UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LEONARDO AUGUSTO DE FREITAS AFONSO

A VIOLAÇÃO DE LUCRÉCIA, DE WILLIAM SHAKESPEARE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA

Campinas
2023

LEONARDO AUGUSTO DE FREITAS AFONSO

A VIOLAÇÃO DE LUCRÉCIA, DE WILLIAM SHAKESPEARE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. John Milton

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO LEONARDO AUGUSTO DE FREITAS AFONSO E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOHN MILTON

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

Af66v

Afonso, Leonardo Augusto de Freitas, 1980-
A *Violação de Lucrécia* de William Shakespeare : uma tradução comentada / Leonardo Augusto de Freitas Afonso. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: John Milton.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. A Violação de Lucrécia. 2. Shakespeare, William, 1564-1616 - Traduções comentadas para o português - Crítica e interpretação. 3. Tradução. 4. Crítica Literária. I. Milton, John, 1956-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: William Shakespeare's *The Rape of Lucrece* : a commentated portuguese translation
Palavras-chave em inglês:
Shakespeare, William, 1564-1616. The Rape of Lucrece
Shakespeare, William, 1564-1616 - Translating into Portuguese - Criticism and interpretation
Translation
Literary Criticism
Área de concentração: Linguagem e Sociedade
Titulação: Doutor em Linguística Aplicada
Banca examinadora:
John Milton [Orientador]
Lawrence Flores Pereira
Márcia do Amaral Peixoto Martins
Fernanda Teixeira de Medeiros
Roberto Ferreira da Rocha
Data de defesa: 10-03-2023
Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-0496-8030
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/9800606544789064

BANCA EXAMINADORA:

John Milton

Marcia do Amaral Peixoto Martins

Fernanda Teixeira de Medeiros

Roberto Ferreira da Rocha

Lawrence Flores Pereira

IEL/UNICAMP
2023

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco em el mundo, y fue que hizo un cañuto de caña puntiagudo en el fin, y cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el cañuto en la parte que, soplándole, le ponía redondo como una pelota; y en teniéndole de esta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos: "¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro?".

(Miguel de Cervantes)

Dedico este trabalho a meus pais,
Francisco Augusto Afonso
e Eunice de Freitas Afonso (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo custeio desta pesquisa de doutorado com bolsa de estudos (processo n° 140338/2019-5).

Agradeço ao Prof. Dr. John Milton, que atendeu meu convite para assumir a orientação.

Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Eduardo de Barros Veiga por participar da Qualificação de Projeto.

Agradeço à Profa. Dra. Marcia do Amaral Peixoto Martins, Profa. Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros, Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha e Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira, membros titulares da banca examinadora, e ao Prof. Dr. Régis Augustus Bars Closel, Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro e Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari, membros suplentes da banca examinadora.

Agradeço à Profa. Dra. Érica Lima e à Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras, com quem cursei disciplinas.

Agradeço à minha orientadora no mestrado, Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos; à professora Nilce Pereira, que auxiliou com o projeto; e ainda ao Prof. Régis Closel, que auxiliou com a pesquisa.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem, com destaque para Emerson Gianni, Rosemeire Marcelino e Cláudio Platero, e ao Prof. Dr. Marcelo El Khouri Buzato, por encaminhar a questão da mudança de orientação.

.

RESUMO

Esta tese se debruça sobre uma obra de William Shakespeare que é pouco comentada e raramente traduzida — o poema narrativo *A Violação de Lucrécia* —, de modo a fornecer uma tradução comentada. A tradução foi realizada adotando o metro dodecassílabo e preservando o esquema de rimas do texto original, e o comentário se divide em Comentário Crítico, por sua vez dividido em duas partes, e Comentário à Tradução. A primeira parte do Comentário Crítico enfatiza debates mais estritamente literários, como fontes, gênero ou o emprego da tradição retórica. A segunda parte do Comentário Crítico lança um olhar feminista sobre o poema e contempla os tópicos de gênero e violência sexual, tanto na sociedade quanto no cânone do poeta. O Comentário à Tradução debruça-se sobre as peculiaridades da tradução poética, privilegia questões de forma, e inclui um sistemático cotejo da tradução com seu original.

