

# “GUERRA DE OLHARES”: EMULAÇÃO E AGUDEZA EM *VÊNUS E ADÔNIS* (1593), DE WILLIAM SHAKESPEARE

Lavinia Silves  
(Universidade Federal de São Paulo)

## RESUMO

Neste artigo, proponho investigar alguns aspectos da relação entre a emulação dos antigos e a produção da agudeza em *Vênus e Adônis*, de Shakespeare, publicado pela primeira vez em 1593, em Londres. Nesse poema narrativo, a emulação de uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio é explícita e marca o lugar de autoridade a partir do qual diversas técnicas retórico-poéticas de amplificação do tópico inventivo e elocutivo serão empregadas para efetuar a agudeza do poema. Assim, proponho discutir como se legitimam as novidades de matéria e estilo poético em *Vênus e Adônis* ao mesmo tempo em que se preservam, retoricamente, as relações de pertencimento à autoridade antiga imitada. Para esse propósito, refiro-me a um texto preceptivo da época, o *Discurso comparativo*, de Francis Meres, para discutir como se realiza a operação de associação dos “novos” poetas a autoridades antigas.

PALAVRAS-CHAVE: Poética - retórica - Shakespeare - *Vênus e Adônis* - Ovídio.

Oh what a war of lookes was then betweene them[.].

W. Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1593

Em 1598, o cortesão Francis Meres publica, em Londres, um compêndio de agudezas intitulado *Palladis Tamia: Wits Treasury* [Fig. 1]. As citações e paráfrases de Sêneca, Plutarco, Plínio, e também de autores coetâneos, como os poetas John Harington e Philip Sidney, agrupam-se por artes – por exemplo, “Poesia”, “Música”, “Pintura”. Inclui-se no volume um *Discurso comparativo entre nossos poetas ingleses e poetas gregos, latinos e italianos*, em que o autor preceitua, de acordo com o gênero e também com o estilo, quais de seus conterrâneos devem ser listados ao lado de Homero, Virgílio, Tasso e outros<sup>1</sup>. Usando repetidamente a fórmula “como...também” (“*as...so*”), Meres estabelece por analogia, portanto, os lugares de autoridade em cada gênero poético a que vão pertencer Edmund Spenser, Philip Sidney, William Shakespeare, George Chapman e outros tantos poetas da corte elisabetana:

As the Greeke tongue is made famous and eloquente by Homer, Hesiod, Euripedes, Aeschylus, Sophocles, Pindarus, Phocylides, and Aristophanes; and the Latine tongue by Vergill, Ouid, Horace, Silius Italicus, Lucanus, Lucretius, Ausonius, and Claudianus: so the English tongue is mightily enriched and gorgeously inuested in rare ornaments and resplendente abiliments by Sir Philip Sydney, Spenser, Daniel, Drayton, Warner, Shakespeare, Marlow, and Chapman (MERES, 1904 [1598], p. 315).

Composto no gênero epidítico, o discurso de Meres figura ao mesmo tempo como apologia e prescrição, colocando em evidência a hierarquia que se conforma na prática emulativa entre poetas, cada qual disputando o lugar no topo da autoridade em cada gênero e estilo. Neste artigo, proponho investigar alguns aspectos da relação entre a emulação dos antigos e a produção da agudeza na poesia inglesa do século XVI, partindo da leitura do poema narrativo *Vênus e Adôn*, de Shakespeare, publicado pela primeira vez em 1593, em Londres. Nesse poema, a emulação de uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio é explícita e marca o lugar de autoridade a partir do qual diversas técnicas de amplificação do tópico inventivo e elocutivo serão empregadas para efetuar, retoricamente, a agudeza do poema.

Assim, proponho discutir como se legitimam as novidades de matéria e estilo poético em *Vênus e Adônis* ao mesmo tempo em que se preservam, retoricamente, as relações de pertencimento à autoridade antiga imitada – nesse caso, Ovídio. Para esse propósito, pretendo, antes, observar como o *Discurso comparativo* de Francis Meres coloca em evidência a maneira pela qual se realiza a operação retórico-poética de associação dos “novos” poetas a autoridades antigas, indicando como funciona a prescrição de estilos no século XVI.

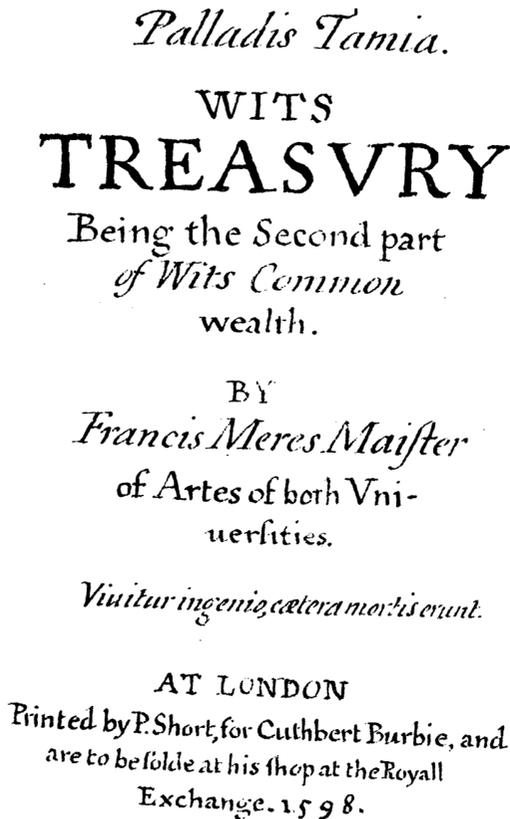


Figura 1 – *Palladis Tamia. Wits Treasury*, 1598. Exemplar da Folger Shakespeare Library, STC 17834.

## Ovídio agudo e Shakespeare melífluo

Quando compara a poesia inglesa com a dos antigos, Meres retoricamente produz um agrupamento de acordo com o gênero poético: “*Heroicke, Lyricke, Tragicke, Comicke, Satiricke, Iambicke, Elegiacke, and Pastoral*” (MERES, 1904 [1598], p. 319). Assim, Shakespeare é associado a Plauto na comédia e a Sêneca na tragédia, com a respectiva indicação de suas peças em cada gênero:

As Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage; for Comedy, witness his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Loue Labors lost*, his *Loue labours wonne*, his *Midsummers night dreame*, & his *Merchant of Venice*: for Tragedy his *Richard the 2. Richard the 3. Henry the 4., King Iohn, Titus Andronicus* and his *Romeo and Iuliet* (MERES, 1904 [1598], p. 317-318).

