um crítico, Samuel Johnson, inspirado por outro crítico (mas também poeta) Dryden. O último, em 1693, condena a poesia amadora de Donne, acusando-a de se perder em divagações metafísicas e filosóficas muito pouco apropriadas para seduzir o coração das mulheres. E Johnson aproveitou o epíteto para definir uma *raça de poetas* do início do século XVII — entre os quais, Fulke Greville (1554-1628), George Herbert (1593-1633), Thomas Carew (1594/5-1640), Richard Crashaw (1612-1649), Richard Fanshawe (1608-1666), Abraham Cowley (1618-1667), e Andrew Marvell (1621-1678).

Donne aparece como o pioneiro de uma escola que se define — negativamente — pela escrita de poemas breves e densos inspirados no epigrama, constituídos por versos fortes e demasiado próximos da prosa. Um estilo marcado pelo uso de frases bombásticas e elípticas, pelo recurso a imagens díspares e pouco próprias do campo da poética amorosa. Caracteriza-se ainda, segundo Helen Gardner, pelo peculiar tratamento do tema do amor, abordado apenas quando duas pessoas se amam e são correspondidas — sendo esta a primeira vez que o *tu* e o *eu* aparecem poeticamente fundidos no *nós*. Uma escrita hermética dirigida a uma elite e cuja leitura exige um continuado esforço de atenção. O poema evolui em torno de um conceito, que não é explicado, mas vai sendo desenvolvido em paradoxos, exposto por uma sucessão de analogias mais ou menos ingénuas e coloquiais. Os argumentos surgem dando a impressão de um rigor lógico que é coroado pela conclusão final. Uma poesia que nasce no grande século do drama, e a ele se compara pela imagi-

nação dramática de situações, experiências e momentos particulares que são transpostos para os poemas — como *A Pulga*, um digno antecessor do monólogo dramático modernista.

No caso particular de John Donne, o ritmo ultrapassa o verso, estendendo-se aos parágrafos e às próprias estrofes, dando a ilusão de que o metro é irregular. Há subtilezas de sintaxe e sentido que agravam a ideia de dissonância, porque o poeta não se conforma. Não pactua com as regras do tempo, nem com o tipo de musicalidade por que se regem os versos dos seus contemporâneos — que lhe retribuem criticando também a sua prosódia. Nem mesmo os românticos são totalmente seduzidos por Donne. Coleridge diferencia-o dos seus colegas, dizendo: *Para ler Pope, Dryden, etc., só é necessário contar as sílabas; mas para ler Donne é preciso medir o Tempo, e descobrir o tempo de cada palavra a partir do sentido da paixão* mas isto não é um elogio. O que se confirma num outro passo, um epigrama dedicado ao poeta: *Com Donne, a Musa trota em cima de um dromedário! entrelaçada, a fantasia labirintica e misteriosa! o engenho forjado e explosivo, o sentido condensado e retorcido.*

A poesia de John Donne é uma conversa directa, vigorosa, marcada por aberturas abruptas, frases despolidas, pouco convencionais, cheias de ironias. Nela, as imagens do quotidiano cruzam-se com outras, clássicas e eruditas, ou complexas referências científicas e filosóficas. Há uma repetição premeditada de frases, jogos com locuções verbais, pronomes e adjetivos. Donne brinca com os pensamentos, argumenta, insiste em retomar palavras e rimas. São inúmeras as aliterações, mas recusa o puro deleite da música. É por obedecer aos ritmos e cadências da linguagem do homem comum que os seus contemporâneos, e outros poetas posteriores, acusam a sua prosódia de má qualidade. Esquecido por séculos, vê renascer com os modernos — em particular, os poetas que viveram entre as duas Grandes Guerras; T.S. Eliot é um dos seus promotores — uma clara simpatia pela sua obra e

linguagem, talvez pela crueza da sua poesia, ou por pensar tão modernamente a situação da humanidade.