Palavras-chave: William Shakespeare; *A Violação de Lucrécia*; tradução; crítica literária; crítica da tradução.

ABSTRACT

This thesis deals with a work of William Shakespeare's that is little commented upon and seldom translated, the narrative poem *The Rape of Lucrece*, with the aim of providing a commentated translation. The translation was undertaken by adopting a dodecasyllabic meter and preserving the same rhyme scheme in the original text, and the commentary is split between Critical Commentary, itself split in two parts, and Translation Commentary. The first part of the Critical Commentary, Political, emphasizes debates that are more strictly literary, such as sources, genre, or application of rhetoric tradition. The second part of the Critical Commentary, Private, adopts a feminist regard over the poem, and contemplates topics of gender and sexual violence, both in society and in the poet's canon. Translation Commentary deals with the peculiarities of poetic translation, privileges matters of form, and includes a systematic confrontation of translated and original texts.

Keywords: William Shakespeare; *The Rape of Lucrece*; translation; literary criticism; translation criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 O Suicídio de Lucrécia / Lucrécia.....45
Figura 2 Ticiano A Violação / Seu Marido.....46
Figura 3 Tarquino e Lucretia.....46
Figura 4 Lucrécia.....47
Figura 5 Lucretia / The Rape of Lucretia.....47
Figura 6 Portada do Q1 (1594).....69
Figura 7 Portada do Q6 (1616).....70
Figura 8 Marginália impressa.....71
Figura 9 Portada do Q9 (1655).....72
Figura 10 Trompe l'oeil.....126
Figura 11 A Tragédia de Lucretia.....126
Figura 12 Virgínia.....130
Figura 13 Suicídio de Lucretia.....134
Figura 14 Mazzani / Sasso.....135
Figura 15 Lucretia Cometendo Suicídio.....135
Figura 16 Brasão heráldico.....161
Figura 17 Brasão de Shakespeare.....162
Figura 18 Poetic metaphors made literal.....163
Figura 19 Tintoretto / Ficherelli.....170
Figura 20 Crespi / Nuvolone 170
Figura 21 Hemessen / Giordano.....171
Figura 22 Capa de livro.....173
Figura 23 Visilegibilidade.....215

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Soneto 129.....36
Quadro 2 Gower e Shakespeare.....41
Quadro 3 Temas da imagística dos poemas.....59
Quadro 4 Sugestões de ereção fálica.....167
Quadro 5 Sugestões de defloramento.....168
Quadro 6 Sugestões anatômicas.....168
Quadro 7 Elisão.....192
Quadro 8 Crase.....192
Quadro 9 Ditongação e tritongação.....193
Quadro 10 Sinérese.....193
Quadro 11 Aférese.....193
Quadro 12 Síncope.....193
Quadro 13 Eclipse.....194
Quadro 14 Notação do pentâmetro iâmbico.....195
Quadro 15 Cauda.....195
Quadro 16 Inversão.....196
Quadro 17 Permuta.....196
Quadro 18 Tranco.....196
Quadro 19 Arrasto.....196
Quadro 20 Pulso vazio.....196
Quadro 21 Recursos supressivos.....199
Quadro 22 Análise metrorrítmica: Bárbara Heliodora.....199
Quadro 23 Análise metrorrítmica: José Roberto O'Shea.....200
Quadro 24 Análise metrorrítmica: Alípio Franca Neto.....200
Quadro 25 Análise metrorrítmica: Igor Capelatto.....201
Quadro 26 Análise metrorrítmica: Rodrigo Bravo.....202
Quadro 27 Combinações assimétricas.....204
Quadro 28 Exemplo de manipulação em busca de rima.....204
Quadro 29 Rimas toantes.....204
Quadro 30 Rimas entre o mesmo sufixo ou desinência.....205
Quadro 31 Rimas soantes perfeitas e ricas.....205
Quadro 32 Rimas perfeitas com diferenças nas grafias.....205