Outros autores ingleses de comédia e tragédia são nomeados, como Christopher Marlowe, Ben Jonson e Thomas Kyd, e agrupados ao lado de Ésquilo, Eurípides e Sófocles, dando continuidade ao critério de distribuição por gênero; mas é Shakespeare quem recebe lugar de destaque no *Discurso comparativo*, pois, segundo o juízo de Meres, excede os demais (“*is the most excellent in both kinds for the stage*”) na hierarquia da prática emulativa. Na passagem seguinte, Meres ressalta a qualidade elocutiva de Shakespeare no gênero cômico, indicando que toma por critério principal a agudeza de sua “frase finamente afiada”: “*As Epius Stolo said that the Muses would speak with Plautus tongue if they would speak Latin: so I say that the Muses would speak with Shakespeares fine filed phrase if they would speak English*” (MERES, 1904 [1598], p. 318). A musa cômica, assim, atinge a excelência na língua latina com Plauto e, na língua inglesa, com o Shakespeare de *Sonhos de uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza*, *A Comédia de Erros*, entre outras peças citadas.

Segundo as preceituações antigas retomadas e amplificadas no século XVI, a agudeza de estilo afiado é adequada no gênero cômico, porque a fala breve e rápida é eficaz para produzir os diversos efeitos resultantes das convenções que deformam e expõem os vícios, que efetuem o ridículo, os equívocos, trapaças e rivalidades gerados pelas circunstâncias representadas no âmbito baixo<sup>2</sup>. Assim, Meres define a equivalência entre Plauto e Shakespeare segundo a qualidade e

a eficácia da elocução produtora desse tipo de agudeza afiada<sup>3</sup>. Fazendo a apologia da elocução shakespeariana, Meres procede também a uma preceituação particular, advogando a conveniência do estilo agudo afiado no gênero cômico, do sentencioso e nobre no gênero elevado, do elegante e belo no gênero médio etc. E indica, sobretudo, que o juízo que mede as obras poéticas coetâneas o faz relativamente ao gênero da composição e à associação, em termos de estilo, a autoridades antigas: “*As Sophocles was called a Bee for the sweetnes of his tongue: so Drayton is termed ‘golden-mouth’d’ for the purity and pretiousnesse of his stile and phrase*”; “*As Euripedes is the most sententious among the Greeke Poets: so is Warner among our English Poets*” (MERES, 1904 [1598], p. 316-317). Nesse sentido, o Shakespeare das peças cômicas é, antes de tudo, afiado na elocução; mas o Shakespeare da poesia lírica é “agudamente doce” como Ovídio, melífluo na elocução, segundo as convenções retórico-poéticas de excelência do gênero médio elegante e urbano. Assim, Shakespeare ocupa o lugar equivalente ao do poeta latino na hierarquia da poesia vernacular como seu êmulo em obras como *Vênus e Adônis*, *A Violação de Lucrecia* e nos sonetos que circulavam em manuscrito na corte: “*As the soule of Euphorbus was thought to liue in Pythagoras: so the sweete wittie soule of Ouid liues in mellifluous and hony-tongued Shakespeare, witness his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugred Sonnets among his priuate friends, &c.*” (MERES, 1904 [1598], p. 317). A escolha de Shakespeare resulta, evidentemente, do juízo comparativo operado no texto, pois há diversos poetas ingleses que, na mesma época, procederam à emulação de Ovídio, como Thomas Lodge, em *Glaucus and Scilla* (1589), Christopher Marlowe, em *Hero and Leander* (1593), George Chapman, em *Ouids Banquet of Sense* (1594), entre muitos outros<sup>4</sup>.

A associação de Shakespeare a Ovídio, no entanto, como se nota, evidencia a classificação retórica da poesia não apenas em relação ao gênero, mas também ao estilo correspondente ao de autoridades antigas em determinadas obras<sup>5</sup>. Meres não diz que os poemas narrativos e os sonetos shakespearianos são os melhores da lírica ou da elegia, em geral, mas que incorporam a “alma” doce e aguda de Ovídio. Essa operação se sustenta no entendimento de que é a matéria que define o estilo poético. Nesse sentido, os poemas de Shakespeare elencados por Meres são “ovidianos” no estilo, já que *Vênus e Adônis* é emulação de uma passagem das *Metamorfoses* acrescida de elementos

eróticos à maneira dos *Amores*; o histórico-narrativo *A Violação de Lucrecia* emula o livro II dos *Fastos*, e certos sonetos seguem o estilo das elegias da *Ars Amatoria*. Daí que a associação do Shakespeare lírico a Ovídio, no *Discurso comparativo*, mostra a filiação a um estilo específico em vez de outros possíveis, como, por exemplo, os versos de estilo “rude” das pantomimas, praticado por Thomas Skelter; de estilo “nobre”, como na tradução que Henry Howard faz da *Eneida* de Virgílio; de estilo “puro” e “belo” como nos sonetos de Sir Thomas Wyatt e Sir Walter Raleigh. Os adjetivos usados por Meres para qualificar os tipos de estilo não são aleatórios, mas seguem uma ampla preceptiva retórico-poética em curso na época, formulada a partir de classificações antigas dos afetos produzidos na elocução, principalmente as latinas, como as de Cícero no livro III de *De Oratore*, mas também de manuais de estilo compostos em grego e atribuídos a rétores como Demétrio Faléreo, Hermógenes e Dionísio de Halicarnasso<sup>6</sup>. Aplicada à poesia em língua vernacular, a preceptiva para a adequação dos estilos segundo os modelos emulados aparece, no reino inglês, em tratados como *The Arte of English Poesie* (1589), de George Puttenham, *The Arcadian Rhetorike* (1588), de Abraham Fraunce, em apologias como *The Defense of Poesie* (1595), de Philip Sidney, e *A Briefe Apologie of Poetrie* (pub. 1591), de John Harington e também nos prólogos, nas glosas e anotações de edições coetâneas de poesia.