6. SONGS AND SONETS

A primeira e única colectânea de poemas amatórios de John Donne é chamada de *Songs and Sonnets* — canções e sonetos — embora não contenha qualquer soneto. Nem mesmo quando o título do poema expressamente o indica, e apesar de incluir cerca de quarenta formas estróficas diferentes. É composta de cinquenta e cinco poemas, de acordo com o cânone estabelecido por Herbert J.C. Grierson, o primeiro grande estudioso moderno de Donne. São poemas onde predomina a temática amorosa em todas as suas câmbiantes, embora se demarquem da escrita da época pela ausência de imagética pastoral, bem como das galantarias convencionais — os amantes não desmaiam e não se sabe qual a cor dos olhos das amadas. Donne estará próximo de alguns versos de Sidney e Shakespeare, mas nenhum destes poetas cantou o amor feliz e consumado. Há um certo realismo — que poderá ser encontrado, quase um século mais tarde, na pintura de um William Hogarth — também decorrente das referências à guerra e assuntos militares, política ou medicina.

Díficeis de datar, sabe-se, no entanto, que a maioria dos poemas de *Songs and Sonnets* terá sido escrita antes dos vinte e cinco anos de idade do autor. Só três dos poemas foram impressos no todo ou em parte até 1618, e mais dois apenas antes da sua morte. A primeira publicação de poemas de John Donne é de 1633, mas os *Songs and Sonnets* só aparecem como um grupo autónomo em 1635. A esta seguem-se inúmeras edições, em 1639, 1649, 1650, 1654 e 1669, e depois um longo silêncio só quebrado em finais do século passado, com a sua primeira versão moderna, da autoria de Grossart (1872-73).

7. PROBLEMAS DA TRADUÇÃO

A tarefa de tradução agudiza a consciência da impossibilidade essencial de encontrar os significados sem destruir o feito poético original, confirmando que cada poema é constituído por palavras únicas e insubstituíveis. Por isso, todas as traduções serão uma ousadia e, à partida, devem humildemente assumir-se como incompletas. Mas há sempre a tentação e o desejo de arranjar alguns cúmplices com quem partilhar o impartilhável.

Devido ao intuito de modernidade que se pressente nesta poesia, recusou-se qualquer esforço para dar uma estrutura mais arcaizante às frases, ou enobrecer o vocabulário, sem esquecer a necessidade de seleccionar os termos morfológicamente mais próximos do original. Dá-se o caso de algumas opções não serem, prosodicamente, as mais correctas, mas se terem imposto porque são as que melhor conseguem manter um evidente duplo sentido — por exemplo, o verbo *to die*, que tendo como referentes imediatos tanto a morte, como a satisfação sexual, motivou a escolha de *desfalecer*.

No caso de Donne, reter os metros e ritmos do original será um trabalho tão impossível quanto absurdo, e recorrer a novos levaria seguramente a resultados peregrinos. Tentou-se conservar, tanto quanto o permitia a língua portuguesa, a ordem das palavras e das proposições — nalguns casos, mesmo das locuções — que, em Donne, possuem um considerável valor expressivo. Buscou-se reproduzir uma certa coloquialidade nas frases e ritmo, com a esperança de não anular totalmente a tensão entre a métrica pautada pelo autor e as rupturas, enfáticas ou irónicas, que se apresentam como uma das suas peculiaridades poéticas.

Após tão extensa introdução, as notas foram reduzidas ao mínimo necessário para esclarecer questões de sentido mais obscuras, ou algumas referências clássicas.

Nesta tradução foi usado o texto inglês de Theodore Redpath. Amplamente consultadas foram também as edições de John Hayward, Helen Gardner e a tradução para o espanhol de Benito Cardenal.

BIBLIOGRAFIA

Edições acesíveis:

- GARDNER, Helen, (ed.) John Donne. *The Elegies and the Songs and Sonnets*, Oxford University Press, Oxford, 1970 (1.^a 1965);
- GRIERSON, Herbert J. C., (ed.), *The Poems of John Donne*. Edited from the Old Editions and Numerous Manuscripts, Oxford University Press, London, 2 vols., 1968 (1.^a 1912)
- *Donne. Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford e New York, 1984 (1.^a 1929)
- HAYWARD, John, (ed.) *Complete Poetry and Selected Prose*, The Nonesuch Press, London, 1990 (1.^a 1929);
- *John Donne. Selected Poems*, Penguin Books, Harmonds., 1981 (1.^a 1950);
- REDPATH, Theodore, (ed.) *The Songs and Sonnets of John Donne*, Methuen & Co. Ltd., London, 1979 (1.^a 1956);