Quadro 33 Rima suficiente.....206
Quadro 34 Rima suficiente: ditongo nasal.....206
Quadro 35 Rima ampliada: consoante de apoio.....206
Quadro 36 Rima ampliada: outras possibilidades.....207
Quadro 37 Rima suficiente ampliada.....207
Quadro 38 Rima soante incompleta.....207
Quadro 39 Rima soante diminuta.....207
Quadro 40 Rima diminuta: nasalisação.....208
Quadro 41 Rima diminuta: palatalização.....208
Quadro 42 Homoteleuto.....209
Quadro 43 Outras rimas aproximativas.....209
Quadro 44 Falso amigo: *weed*.....210
Quadro 45 Falso amigo: *sad*.....211
Quadro 46 Falso amigo: *colour*.....211
Quadro 47 Trocadilho com sentidos de *colour*.....212
Quadro 48 Falso amigo *colour* em tradução.....212
Quadro 49 Cadeia de significantes: teste de empobrecimento.....214
Quadro 50 Imagens perdidas.....217
Quadro 51 Campo semântico: música.....218
Quadro 52 Campo semântico: teatro.....219
Quadro 53 Campo semântico: mercantil.....220
Quadro 54 Campo semântico: mercantil: (perdas).....220
Quadro 55 Figuras de repetição.....221
Quadro 56 Figuras de repetição preservadas.....221
Quadro 57 Figuras de repetição com adaptação.....222
Quadro 58 Figuras de repetição perdidas.....223
Quadro 59 Paralelismo entre sintagmas nominais.....223
Quadro 60 Paralelismo entre sintagmas verbais.....223
Quadro 61 Paralelismo entre orações coordenadas.....224
Quadro 62 Paralelismo entre oração principal e subordinada.....224
Quadro 63 Paralelismo entre versos.....224
Quadro 64 Paralelismos perdidos.....224
Quadro 65 Trocadilho com *tedious*.....226
Quadro 66 Trocadilho com *heavy*.....226

Quadro 67 Trocadilho com *field* perdido....226
Quadro 68 Rearranjo: enumeração....228
Quadro 69 Rearranjo: estrutura paralela....228
Quadro 70 Rearranjo: projeção de verbos....229
Quadro 71 Rearranjo: projeção de outras classes....229
Quadro 72 Rearranjo com enjambement....230
Quadro 73 Rearranjo entre versos....230
Quadro 74 Aproximação gramatical (metro)....231
Quadro 75 Aproximação lexical (metro): lexema....232
Quadro 76 Aproximação lexical (metro): sintagma....233
Quadro 77 Aproximação lexical (metro): oração....234
Quadro 78 Aproximação lexical (metro): reduzida de gerúndio....234
Quadro 79 Aproximação lexical (rima): substantivos....234
Quadro 80 Aproximação lexical (rima): gênero....235
Quadro 81 Aproximação lexical (rima): adjetivos....235
Quadro 82 Aproximação lexical (rima): verbos....236
Quadro 83 Aproximação lexical (rima): locução verbal....236
Quadro 84 Aproximação lexical (rima): tempo ou modo verbal....237
Quadro 85 Aproximação lexical (rima): advérbios....237
Quadro 86 Aproximação lexical (rima): mudança de classe....238
Quadro 87 Aproximação lexical (rima): sintagma nominal....238
Quadro 88 Aproximação lexical (rima): inversão de sintagma....239
Quadro 89 Aproximação lexical (rima): sintagma verbal....239
Quadro 90 Aproximação lexical (rima): sintagma verbal por outra classe....240
Quadro 91 Aproximação lexical (rima): sintagma adjetival....240
Quadro 92 Aproximação lexical (rima): sintagma adverbial....240
Quadro 93 Aproximação lexical (rima): oração coordenada....241
Quadro 94 Aproximação lexical (rima): coordenada/sintagma....241
Quadro 95 Aproximação lexical (rima): oração subordinada....241
Quadro 96 Aproximação lexical (rima): oração reduzida....241
Quadro 97 Aproximação lexical (rima): subordinada/sintagma....242
Quadro 98 Aproximação lexical (metro e rima): sintagma....243
Quadro 99 Aproximação lexical (metro e rima): sintagma verbal....243
Quadro 100 Aproximação lexical (metro e rima): oração....243