Em relação não a um estilo particular, mas ao gênero lírico em geral, Meres coloca no topo das “novas” autoridades Edmund Spenser, o poeta laureado da corte elisabetana, que excederia os demais poetas em todos os tipos do lírico: “*As Pindarus, Anacreon, and Callimachus among the Greekes, and Horace and Catullus among the Latines are the best Lyrick poets: so in this faculty the best among our poets are Spenser (who excelleth in all kinds), Daniel, Drayton, Shakespeare, Breton*” (MERES, 1904 [1598], p. 319). O procedimento principal do *Discurso comparativo*, assim, consiste em montar um quadro de gêneros e estilos poéticos, elencar em “as” as autoridades antigas e escolher em “so” os equivalentes ingleses que as emulam, definindo qual poeta representará o lugar de excelência associado aos antigos em cada gênero e estilo.

## Um banquete para os sentidos

*Vênus e Adônis* [Fig. 2] foi a obra poética de Shakespeare que mais edições teve durante a vida do autor: foram dez edições até 1616<sup>7</sup>. A matéria é o amor de Vênus por Adônis, o jovem caçador de singular beleza, e é imitada do canto X das *Metamorfoses* de Ovídio<sup>8</sup>. O poema de Shakespeare é composto de 1.194 pentâmetros iâmbicos distribuídos em estrofes de seis versos, que encenam, em retratos poéticos permeados de metáforas amplificadas, a paixão de Vênus por Adônis e a resoluta recusa do jovem em deixar-se persuadir pelo discurso amoroso. A história chega ao fim quando Adônis, a despeito do fervoroso apelo da deusa para que não se engaje na caça de animais ferozes, é morto por um javali e se metamorfoseia numa flor púrpura. O poema narrativo põe em cena os lugares-comuns do *carpe diem*, do *contemptus mundi* e do *memento mori* para encenar uma disputa de discursos correntes na tópica amorosa e na preceituação moral da época, amplificando-os e variando-os com versatilidade. A reinvenção da matéria tirada de Ovídio e a interferência desses lugares-comuns, cada qual figurando paixões diversas, permite a Shakespeare variar o estilo no poema, intercalando o tipo de agudeza suave, belo, gracioso com o tipo feroz, brilhante e veemente, por exemplo.



# VENVS AND ADONIS

*Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo  
Pocula Castalia plena ministret aqua.*



LONDON

Imprinted by Richard Field, and are to be sold at  
the signe of the white Greyhound in  
Paules Church-yard.

1593.

Figura 2 – Frontispício de *Venus and Adonis*, edição de 1593.

Procedendo a uma imitação do lugar ovidiano, Shakespeare o emula produzindo uma amplificação da matéria e do estilo presentes na autoridade antiga; ao mesmo tempo, firma associação a essa autoridade e propõe uma competição com ela. Assim, se em Ovídio Vênus logra seduzir Adônís – incorporando seu papel de “Vênus verticórdia”, aquela que converte o coração dos homens<sup>9</sup> –, em Shakespeare a conjunção de amor e beleza não acontece, já que Adônís resiste até o fim a todos os apelos patéticos produzidos no discurso sensual da deusa. Ardendo em desejo como carvão em brasa, Vênus é incapaz de transferir o calor que a atormenta ao “gélido” jovem: “*She red, and hot, as coles of glowing fier, / He red for shame, but frostie in desier*” (SHAKESPEARE, 1599, versos 35-36).

Na elocução e na eleição dos argumentos, Shakespeare opera com espécies de agudeza derivadas de entimemas analógicos. Veja-se a abertura brilhante do poema:

EVEN as the sunne with purple-colour'd face,  
 Had tane his last leaue of the weeping morne,  
 Rose-cheekt Adonis hied him to the chace,  
 Hunting he lou'd, but loue he laught to scorne:  
 Sick-thoughted Venus makes amaine vnto him,  
 And like a bold fac'd suter ginnes to woo him.  
 (SHAKESPEARE, 1599, v. 1-6)

Na perífrase, compõe-se a cena do lugar de encontro entre Vênus e Adônís. A analogia entre a cor do sol e do rosto do amante estabelece a correspondência do sol fugidio e do homem que também foge, mas do amor. No quarto verso, com uma “ponderação sentenciosa” – como diria depois Baltasar Gracián<sup>10</sup> – e figuras retóricas que tornam a elocução brilhante pelo políptoton e a aliteração de termos que denotam paixões conflitantes (“*lou'd*”, “*loue*”, “*laught to scorne*”), o autor já evidencia o desfecho da narrativa: Vênus (= “*loue*”) não logrará seduzir o desdenhoso Adônís (“*he laught to scorne*”). A equação é funcional, e demonstra o caráter retórico do poema, no qual a alternância de paixões gera variação do tipo de estilo e efetua equívocos ao longo das estrofes. Observa-se, por exemplo, que, na agudeza suave do *pathos* amoroso, o poeta interpõe substantivos compostos à maneira dos epítetos gregos (“*purple-colord face*”; “*rose-cheekt Adonis*”; “*sick-thoughted Venus*”; “*bold-fac'd suter*”), gerando o efeito brilhante da agudeza feroz, conforme preceituado, por exemplo, no *Peri Hermeneias*, atribuído, no século XVI, a Demétrio Faléreio: “*Compound words also give force, as usage proves in many forceful compounds*” (DEMETRIUS, 1995, p. 507). Nos seguintes versos, verifica-se uma formulação da agudeza no conceito:

The sun that shines from heauen, shines but warme,  
 And lo I lye betweene that sunne, and thee:  
 The heate I haue from thence doth litle harme,  
 Thine eye darts forth the fire that burneth me,  
 And were I not immortall, life were done,  
 Betweene this heauenly, and earthly sunne.  
 (SHAKESPEARE, 1599, versos 193-198)

Vênus, no conceito engenhoso, morreria se não fosse imortal, pois, sofrendo duplamente o calor dos raios do sol e o fogo “dardejado” dos olhos de Adônís, sente-se tornada em “brasa”. O conceito explora ainda os sentidos gerados pelo acúmulo dos referentes “*sunne*”, “*shines*”, “*warme*”, “*heate*”, “*fire*” e “*burneth*”, os quais, para a invenção do todo poético, reforçam o estado apaixonadamente feroz de Vênus. Na desproporção proporcionada, o caráter verossímil da invenção é sustentado pelas figuras de *pathos*, que reforçam o contraste entre o “fogo” de Vênus e o “gelo” de Adônís; nos quiasmas agudos e nas metáforas, os referentes se invertem, e Adônís é “fogo” porque gera calor, enquanto Vênus é “gelo” porque gera apenas frieza no amante. Adequado na mistura de estilos, principalmente em função de emular com versatilidade os versos de Ovídio, o poema narrativo de Shakespeare mobiliza espécies de agudeza como ponderações de contrariedade, semelhanças conceituosas e conceitos por disparidade, entre outras.