Traduções:

- CAMPOS, Augusto de, «O Anticritico», Companhia das Letras, São Paulo, 1986, (*O Êxtase, Em Despedida: Proibindo o Pranto. Elegia: Indo para o Leito, A Reliquia, Jardim de Tuicknam, O Triplo Louco, Magia pela Imagem, A Mensagem, A Pulga, A Expiração, A Aparição*);
- CARDENAL, Luis C. Benito (trad.), *John Donne. Poesia Erotica*, Barral Editores, Barcelona, 1978.
- LEGOUS, Pierre (trad.), *Donne. Poèmes Choisis*, Editions Montaigne, Paris, 1973.
- SENA, Jorge de, *XXVI Séculos de Poesia*, Fora do Texto, Coimbra, 1993.
- PAZ, Octavio, *Versiones y Diversiones*, Joaquín Mortiz, S.A., Tabasco (México) 1984 (3.^a: reed., corr.; 1.^a de 1974); (*Elegia-Antes de Acostarse, El Antiversario*);
- VV.AA. *Território da Tradução — Remate de Males 4* (Reprod. da ed. de 1930), Instituto da Linguagem, Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Dez., 1984; (John Donne, *Por quem os sinos dobram*);

TÁBUA CRONOLÓGICA

1572	John Donne nasce em Londres (inicialmente datou-se o seu nascimento entre 22 de Janeiro e 12 de Fevereiro, posteriormente de Agosto do mesmo ano);
1584 (23. Out.)	Matricula-se em Hart Hall, Oxford;
1587	Transferência para Trinity College, Cambridge;
1592 (6. Maio)	Accite em Lincoln's Inn;
1594-96	Viagem a Espanha e Itália;
1596 (Junho)	Viagem com o conde de Essex;
1597 (Agosto)	Expedição aos Açores;
1598-1602	Secretário de Sir Thomas Egerton, conhece Ann More;
1601 (Dez.)	Casa secretamente com Anne More;
1601-02	Preso em Fleet a pedido de Sir George More;
1602 (Abril)	Ratificação do casamento;
1602-04	Reside em Pyrford, em casa de Sir Francis Wooley;
1605-09	Reside em Mitcham;
1605-07	Entra ao serviço de Thomas Morton;
1606-09	Escreve <i>Biothanatos</i> ;
1607-14	Escreve <i>Divine Poems</i> ;
1610 (Jan.)	Publica <i>Pseudo-Martyr</i> ;
1610 (17. Abr.)	Professor honorário, em Oxford;
1610	Reside em Drury House;
1611	Publica <i>Ignatius his Conclave, An Anatomy of the World (The First Anniversary)</i> ;

- 1611-1612 Viagem ao continente com a família Drury;
 1612 Publica *Of The Progress of the Soul, The Second Anniversary*;
 1614 Membro do Parlamento;
 1614 (20 Dez.) Primeira e única tentativa de publicar *Songs and Sonets*;
 1615 (23. Jan) Recebe ordens sacras;
 1615 (Abril) Doutor em Teologia, em Cambridge;
 1615 (30. Abr.) Primeiro sermão pregado diante da rainha, em Greenwich;
 1617-1622 Leitor de Teologia, em Lincoln's Inn;
 1617 (24. Mar.) Primeiro sermão pregado em St. Paul's Cross;
 1617 (15. Ago.) Morte de Anne Donne;
 1619-1620 Embaixada à Boémia com Lord Doncaster;
 1619-1623 Escreve *Holy Sonnets*, e três hinos;
 1621 (19. Nov.) Deão da Catedral de S. Paulo, Londres;
 1623 Adoece, no Inverno;
 1624 Publica *Devotions*;
 1631 (31. Mar.) John Donne morre em Londres;
 1633 Publica-se a primeira colectânea de poemas;
 1640 Publicação de *LXXX Sermons* e biografia de Donne por Izaak Walton;
 1646 *Biathanatos*;
 1649 *Fifty Sermons*;
 1651 *Cartas e Essays in Divinity*;
 1661 *XXVI Sermons*.