Quadro 101 Apagamento gramatical: epanáfora....245
Quadro 102 Apagamento gramatical: conjunções....246
Quadro 103 Apagamento gramatical: pronomes....248
Quadro 104 Apagamento gramatical: pronomes relativos....248
Quadro 105 Apagamento gramatical: enumeração....249
Quadro 106 Apagamento lexical: adjetivos....250
Quadro 107 Apagamento lexical: advérbio *thus*....251
Quadro 108 Apagamento lexical: advérbio *so*....252
Quadro 109 Apagamento lexical: advérbios de lugar....253
Quadro 110 Apagamento lexical: advérbios....254
Quadro 111 Apagamento lexical: substantivos: enumeração....255
Quadro 112 Apagamento lexical: substantivos preposicionados....255
Quadro 113 Apagamento lexical: substantivos (mudança de transitividade)....255
Quadro 114 Apagamento lexical: substantivos (complemento nominal)....256
Quadro 115 Apagamento lexical: substantivos (substituição do núcleo)....257
Quadro 116 Apagamento lexical: substantivos (mudança de classe)....258
Quadro 117 Apagamento lexical: verbo *to be*....259
Quadro 118 Apagamento lexical: verbos (pares)....259
Quadro 119 Apagamento lexical: verbos (elipse)....259
Quadro 120 Apagamento lexical: verbos (subordinada/sintagma)....260
Quadro 121 Apagamento lexical: verbos (subordinada/predicativo)....260
Quadro 122 Apagamento lexical: verbos (locução)....260
Quadro 123 Reconstrução (rima): passivação de oração....262
Quadro 124 Reconstrução (rima): passivação do verso....263
Quadro 125 Reconstrução (rima): ativação....263
Quadro 126 Reconstrução (rima): mudança de sujeito....264
Quadro 127 Reconstrução (rima): infinitivo final....265
Quadro 128 Reconstrução (rima): gerúndio final....265
Quadro 129 Reconstrução (rima): inversão semântica....266
Quadro 130 Reconstrução (rima): sem verbo....266
Quadro 131 Reconstrução (metro): ativação....267
Quadro 132 Reconstrução (metro): inversão semântica....267
Quadro 133 Reconstrução (metro): mudança de sujeito....268
Quadro 134 Reconstrução (metro): aglutinação....269

Quadro 135 Reconstrução (metro): zeugma.....270
Quadro 136 Reconstrução (metro e rima): mudança de sujeito.....270
Quadro 137 Reconstrução (metro e rima): passivação e ativação.....270
Quadro 138 Reconstrução (metro e rima): inversão semântica.....271
Quadro 139 Reconstrução (metro e rima): aposto.....271
Quadro 140 Reconstrução (metro e rima): aposto com deslocamento.....272
Quadro 141 Reconstrução (metro e rima): aposto com valor de advérbio.....272
Quadro 142 Reconstrução (metro e rima): aposto sintagma.....273
Quadro 143 Enxerto: muleta.....274
Quadro 144 Enxerto: lexema.....275
Quadro 145 Enxerto: sintagma.....276
Quadro 146 Enxerto: oração subordinada.....277
Quadro 147 Repetições e paralelismos.....277
Quadro 148 Rearranjo.....278
Quadro 149 Aproximação.....279
Quadro 150 Apagamento.....279
Quadro 151 Reconstrução.....280
Quadro 152 Enxerto.....281