A interferência que Shakespeare faz na invenção ovidiana dá margem para uma amplificação dos argumentos previstos no estoque de lugares-comuns poéticos e iconográficos relacionados ao tópico, gerando a agudeza da novidade<sup>11</sup>. A recusa de Adônís às súplicas de Vênus é uma variação inventiva propícia para o uso de um extenso elenco da tópica lírica do amor não-correspondido em um “cenário” poético comumente vinculado ao âmbito oposto, isto é, o da consumação sensual mítica (e alegórica, entre o amor e a beleza perfeita). Efetuando o paradoxo, a ambiguidade e os equívocos na novidade inventiva do poema, o engenho do poeta inverte a fórmula narrativa do lugar-comum imitado, frustrando a expectativa da resolução harmônica de um conflito antigo. As estrofes do poema encenam uma “guerra de olhares” entre os personagens tomados por paixões inversas, em que a eloquência é desempenhada na personificação dos olhos como “pleiteantes” (dela) e “recusantes” (dele):

O what a war of lookes was then betweene them,  
Her eyes petitioners to his eyes suing,  
His eyes saw her eyes, as they had not seene them,  
Her eyes wooed still, his eyes disdaind the wooing:  
And all this dumbe play had his acts made plain,  
With tears which Chorus-like her eyes did rain.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 355-360)

Teatro mudo, são os peticionários olhos de Vênus que pro- põem a moção de entrega física de Adônis, não apenas como súplica patética mas sobretudo como exigência de um bem que lhe é devido: afinal, ela é deusa do amor, detentora e doadora da paixão: “*She’s loue; she loues, and yet she is not lou’d*” (idem, verso 610). Dos quatro primeiros versos ao dístico final da estrofe acima, o autor transpõe a cena de um tribunal (pleito e recusa) ao palco (lamento do coro), movendo figuras e referentes de ação. Noutra passagem, a guerra de olhares se materializa também em rivalidade verbal na prosopopeia: Vênus e Adônis estão como oradores em funções opostas de uma mesma causa, cada qual disputando a primazia persuasiva do conjunto de opináveis que proferem. A seguinte fala de Adônis representa o lugar do orador inexperiente (“*too greene*”):

More I could tell, but more I dare not say,  
 The text is old, the Orator too greene,  
 Therefore in sadnesse, now I will away,  
 My face is full of shame, my heart of teene<sup>12</sup>,  
 Mine ears that to your wanton talke attended,  
 Do burne them selues, for hauing so offended.  
 (SHAKESPEARE, 1599, versos 805-810)

A negação de Adônis é feita numa mistura de estilo áspero e indignado, lento: os primeiros versos denotam um estado patético de tristeza, modéstia e sinceridade; já o dístico final é áspero na agudeza, pois marca a repreensão de um inferior (mortal) ao superior (deusa), numa imprecisão direta e não velada<sup>13</sup>. O mesmo ocorre em outros momentos da fala de Adônis, marcando a variação de estilo de acordo com a matéria desenvolvida em cada parte.

Na disposição dos argumentos que dão corpo à invenção do poema, Shakespeare intercala diversas passagens digressivas que produzem espelhamentos de ações e caracterizações de personagens numa trama típica de paralelismos que acumulam sentidos. Já no episódio das *Metamorfoses* de Ovídio, Vênus veste-se à maneira de Diana e persegue animais inofensivos como o gamo ligeiro, o cervo de grandes chifres e o antílope fugidio: “*per silvas dumosaque saxa vagatur / fine genus vestem ritu succincta Dianae / hortaturque canes tutaeque animalia praedae, / aut pronos lepores aut celsum in cornua cervum / aut agitat dammas*” (OVID, 1984, p. 102). Vestida de deusa caçadora, Vênus, já na invenção shakespeariana, dá seguimento a essa investida

e persegue Adônís como se fosse mais uma de suas presas, com a expectativa de que ele ceda a seu apetite. A fala de Vênus então figura a desejada fruição de Adônís como um “banquete dos sentidos”:

But oh what banquet wert thou to the taste,  
Being nurse and feeder of the other foure!  
Would they not wish the feast should ever last,  
And bid suspicion double locke the doore?  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 445-448)

Nesse discurso, a beleza perfeita de Adônís é “atiçadora” (“*nurse and feeder*”) dos sentidos, gerando um paralelismo com a carne viçosa das presas. A metáforização de Vênus como caçadora constitui ameaça à vítima em potencial e propicia, na invenção poética, um discurso de perseguição que intercala o estilo abundante das falas de Vênus com o estilo veemente e áspero das falas de Adônís. Constituindo um lugar enunciativo moralizante no todo alegórico do poema, o argumento de Adônís repudia a investida amorosa censurando-a como carnal, imprópria e pecaminosa, cuja única finalidade é a satisfação de um apetite alimentado por volúpia. Armado contra o “canto das sereias” da tentação de Vênus, Adônís afirma sua força combativa em oposição à fragilidade dos animais da fábula ovidiana, quebrando o encanto metafórico funcional das *Metamorfoses* e instituindo, no poema shakespeariano, a incompatibilidade entre o amor carnal e a beleza perfeita. Nota-se que a fala de Adônís é cruel nas agudezas do repúdio:

Nay then (quoth Adon) you will fall againe,  
Into your idle ouer-handled theame,  
The kisse I gaue you is bestow'd in vaine,  
And all in vaine you striue against the stream,  
For by this black-fac't night, desires foule nourse,  
Your treatise makes me like you, worse & worse.