SONGS AND SONETS

THE GOOD-MORROW

I wonder, by my troth, what thou and I
Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?
But suck'd on country pleasures, childishly?
Or snorted we in the Seven Sleeper's den?
'Twas so; but this, all pleasures fancies be.
If ever any beauty I did see,
Which I desir'd, and got, 'twas but a dream of thee.

And now good-morrow to our waking souls,
Which watch not one another out of fear;
For love, all love of other sights controls,
And makes one little room, an everywhere.
Let sea-discoverers to new worlds have gone,
Let maps to others, worlds on worlds have shown,
Let us possess one world, each hath one, and is one.

My face in thine eye, thine in mine appears,
And true plain hearts do in the faces rest,
Where can we find two better hemispheres,
Without sharp North, without declining West?
Whatever dies, was not mix'd equally;
If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none do slaken, none can die.¹

BOM-DIA

Espanta-me, em verdade, o que fizemos, tu e eu
Até nos amarmos? Não estaríamos ainda criados,
E, infantilmente, sorvíamos rústicos prazeres?
Ou ressonávamos na cova dos Sete Santos Adormecidos?²
Assim era. Salvo este, todos os prazeres são fantasia.
Se alguma vez qualquer beleza eu de facto vi,
desejei e obtive, não foi senão um sonho de ti.

E agora, bom-dia às nossas almas que acordam,
E que, por medo, uma à outra se não contemplam;
Porque Amor todo o amor de outras visões influencia
E transforma um pequeno quarto numa imensidão.
Deixa que os descobridores partam para novos mundos,
E que aos outros os mapa-mundos sobre mundos mostrem.
Tenhamos nós um só, porque cada um possui, é um mundo.

A minha face nos teus olhos, e a tua nos meus, aparecem,
Que os corações veros e simples nas faces se desenham;
Onde poderemos encontrar dois melhores hemisférios,
Sem o agudo Norte, nem o declinado Oeste?
Só morre o que não foi proporcionalmente misturado,³
E se nossos dois amores são um, ou tu e eu nos amamos
Tão igualmente que nenhum abranda, nenhum pode morrer.

SONG

Go, and catch a falling star,
 Get with child a mandrake root,
 Tell me, where all past years are,
 Or who cleft the Devil's foot,
 Teach me to hear mermaids singing,
 Or to keep off envy's stinging,
 And find
 What wind
 Serves to advance an honest mind.

If thou be'st borne to strange sights,
 Things invisible to see,
 Ride ten thousand days and nights,
 Till age snow white hairs on thee,
 Thou, when thou return'st, wilt tell me
 All strange wonders that befell thee,
 And swear
 Nowhere
 Lives a woman true, and fair.

If thou findst one, let me know
 Such a pilgrimage were sweet;
 Yet do not, I would not go,
 Though at next door we might meet,
 Thought she were true, when you met her,
 And last, till you write your letter,
 Yet she
 Will be
 False, ere I come, to two, or three.

CANÇÃO

Parte e apanha uma estrela cadente,
 Da mandrágora emprenha a raiz.
 Onde estão os anos do passado, diz!
 Ou quem rachou o pé ao Diabo?
 Ensina-me a ouvir as sereias cantar,
 Ou evitar o ferrão da inveja
 E achar
 Qual o vento
 Propício ao avanço da mente honesta.

Se foste fadado para estranhas visões,
 De coisas invisíveis ao olhar,
 Cavalga por dez mil dias e noites
 E, quando a idade te nevar os cabelos,
 Ao regressares, tu dir-me-ás
 Dos prodígios que te sucederam
 E jurarás
 Em nenhures
 Viver uma mulher sincera e bela.

Se alguma encontrares, faz-me saber
 Tal romaria seria doce:
 Contudo, não o faças, eu não iria
 Mesmo que fosse vizinha de porta,
 Pois, se sincera quando a cruzaste,
 E enquanto escreves a tua carta,
 Ela irá
 Decerto trair,
 Antes que eu chegue, a dois ou três.

Some odoriferous thing, or medicinal,

So, lovers dream a rich and long delight,
But get a winter-seeming summer's night.

Our ease, our thrift, our honor, and our day,
Shall we, for this vain bubble's shadow pay?

Ends Love in this, that my man,
Can be as happy' as I can, if he can

Endure the short scorn of a bridegroom's play?