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....18
2 COMENTÁRIO CRÍTICO I.....21
2.1 O POEMA.....21
2.1.1 As fontes.....24
2.1.2 Respostas contemporâneas a Lucrécia.....30
2.1.3 Alusões a Lucrécia no cânone shakespeariano.....32
2.1.4 Pró e contra o poema.....37
2.2 O MITO.....39
2.2.1 O mito de Lucrécia.....39
2.2.2 O mito de Lucrécia nas Artes Plásticas.....44
2.2.3 Paganismo e cristianismo.....48
2.2.4 Republicanismo e monarquismo.....52
2.3 A COMPOSIÇÃO LITERÁRIA.....56
2.3.1 O contexto.....57
2.3.2 O gênero.....64
2.3.3 História textual.....68
2.3.4 A retórica.....72
2.3.4.1 Figuras retóricas.....73
2.3.4.2 A imagística.....77
2.3.4.3 O aforismo.....84
2.3.4.4 Tema de contestação.....87
3 COMENTÁRIO CRÍTICO II.....94
3.1 O PATRIARCADO.....94
3.1.1 A origem do patriarcado.....95
3.1.2 A misoginia.....97
3.1.3 O feminismo.....101
3.1.4 A Inglaterra protomoderna.....109
3.1.5 A Roma antiga.....112
3.2 O SUICÍDIO.....114
3.2.1 Honra e fama, vergonha e culpa.....114
3.2.2 Castidade e virgindade.....118
3.2.3 A resolução suicida.....121

3.2.4 Troia....124
3.2.5 O ato suicida....133
3.3 O ESTUPRO....140
3.3.1 O estupro como fenômeno social....141
3.3.2 O estupro no cânone shakespeariano....146
3.3.3 Lei e nomenclatura....152
3.3.4 Resistência e cumplicidade....155
3.3.5 Erotismo e pornografia....158
3.4 PERSONAGENS....174
3.4.1 Brutus....174
3.4.2 Colatino....176
3.4.3 Tarquino....177
3.4.4 Lucrécia....181
4 COMENTÁRIO À TRADUÇÃO....185
4.1 A TRADUÇÃO POÉTICA....185
4.2 OUTRAS LUCRÉCIAS....188
4.3 METRO-RÍTMICA....190
4.4 RIMA....202
4.5 VOCABULÁRIO....209
4.6 FIDELIDADES....214
4.7 PROCEDIMENTOS....227
4.7.1 Rearranjo....228
4.7.2 Aproximação....230
4.7.3 Apagamento....244
4.7.4 Reconstrução....261
4.7.5 Enxertos....273
4.8 ANÁLISE QUANTITATIVA....277
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS....282
REFERÊNCIAS....284
ANEXOS....299

1 INTRODUÇÃO

I feared by Tarquin's falchion to be slain,
Yet for the self-same purpose seek a knife.
(*Luc*. 1046-1047)

Os estudos shakespearianos conquistaram o *status* de campo do conhecimento independente: há departamentos, eventos e publicações especializados. Não obstante, independentes estão longe de ser, já que o campo só existe em diálogo com outras disciplinas, como a crítica literária, as artes cênicas, a lexicografia, a história, a filologia e a tradução. Nos países fora do mundo anglófono, esta última ganha uma importância ainda maior. Se o texto inglês, para além de algumas decisões editoriais, está definido, as traduções das obras de Shakespeare vão sucedendo e complementando umas às outras. No Brasil, onde Shakespeare chegou por traduções indiretas do francês, não só há uma tradição estabelecida por tradutores como Carlos Alberto Nunes (SHAKESPEARE, 1969) e Bárbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2016) como novas traduções seguem sendo publicadas, como as de José Roberto O'Shea e Lawrence Flores. Algumas obras ensejam diversas publicações em idioma pátrio; outras raramente são lembradas. Uma destas é o poema narrativo *A Violação de Lucrécia*.