If loue haue lent you twentie thousand tongues,  
And euerie tongue more mouing then your owne,  
Bewitching like the wanton Marmaids songs,  
Yet from mine eare the tempting tune is blowne,  
For know my heart stands armed in mine eare,  
And will not let a false sound enter there.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 769-780)

Depreende-se da fala de Adônís que o discurso de persuasão de Vênus, ao contrário de funcionar como apelo patético adequado ao gênero elegante em estilo suave, é vituperado como um artifício tão velho quanto o canto das sereias, tirado de algum tratado encantatório enganoso como a escuridão da noite que o patrocina. O estilo abundante das falas de Vênus é censurado por Adônís, que o recebe como longas enumerações de possíveis vícios. Nesse sentido, há uma inversão radical de estilo poético promovido pela emulação shakespeariana de Ovídio, em que o lugar inventivo do amor no gênero ameno da consumação sensual é transportado para um âmbito moral avesso à recreação dos sentidos. Na negação do *locus amenus*, vitupera-se o estilo suave da harmonia presumida, e favorece-se a efetuação do estilo agudo adequado à encenação do tópico do desconcerto, da não-correspondência entre a virtude idealizada do amor puro e o engodo materializado no amor sensual, lascivo. Efeito desejado da emulação, a novidade tanto inventiva quanto elocutiva em *Vênus e Adônís* deleita sua audiência com a interpolação de estilos conforme a variação da matéria, produzindo agudeza.

Nesse ponto, nota-se a interferência, na reinvenção shakespeariana da fábula, da disputa entre dois discursos correntes na tópica amorosa da época: de um lado, o lugar-comum do *carpe diem* transportado ao âmbito do amor cortesão que favorece a conjunção entre amor e beleza em seus planos carnal e espiritual como complementares; por outro, o lugar-comum do *contemptus mundi* e do *desengaño* que equivale o apetite carnal ao engano das aparências, ao apelo vicioso da matéria que obstrui a verdadeira conjunção entre o amor e a beleza ideais<sup>14</sup>. Nesse sentido, a “guerra de olhares” entre Vênus e Adônís metaforiza a todo tempo, no decorrer da narrativa, esses dois lugares que se rivalizam na tópica amorosa: o amor cortesão e a virtude da vida contemplativa. Desde o início do poema, a posição antagônica de Vênus e Adônís já se representa dentro de um âmbito lexical referente à cortesia (“*woo*”) e ao desprezo das paixões mundanas (“*loue he laught to scorne*”). Os dois discursos, defendidos por um e outro personagem, são antagônicos no plano do narrado, mas não contraditórios; cada qual tem sua função na ampla possibilidade de expandir a matéria e, com isso, efetuar estilos diversos. No todo da composição, a harmonia se realiza no equilíbrio de força entre as proposições defendidas por Vênus e por Adônís, ambas erigidas sobre uma vasta quantidade de matéria pertencente ao elenco de lugares-comuns da tópica.

Rompendo em grande parte com a matéria emulada, mas preservando, ao mesmo tempo, a filiação de lugar de autoridade ao lado de Ovídio, Shakespeare logra dar a seu poema um âmbito próprio pela agudeza de sua proposição, e é aplaudido por seus coetâneos, como Meres e Gabriel Harvey<sup>15</sup>. O discurso de persuasão de Vênus – que em Ovídio é funcional e soberano – é qualificado por Adônís como “harmonia enganadora”, configurando um vitupério da fórmula gasta do *carpe diem*:

Lest the deceiuing harmonie should ronne,  
Into the quiet closure of my brest,  
And then my litle heart were quite vndone,  
In his bed-chamber to be bard of rest,  
No Ladie no, my heart longs not to grone,  
But soundly sleeps, while now it sleeps alone.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 781-786)

O discurso de Vênus é metaforizado em fluxo que pretende penetrar os ouvidos de Adônís e assim chegar ao coração do jovem; mas, na recusa, cria-se um obstáculo ao percurso, já que o coração de Adônís “dorme”, virtuoso e insensível aos apelos tentadores do vício. Nessa passagem, que, na composição, marca o auge do repúdio a Vênus, isto é, ao discurso proferido do *carpe diem*, a deusa do amor é referida como “dama” (“*Ladie*”) e, assim, humanizada e “flagrada” em pleno âmbito cortesão. Nota-se novamente a efetuação do estilo áspero, com a apóstrofe que determina o confronto direto entre os personagens, e a diácope “no” / “no”, que duplica a negativa da recusa.

Shakespeare, efetuando engenhosamente o paradoxo, inverte as posições de superioridade e subordinação do lugar-comum imitado, transferindo, retoricamente, o apelo mitológico da fábula ovidiana para o âmbito cortesão, em que a ridicularização do vício é emblemática. No plano narrativo, Vênus torna-se em determinados momentos uma figura cômica, pois representa a ação viciosa e passível de vituperação, oscilando entre o lugar patético de suplicante e o de dama renegada. Já humanizada pelo vocativo que a refere como “*Ladie*”, Vênus ouve nos versos seguintes o discurso reprovador de Adônís, que ferozmente ataca o argumento da procriação como legitimadora do amor carnal:

What haue you vrg'd, that I can not reprove?  
The path is smooth that leadeth on to danger,

I hate not loue, but your deuisse in loue,  
That lends imbracements vnto euery stranger,  
You do it for increase, ô straunge excuse!  
When reason is the bawd to lusts abuse.

Call it not loue, for loue to heauen is fled,  
Since sweating lust on earth vsurpt his name,  
Vnder whose simple semblance he hath fed,  
Vpon fresh beautie, blotting it with blame;  
Which the hot tyrant staines, & soone bereaues:  
As Caterpillers do the tender leaues.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 787-798)

No discurso moralizante, Adônis assume a voz icástica que vitupera, com agudeza ferina, a “luxúria suarenta” dos promíscuos, que usurpam o nome sagrado do amor e mancham a beleza com a vergonha. No dístico final, a luxúria é tirana e predadora como a lagarta que consome as tenras folhas e depois as abandona. Adônis liberta-se em seguida dos braços de Vênus, vencida pela força da vituperação: “*With this he breaketh from the sweet embrace, / Of those faire armes which bound him to her brest*” (SHAKESPEARE, 1599, versos 811-812). Essa passagem anuncia o fim do domínio físico de Vênus sobre Adônis, iniciado nas primeiras estrofes do poema: “*Backward she pusht him, as she would be thrust, / And gouerned him in strength though not in lust*” (SHAKESPEARE, 1599, versos 41-42). E anuncia também o fim da vida de Adônis, que, vituperando o efêmero do amor sensual, enfrenta a efemeridade de sua condição mortal.