That loving wretch that swears

'Tis not the bodies marry, but the minds,

Which he in her angelic finds,

Would swear as justly, that he hears,
In that day's rude hoarse minstrelsy, the spheres.

Hope not for mind in women; at their best

Sweetness and wit, they're but Mummy, possess'd.

THE FLEA

Mark but this flea, and mark in this

How little that which thou deny'st me is;

Me it suck'd first, and now sucks thee,

And in this flea our two bloods mingled be;

Confess it: this cannot be said

A sin, or shame, or loss of maidenhead,

Qualquer coisa odorífera ou medicinal,

Assim os amantes sonham um rico e longo deleite,
Obtendo apenas uma invernosa noite de verão.

Nossa confiança, sobriedade, honra, e nosso dia
Deveremos nós pagar por esta vã nuvem de ilusão?

Acaba nisto o Amor — que o meu criado
Possa ser tão feliz como eu, se conseguir
suportar o breve desdém de uma farsa nupcial?

Aquele infeliz amante que jura

Não serem os corpos a desposar-se, mas as mentes,

— E tão angélica que a dela lhe parece! —

Juraria com igual certeza que ouve as esferas
Nas rudes e desafinadas cadências desse dia.

Não esperem inteligência nas mulheres. No seu melhor
Possuem doçura e esperteza, não são mais que Múmias.

A PULGA

Observa esta pulga, e repara nisto —

Quão pouco é o que me recusas —:

A mim sugou primeiro e agora suga-te a ti,

E nesta pulga nossos dois sangues se misturam.

Confessa: de tal não pode dizer-se

Que é pecado, ou vergonha, ou desfloramento,

Yet this enjoys before it woo,

And pamp'rd swells with one blood made of two,
And this, alas, is more than we would do.

Oh stay, three lives in one flea spare,

Where we almost, nay more than married are:

This flea is you and I, and this

Our marriage bed, and marriage temple is;

Though parents grudge, and you, we're met

And cloister'd in these living walls of jet.

Though use make you apt to kill me,

Let not to that, self murder added be,

And sacrilege, three sins in killing three.

Cruel and sudden, has thou since

Purpled thy nail in blood of innocence?

In what could this flea guilty be,

Except in that drop which it suck'd from thee?

Yet thou triumph'st, and say'st that thou

Find'st not thyself, nor me, the weaker now:

'Tis true; then learn how false, fears be;

Just so much honour, when thou yield'st to me,

Will waste, as this flea's death took life from thee.

Portanto ela goza antes de cortejar,

Saciada, incha com um sangue feito de dois,

O que, enfim, é bem mais do que ousaríamos.

Oh, espera. Três vidas poupa numa pulga,

Onde nós quase — não, mais do que — casados estamos:

Esta pulga é tu e eu, e isto aqui

É o nosso leito, o nosso templo nupcial;

Embora os pais — e tu — protestem, estamos juntos

E enclausurados nessas vivas paredes negras.

Ainda que o uso te autorize a matar-me,

A tal não se acrescenta o suicídio,

E o sacrilégio: três pecados ao matar nós três.

Cruel e precipitada, já de púrpura

Manchas a tua unha com o sangue da inocência?

De que poderia esta pulga ser culpada

Senão dessa gota que chupou de ti?

Mas tu triunfaste, e afirmas que te

Não encontras, nem a mim, mais fracos agora:

É verdade. Então aprende como são falsos os medos:

Esta mesma dose de honra, quando a mim te renderes,

Perderás — igual à vida que a morte desta pulga te roubou.

THE CURSE

Whoever guesses, thinks, or dreams he knows
Who is my mistress, wither by this curse;

His only, and only his purse

May some dull heart to love dispose,

And she yield then to all that are his foes;

May he be scorn'd by one, whom all else scorn,

Forswear to others, what to her he hath sworn,

With fear of missing, shame of getting, torn:

Madness his sorrow, gout his cramp, may he

Make, by but thinking who hath made him such:

And may he feel no touch

Of conscience, but of fame, and be

Anguish'd, not that 'twas sin, but that 'twas she:

In early and long scariness may he rot,

For land which had been his, if he had not

Himself incestuously an heir begot:

May he dream treason, and believe that he

Meant to perform it, and confess, and die,

And no record tell why:

His sons, which none of his may be,

Inherit nothing but his infamy:

Or may he so long parasites have fed,

That he would fain be theirs, whom he hath bred,

And at the last be circumcis'd for bread:

A PRAGA

Quem imagine, pense, ou sonhe que sabe
Quem é a minha amante, que defínhe com esta praga.