Shakespeare, além da obra dramática pela qual é principalmente conhecido, deixou uma sequência de sonetos e dois poemas narrativos, além de outros poemas esparsos. Os dois poemas narrativos, *Vênus e Adônis* e *Lucrécia*, foram produzidos durante um período prolongado de fechamento dos teatros, ainda no início de sua carreira. Publicados pelo poeta, os livros foram dedicados ao Conde de Southampton, e visavam um público aristocrático. Dos dois, o primeiro goza de alguma popularidade, enquanto *A Violação de Lucrécia* recebe relativamente pouca atenção. Em 265 estrofes de sete versos com os usuais pentâmetros iâmbicos com padrão de rima ABABBCC, o poema narra o mito republicano de Roma, segundo o qual o suicídio de Lucrécia após ser estuprada pelo príncipe Sextus teria levado à expulsão dos Tarquinos e ao fim da monarquia. Shakespeare usou Ovídio e Tito Lívio como fontes, mas enquanto os romanos privilegiam os acontecimentos políticos, o inglês enfatiza o drama privado e a interioridade da protagonista.

Em nosso país, duas traduções do poema foram publicadas: a de Oscar Mendes nos anos 1960, *A Violação de Lucrécia*, composta por dodecassílabos sem rima, e outra recentemente, aquela de Élvio Funck, *O estupro de Lucrécia* (SHAKESPEARE, 2020), em prosa. Este trabalho de pesquisa, ligado aos estudos shakespearianos e aos estudos da tradução, iniciou-se

com a realização de uma nova tradução de *Lucrécia*, que adota o metro dodecassílabo e preserva, pela primeira vez, o traço da rima. Duas edições ampararam o trabalho de tradução: aquela de John Roe para a série New Cambridge Shakespeare, *The Poems* (SHAKESPEARE, 2006), e aquela de Katherine Duncan-Jones e H. R. Houdhuysen para a série Arden 3, *Shakespeare's Poems* (SHAKESPEARE, 2007).

O trabalho de pesquisa realizado sobre o poema e sua tradução envolveu, de um lado, explorar a fortuna crítica de *Lucrécia* e, de outro, empreender um cotejo da tradução com seu original para, utilizando da teoria da tradução, explicitar os fenômenos mais relevantes. Quanto à crítica, o plano inicial de privilegiar a crítica feminista precisou ceder à abundância de tópicos que seriam preteridos. Daí a divisão do comentário crítico em duas partes: a primeira cuida de debates mais estritamente literários, e a segunda parte privilegia um olhar feminista sobre a obra. Um exemplo de tópico tratado na primeira parte é a importância do emprego por Shakespeare da educação retórica recebida na grammar school, especialmente nesse poema. Além do uso marcado dos recursos de elocução, as figuras de linguagem, os exercícios de argumentação *in utramque partem* — de ambas as partes — e outras práticas escolares parecem se refletir na obra literária. Como exemplo dos debates da segunda parte do comentário, temos a ligação do poema com questões de gênero, inclusive a violência sexual. A protagonista é célebre pela castidade e defende ela mesma o patriarcado, o que, somado ao tema do estupro e a seu tratamento erotizado, demanda interpretações de viés feminista. No que se refere ao comentário da tradução, uma abordagem pragmática foi privilegiada. As características formais mereceram destaque, e buscou-se explicitar o processo tradutório e lançar mão da teoria da tradução para investigar a prática.

Um trabalho de tradução comentada de *A Violação de Lucrécia* se justifica primeiramente por abordar uma obra relativamente negligenciada, e pode-se dizer que esse é seu primeiro objetivo. O segundo objetivo é traçar um panorama amplo das reações críticas ao poema. O terceiro é debater especificamente o patriarcado e questões de gênero no conteúdo do poema e na sociedade. E, por fim, o quarto objetivo é apresentar e aplicar a teoria da tradução mais relevante e analisar a tradução em cotejo com o original. A metodologia predominante do trabalho de pesquisa foi a análise de *corpus*, que incluiu a identificação dos tópicos e a determinação da estrutura da tese. O cotejo da tradução envolveu sua metodologia de classificação dos fenômenos, e a própria tradução seguiu a metodologia de proceder por estrofe, iniciar com uma leitura cerrada, seguir com uma tradução inicial e terminar conferindo metro e rima aos versos.