## O dardo da morte e não a flecha de Cupido

No episódio narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio, Adônis é morto pelo javali que ele caçava, embora Vênus o tivesse advertido para não perseguir os animais ferozes. No plano alegórico da fábula, no entanto, a morte de Adônis não é acidente, mas cumprimento de seu destino: fruto de uma relação incestuosa, a impureza cometida pela mãe se expurgaria na morte do filho (OVID, 1984, p. 97). No poema de Shakespeare, a dimensão alegórica do mito da morte de Adônis está ausente, e é justificada poeticamente por um excesso de amor-próprio que se transforma em soberba. Na imagem poética, Adônis é como “as vestais” que não amam (“*loue-lacking*”

*vestals*”) e “as freiras” que amam apenas a si mesmas (“*selfe-louing Nuns*”); o jovem fica cheio de si em nome da castidade, que considera uma virtude. Como humano e, portanto, mortal, Adônis é presa fatal do tempo; seu corpo é um “túmulo devorador” de si mesmo. O discurso de Vênus é erigido sobre lugares-comuns da tópica do *memento mori*, amplificados na agudeza da proposição:

Therefore despight of fruitlesse chastitie,  
Loue-lacking vestals, and selfe-louing Nuns,  
That on the earth would breed of scarcity,  
And barraine dearth of daughters, and of suns;  
Be prodigall, the lampe that burnes by night,  
Dries vp his oyle, to lend the world his light.

What is thy bodie but a swallowing graue,  
Seeming to burie that posteritie,  
Which by the rights of time thou needs must haue,  
If thou destroy them not in darke obscuritie?  
If so the world will hold thee in disdaine,  
Sith in thy pride, so faire a hope is slaine.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 751-762)

A castidade, assim, é virtude para imortais, que não dependem – embora não prescindam – da procriação para manter sua raça no mundo. Recusando o amor carnal como indigno de sua virtude, Adônis almeja aquele amor eterno e superior que se lançou aos céus (“*to heauen is fled*”). Se, então, Adônis usa tópicos do *contemptus mundi* para erguer sua defesa da virtude ideal apenas alcançada pela contemplação, Vênus, por outro lado, apela para a tópica do *memento mori* para acusar o jovem mortal de não obedecer aos “direitos do tempo”, que reivindica para si o fruto da procriação que garante a posteridade da raça humana. O desdém do amor é soberba do mortal que renega a única possibilidade de manter harmônico o ciclo da vida, provocando a ira da natureza que exemplarmente o pune. Na disputa entre a virtude contemplativa (do discurso de Adônis) e o apelo sensual (do discurso de Vênus), instala-se o paradoxo programado como efeito reordenador do confronto: relutando contra a vaidade do mundo sensual, Adônis é presa da própria vaidade, pois desdenha em seu orgulho o único trunfo capaz de vencer a morte. No paradoxo, o que antes era virtude (castidade, pureza, abnegação) torna-se vício (orgulho, amor-próprio, vaidade), numa engenhosa inversão de valores típica da poesia de agu-

deza dos séculos XVI e XVII – como se efetua, por exemplo, em *The Flea*, de John Donne, e em *The Coy Mistress*, de Andrew Marvell. O paradoxo é prefigurado ao longo do poema em analogias que aproximam Adônis de Narciso, figura emblemática da autocontemplação e da recusa do mundo. A analogia fica explícita nesta estrofe, em que Vênus censura Adônis por apaixonar-se por si mesmo:

Can thy right hand ceaze loue vpon thy left?  
 Then woo thy selfe, be of thy selfe reiected:  
 Steale thine own freedome, and complaine on theft.  
 Narcissus so him selfe him selfe forsooke,  
 And died to kisse his shadow in the brooke.  
 (SHAKESPEARE, 1599, versos 158-162)

Na diácope “*thy selfe*”/ “*thy selfe*” e “*him selfe*”/ “*him selfe*”, a analogia entre Adônis e Narciso se realiza, e agudamente, pois as figuras duplicadas referem justamente o vício comum a ambos, isto é, o excesso de amor próprio, metaforizado na dupla visão do rosto e de seu reflexo na água.

Na tópica amorosa comum na época de Shakespeare, a amplificação tanto do tropo antigo do *carpe diem* quanto do *contemptus mundi* frequentemente produz sobreposições com o tropo cristianizado do *memento mori*: sendo o corpo mortal, é possível argumentar em ambos os sentidos, favorecendo o desfrute da carne em atendimento à inclinação natural das paixões, ou a abdicação estoica do sensual em prol do contemplativo, em nome da dignidade da alma<sup>16</sup>. Em *Venus and Adonis*, como em *Hamlet* e em várias de suas peças e de seus sonetos, Shakespeare opta por amplificar as sobreposições, negando vitória total a qualquer uma das partes que atuaram retoricamente como disputantes dos discursos. Assim, Vênus é vencida pela indiferença de Adônis, e voa de volta ao Olimpo, abatida: “*Thus weary of the world, away she hies [...]*” (verso 1189). Adônis é morto pela força incomparavelmente superior da natureza, metamorfoseada no javali e indiferente à beleza do jovem mortal: “*Alas, he naught esteem’s that face of thine / To which loues eyes paies tributarie gazes*” (versos 631-632). O orgulho o leva a desprezar o amor e o apelo de Vênus para que não fosse prepotente e, assim, imprudente ao caçar animais ferozes. Essa sobreposição de virtude (castidade) e vício (orgulho) na caracterização de Adônis se efetua em analogias distribuídas ao longo da narrativa, que ora realizam o louvor, ora a censura do persona-

gem. Na estrofe seguinte, que aparece em meio ao duelo em que Vênus e Adônis disputam a primazia da persuasão, a morte do jovem está atrelada a sua recusa em retribuir à natureza aquilo que ela lhe deu, isto é, a vida:

Vpon the earths increase why shouldst thou feed,  
Vnlesse the earth with thy increase be fed?  
By law of nature thou art bound to breed,  
That thine may liue, when thou thy selfe art dead:  
And so in spite of death thou doest suruiue,  
In that thy likenesse still is left aliue.  
(SHAKESPEARE, 1599, versos 169-174)

No soneto XII, Shakespeare usa a mesma amplificação da tópic do *carpe diem*, efetuando na metáfora da procriação (“*to breed*”) a imagem de uma vida após a morte:

When I doe count the clock that tels the time,  
And see the braue day sunck in hidious night,  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls or siluer’d ore with white:  
When lofty trees I see barren of leaues,  
Which erst from heat did canopie the herd  
And Sommers greene all girded vp in sheaues  
Borne on the beare with white and briestly beard:  
Then of thy beauty do I question make  
That thou among the wastes of time must goe,  
Since sweets and beauties do them-selues forsake,  
And die as fast as they see others grow,  
And nothing gainst Times sieth can make defence  
Saeue breed to braue him, when he takes thee hence.  
(SHAKESPEARE, 1609, XII)

A procriação, nesse discurso, constitui a única afronta humana possível à foice do tempo, pois dá vida antes de a própria vida ser tirada. Ecoando o discurso de Vênus no poema narrativo, a voz lírica do soneto adverte a juventude de que sua beleza se tornará um dos despojos do tempo (“*That thou among the wastes of time must goe*”) caso não se espelhe numa nova vida gerada. Essa ideia de um eu que sobrevive na posteridade é uma amplificação do lugar-comum da tópica amorosa do século XVI, pois, além de advogar o desfrute sensual antes que a “rosa” do corpo “murche” etc., também estabelece o

dever moral da procriação como obediência à lei da natureza. O preceito moralizante da procriação como dever humano é corrente nas letras das cortes cristãs, como se pode supor a partir de sua referência bíblica (“Procriai e multiplicai-vos”, Gen. I, 28). Nas glosas que faz de fábulas antigas, por exemplo, Francis Bacon escreve, a propósito de Narciso: “*For whatsoever produceth no Fruit of itselife, but passeth, and vanisheth as if it had never beene, (like the way of a Ship in the Sea) that the Ancients were wont to dedicate to the Ghosts, and Powers below*” (BACON, 1852 [1616], p. 239). Desdenhoso do mundo e entregue ao amor apenas de si mesmo, Narciso passa pela vida sem deixar frutos ou rastros. Para Bacon, a fábula antiga significa que a indiferença à vida ativa em favor da contemplação aliena os homens, torna-os politicamente imprestáveis, moralmente suspeitos e sujeitos a uma morte que representa, de fato, o fim. Analogamente, se Adônis tivesse consentido aos apelos de Vênus, teria duplicado sua vida na posteridade gerada pelo amor; poeticamente, teria sido atravessado não pelo negro dardo da morte, mas pela flecha dourada de Cupido: “*Loues golden arrow at him should haue fled, / And not deaths ebon dart to strike him dead*” (SHAKESPEARE, 1599, versos 947-948).

Em *Vênus e Adônis*, efetua-se uma sobreposição de discursos retoricamente visados, cada um, à persuasão: a fala patética de Vênus e a recusa estoica de Adônis geram, ao mesmo tempo, os discursos contrários ao que postulam, como imagens inversas das tópicas formuladas. No acúmulo de metáforas agudas, encenam-se analogias das coisas ditas que, por sua vez, se amplificam em novos sentidos agregados que correm ao mesmo tempo, em paralelo, na estrutura da narrativa. Assim, Vênus é também Diana, Adônis é também Narciso, o amor é virtude e vício, a castidade é nobre e orgulhosa, etc., dependendo da perspectiva sob a qual as coisas aparecem e são julgadas, na regra das conveniências. O estilo muda com a variação da matéria, efetuando os tipos ora de aspereza e veemência, ora de abundância e doçura. A unidade da composição se dá como harmonia dos opostos, e se resolve, como no *ut pictura poesis* de Horácio, nas proporções que a audiência confere às imagens dos retratos poéticos. Emulando Ovídio e ocupando o lugar de autoridade do poeta latino do amor e da lascívia, Shakespeare produz a novidade a partir de uma amplificação sucessiva dos argumentos na invenção e da variação do estilo na elocução.

## ABSTRACT

In this essay, I intend to investigate some aspects relating to the emulation of the ancient poets and the production of wit in the poetry of the 16th century, considering a specific reading of Shakespeare's *Venus and Adonis*, published for the first time in London, in 1593. In this poem, the emulation of a passage from Ovid's *Metamorphoses* is explicit, and defines the place of authority from which diverse rhetorical techniques of amplifying the topics of invention and elocution will be employed in order to produce the poem's wit. Thus, I intend to discuss how the novelties of subject and poetical style are legitimized, at the same time that the relations of belonging to the ancient authority are rhetorically preserved. In order to do so, I propose to examine, beforehand, a prescriptive text of the time – Francis Meres' *Comparatiue Discourse* – so as to investigate how the association of the “new” poets to the ancient authorities is being operated.

KEYWORDS: Rhetoric - 16th century poetics - emulation - Shakespeare - *Venus and Adonis*.