Possa apenas e unicamente a sua bolsa

Algun néscio coração ao amor inclinar,

Para logo se render a todos os seus inimigos.

Que seja escarnecido por uma de todos escarnecida,

E com outras abjure o que lhe tenha jurado,

Dividido entre o medo de perder e o pejo de ganhar;

Em loucura a sua mágoa, em gota a sua cáibra, ele

Torne só por pensar quem assim o fez.

E que não sinta o remoque

Da consciência, só da má fama, e fique

Angustiado, não pelo pecado, mas por pecar com ela.

Que cedo e em longa penúria apodreça

Por terras que seriam suas, não se tivesse,

Incestuosamente, gerado um herdeiro.

Possa ele sonhar com traição, e crendo

Tê-la realizado, a confesse e morra,

Sem que nenhum registro diga porquê.

Que seus filhos — nenhum sendo seu —,

Nada herdem senão a sua infâmia.

Ou, por alimentar parasitas tanto tempo,

Se resigne a ser daqueles a quem criou,

E por fim se circuncide para ter pão.

The venoms of all stepdames, gamesters' gall,
What tyrants, and their subjects interwish,

What plants, mines, beasts, fowl, fish,
Can contribute, all ill which all

Prophets, or poets, spake; And all which shall
Be annex'd in schedules unto this by me,
Fall on that man; for if it be a she,
Nature beforehand hath out-cursèd me.

THE MESSAGE

Send home my long stray'd eyes to me,
Which, oh, too long, have dwelt on thee;
Yet since there they have learn'd such ill,

Such forc'd fashions,
And false passions,
That they be
Made by thee

Fit for no good sight, keep them still.

Send home my harmless heart again,
Which no unworthy thought could stain;
But if it be taught by thine
To make jestings
Of protestings,

Os venenos de todas as comadres, o fel dos jogadores
O que tiranos e seus súditos uns aos outros se desejam,

O mal que plantas, minas, bestas, caça, peixes,
Possam proporcionar; e todo o que todos

Profetas, ou poetas, anunciaram; e tudo o resto que
Se acrescente em lista a estes meus escritos,
Caia sobre esse homem. Porque se for uma mulher,
A Natureza antecipou-se, superando-me na praga.

A MENSAGEM

Devolve os meus olhos extraviados de desejo,
Que, ah, demasiado tempo se fixaram em ti.
Mas dado que contigo aprenderam tanta maldade,

Maneiras afectadas
E falsas paixões
Que foram
Tornados

Inaptos para bem ver, guarda-os mais um pouco.

Devolve de novo o meu inocente coração,
Que nenhum mau pensamento podia macular.
Mas se foi ensinado pelo teu
A troçar
De protestos

THE BROKEN HEART

He is stark mad, who ever says
That he had been in love an hour;
Yet not that love so soon decays,
But that it can ten in less space devour:
Who will believe me, if I swear
That I have had the plague a year?
Who would not laugh at me, If I should say
I saw a flask of powder burn a day?

Ah, what a trifle is a heart,
If once into love's hands it come!
All other griefs allow a part
To other griefs, and ask themselves but some;
They come to us, but us Love draws,
He swallows us, and never chaws:
By him as by chain'd shot, whole ranks do die;
He is the tyrant pike, our hearts the fry.

If twere not so, what did become
Of my heart, when I first saw thee?
I brought a heart into the room,
But from the room I carried none with me:
If it had gone to thee, I know
Mine would have taught thine heart to show
More pity unto me: but Love, alas,
At one first blow¹⁵ did shiver it as glass.

O CORAÇÃO PARTIDO

É doido varrido quem alguma vez disser
Que esteve apaixonado por uma hora;
Não que o amor tão cedo se deteriore,
Mas porque pode devorar dez em menos tempo.
Quem me acreditará se eu jurar
Que sofri dessa praga por um ano?
Quem não se riria se eu dissesse que vi
Um cantil de pólvora arder durante um dia?

Ah, que ninharia é um coração
Se alguma vez cai nas mãos do amor!
Todas as outras dores cedem lugar
A outras dores, e pouco ocupam por si próprias.
Elas chegam até nós, mas o Amor absorve-nos.
Engole-nos, e nunca mastiga:
Como fogo de metralha, mata fileiras inteiras,
Ele é a lança tirana, nossos corações a ralé.

Se assim não fosse, o que aconteceu
A meu coração da primeira vez que te vi?
Trazia um coração quando entrei na sala,
Mas da sala parti sem levar nenhum:
Se tivesse fugido para ti, sei
Que teria ensinado o teu coração a mostrar
Mais clemência para comigo: mas, infeliz!
Ao primeiro toque o Amor estilhaçou-o como vidro.

Yet nothing can to nothing fall,

Nor any place be empty quite,

Therefore I think my breast hath all

Those pieces still, though they be not unite;

And now, as broken glasses show

A hundred lesser faces, so

My rags of heart can like, wish and adore,

But after one such love, can love no more.

A VALEDICTION: FORBIDDING MOURNING

As virtuous men pass mildly away,

And whisper to their souls, to go,

Whilst some of their sad friends do say:

«The breath goes now», and some say: «No»

So let us melt, and make no noise,

No tear-floods, nor sigh-tempests move;

'Twere profanation of our joys

To tell the laity our love.

Moving of the earth brings harms and fears;

Men reckon what it did and meant:

But trepidation of the spheres,

Though greater far, is innocent.

Porém, nada em nada se pode converter,

Nem qualquer lugar ficar de todo vazio,

Por isso penso que no meu peito estão ainda

Todas essas partes, embora desunidas;

E agora, como os espelhos partidos que mostram

Uma centena de faces menores, assim os cacos

Do meu coração podem gostar, desejar e adorar,

Mas, depois de tal amor, não mais podem amar.

UMA DESPEDIDA: PROIBINDO O PRANTO

Como os homens virtuosos que morrem docemente,

Sussurrando às suas almas que partam,

Enquanto alguns dos seus tristes amigos

Dizem «Foi o último alento», e outros: «Ainda não»,

Assim nos enlacemos, sem fazer qualquer ruído,

Sem rios de lágrimas, nem tempestades de suspiros.

Seria uma profanação das nossas alegrias

Contar do nosso amor aos não iniciados.

Os tremores de terra trazem males e medos:

Os homens conjecturam sobre o seu foco e sentido.

Mas a trepidação das esferas,

Embora muito maior, é inocente.

Dull sublunary lover's love

(Whose soul is sense) cannot admit
Absence, because it doth remove
Those things which elemented it.

But we, by a love so much refin'd

That our selves know not what it is,
Inter-assur'd of the mind,
Care less, eyes, lips, and hands to miss.

Our two souls therefore, which are one,

Though I must go, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to airy thinness beat.

If they be two, they are two so

As stiff twin compasses are two:
Thy soul, the fix'd foot, makes no show
To move, but doth, if the other do.

And though it in the centre sit,

Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must,

Like the other foot, obliquely run:
Thy firmness make my circle just,
And makes me end where I begun.

O triste amor dos amantes sublunares

(Cuja alma são os sentidos) não admite
A ausência, porque ela remove
A matéria-prima de que ele se constitui.

Mas nós, por um amor tanto mais refinado

Quanto os nossos seres ignoram o que é,
Mutuamente assegurados pelo entendimento,
Cuidamos menos de perder olhos, lábios e mãos.

Assim, as nossas duas almas, que são apenas uma,

Embora eu tenha que partir, não sofrem
Qualquer quebra, mas uma expansão,
Como o ouro martelado até aérea espessura.

Se as almas são duas, são duplas,

Como dois são os rijos pés do compasso:
A tua alma, o pé fixo, não aparenta mover-se
Mas deverá fazê-lo se o outro avançar.

E apesar de no centro se fixar,

Contudo, quando o outro longe vagueia
Inclina-se, e busca segui-lo,
E perfila-se, quando ele regressa a casa.

Assim tu serás para mim, que preciso,

Como o outro pé, de correr obliquamente:
A tua firmeza torna o meu círculo correcto,
E faz-me terminar onde comecei.