## REFERÊNCIAS

- BACON, Francis. *The Essays, or Counsels Civil and Moral and Wisdom of the Ancients*. London: William Pickering, 1852 [1616].
- COOPER, Thomas. *Thesaurus linguae Romanae & Britannicae [...]*, London, 1584. Edição fac-similar. Menston: Scolar Press, 1969.
- DEMETRIUS. *On Style*. Trad. Doreen C. Innes. Cambridge: Harvard University Press, 1995. Loeb Classical Library.
- DOEBLER, John. *The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare*. Shakespeare Quartely, v. 33, n. 4, p. 480-490, 1982.
- FLORIO, John. *A Worlde of Words, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English, by John Florio*. London: 1598.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

- GRIGERA, Luisa López. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê / Ed. da UNICAMP, 2004.
- \_\_\_\_\_. Fênix Renascida & Postilhão de Apolo: uma Introdução. In: Pécora, A. (org.). *Poesia Seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 19-71.
- \_\_\_\_\_. Autor. In: *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HERMOGENES. *On Types of Style*. Trd. Cecil W. Wooten. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1987.
- MERES, Francis. *Palladis Tamia, Wits Treasury*. In: Smith, Gregory G. (org.). *Elizabethan Critical Essays*. London: Geoffrey Cumberlege; Oxford: Oxford University Press, 1904.
- OVID. *Metamorphoses*. Trad. Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1984, vol. II. Loeb Classical Library.
- PATTERSON, Annabel M.. *Hermogenes and the Renaissance – Seven Ideas of Style*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie. Facsimile of the first edition (1569)*. Menston: Scholar Press, 1968.
- SHAKESPEARE, William. *Venus and Adonis. Imprinted at London for William Leake, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Greyhound. 1599*. Exemplar da Folger Shakespeare Library, STC 22358a.
- \_\_\_\_\_. *Sonnets. At London, by G. Eld for T.T. and are to be solde by Iohn Wright, dwelling at Christ Church gate. 1609*. Exemplar da Folger Shakespeare Library, STC 22353a.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Works*. New York: Gramercy, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Obra Completa*, vol. III. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 739-768.
- SILVARES, Lavinia. *No man is an Island: John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra do século XVII*. 2008. 257 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. John Donne satirista: metáfora, engenho & arte. *Gragoatá* (UFF), v. 26, p. 187-206, 2009.
- \_\_\_\_\_. A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI. *VISO: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 6, p. 1-20, 2009.

STATON, Walter F. *The Influence of Thomas Watson on Elizabethan Ovidian Poetry*. Chicago: Chicago University Press. Studies in the Renaissance, v. 6, p. 243-250, 1959.

STERN, Virginia F. *Gabriel Harvey: A Study of His Life, Marginalia, and Library*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

## NOTAS

<sup>1</sup> “A Comparatiue Discourse of our English Poets, with the Greeke, Latine and Italian Poets”. A seção começa com a seguinte analogia: “As Greece had three poets of great antiquity, Orpheus, Linus, and Musaeus, and Italy other three auncient poets, Liuius Andronicus, Ennius, and Plautus: so hath England three auncient poets, Chaucer, Gower, and Lydgate” (MERES, 1904 [1598], p. 314).

<sup>2</sup> Ver, a respeito, PUTTENHAM (1589, Book I, 24-27). Sobre a representação deformante do estilo baixo e as prescrições retórico-poéticas que a regem, ver HANSEN (2004), principalmente o capítulo IV.

<sup>3</sup> Um bom exemplo desse tipo de elocução é o diálogo travado na peça *Love’s Labour’s Lost* entre Don Adriano de Armado – definido como um “*Fantastical Spaniard*” – e seu servo, Moth, cognominado “Tender Juvenal” (Ato I, cena II). Na rapidez da troca de falas (e farpas) entre os dois, são proferidas diversas agudezas afiadas que efetuam a ridicularização do tipo afetado representado pelo cortesão espanhol. “*Arm.* Pretty, and apt. *Moth.* How mean you, sir? I pretty, and my saying apt? Or I apt, and my saying pretty? *Arm.* Thou pretty, because little. *Moth.* Little pretty, because little. Wherefore apt? *Arm.* And therefore apt, because quick. [...] I do say thou art quick in answers: thou heatest my blood” (SHAKESPEARE, 1975, p. 178).

<sup>4</sup> Ver, a respeito, STATON (1959).

<sup>5</sup> Ver, a respeito, HANSEN (1992), esp. o item 5. Antiguidade – A Retórica: auctor e auctoritas, p. 22-29.

<sup>6</sup> Ver, a respeito, GRIGERA (1994), cap. 7, “Teorías del Estilo en el Siglo de Oro”, e PATTERSON (1970).

<sup>7</sup> Para a tradução integral de *Vênus e Adônis* ao português, ver SHAKESPEARE (1995, p. 739-768).

<sup>8</sup> A matéria é imitada extensivamente ao longo do século XVI, tanto em poesia quanto em pintura. Ver, a respeito, DOEBLER (1982).

<sup>9</sup> No século XVI, atribuía-se a Vênus Verticórdia o poder não apenas de conquistar o coração e subjugar os homens segundo sua vontade, mas também de persuadir, convertendo seus ouvintes através do discurso. Ver, por exemplo, a definição que dá Thomas COOPER (1584) da Vênus Verticórdia: “That turneth the hearte and chaungeth the minde”.

<sup>10</sup> GRACIÁN (1987, p. 141).

<sup>11</sup> A emulação é, no entendimento do século XVI, imitação com a finalidade de exceder a autoridade imitada. Cf., por exemplo, a definição de “emulation” dada por Thomas Cooper (1584): “Imitation with desire to excell”.

<sup>12</sup> O raro termo “teene” é dado, no dicionário de John Florio de 1598, como sinônimo de dor, tristeza, e também angústia, aflição. Cf. FLORIO (1598).

<sup>13</sup> Ver o comentário de GRIGERA (1994, p. 99) ao estilo áspero (*trachytes*) conforme formulado por Hermógenes (HERMOGENES, 1987, p. 26-30).

<sup>14</sup> A própria prática poética de tópica amorosa do século XVI é em si mesma um conjunto de representações de lugares-comuns que vertem sobre a nobreza do amor cortesão, a maior nobreza da vida contemplativa, etc. Sobre isso, ver SILVARES (2008), especialmente o capítulo III, “Espécies de agudeza e a conveniência dos estilos”.

<sup>15</sup> Ver o juízo de Gabriel Harvey, poeta e preletor de retórica em Cambridge, expresso em uma anotação de cerca de 1598: “The younger sort takes much delight in Shakespeares Venus, & Adonis”. Cf., a respeito, STERN (1979).

<sup>16</sup> Ver, a respeito, HANSEN (2002, p.70).

---

Recebido em: 31/05/2013.

Aceito em: 31/07/2013.