Quatro capítulos compõem esta tese, o primeiro sendo a Introdução. No segundo, Comentário Crítico I, os aspectos políticos, históricos e artísticos do poema são privilegiados. Na primeira seção é apresentado o poema em suas principais características. Na segunda seção é abordado o mito de Lucrécia com seus desdobramentos, e são ainda explorados no poema de Shakespeare os temas de religião e política. Na terceira, a composição literária é debatida, em tópicos como seu contexto dentro do cânone, seu gênero e seu emprego da arte retórica.

O terceiro capítulo, Comentário Crítico II, é aquele que privilegia o questionamento do patriarcado, por um lado, e o conteúdo do poema mais do que a forma, de outro. A primeira seção debaterá o patriarcado, inclusive nos contextos relevantes da Inglaterra protomoderna e da Roma antiga, e será investigada a presença dos discursos da misoginia e do feminismo na obra de Shakespeare. A segunda seção se volta ao suicídio de Lucrécia, e a terceira ao estupro, na sociedade e no poema, incluindo seu tratamento erotizado.

O quarto capítulo, Comentário à Tradução, volta-se para o trabalho de tradução proposto. As especificidades da tradução poética, e do poema longo, são debatidas. Escolhas e características do projeto tradutório são apresentadas e comentadas com base em aportes teóricos, abrangendo tópicos como metro, ritmo, rima e vocabulário. Ademais, é feito um levantamento dos procedimentos empregados em busca de metro e rima verso a verso, como aproximação, apagamento e reconstrução.

O texto bilíngue da tradução proposta de *A Violação de Lucrécia* e a escansão do texto em português estão incluídos como anexos. As citações de *Lucrécia* em tradução ao longo do texto são da tradução proposta, e aquelas no original são extraídas de Roe (SHAKESPEARE, 2006). As demais citações de obras de Shakespeare em tradução, salvo se atribuídas especificamente, são aquelas de Bárbara Heliodora (2016), acompanhadas todas elas do trecho original extraído de *The Oxford Shakespeare* (SHAKESPEARE, 2005).

2 COMENTÁRIO CRÍTICO I

> Os mais jovens se deleitam um bocado com *Vênus e Adônis* de Shakespeare;
> mas sua *Lucrécia*, e sua tragédia de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*,
> têm o necessário para agradar aos mais sábios.[1]
> (Gabriel Harvey)

Nesta primeira parte do Comentário Crítico, apresentamos os tópicos mais relevantes sobre o poema de Shakespeare e sobre o mito de Lucrécia. Isso inclui a relação entre paganismo e cristianismo, e entre monarquismo e republicanismo na obra, e ainda aspectos da composição literária e de sua circulação, com destaque para o emprego da retórica. Na segunda parte, figurarão observações envolvendo gênero e patriarcado, o estupro e o suicídio.

2.1 O POEMA

Em janeiro de 1593, o Conselho Privado da Inglaterra, frente a mais um surto de peste bubônica, tomou uma providência que soará tristemente familiar em tempos de pandemia de Covid-19: o fechamento dos teatros.

> Considerando que pelo certificado da semana passada a infecção parece estar aumentando... julgamos apropriado que toda maneira de concurso e reunião pública de pessoas em peças, *bear-baitings* [espetáculos em que ursos eram atacados por cães], boliche e outras associações para o desporto sejam proibidas.[2] (BATE, 2008, p. 11)

William Shakespeare era já um dramaturgo bem estabelecido na cena londrina à época, tendo escrito (em grande parte em colaboração) e encenado a primeira tetralogia histórica — *Henrique VI* partes 1, 2 e 3 (1590–1592) e *Ricardo III* (1592–1593), *Tito Andrônico* (1592) ou *A Megera Domada* (1590–1591). Além da cessação dos lucros na atividade dramatúrgica, aparentemente havia uma ambição no poeta de ser admitido a um meio literário que era mais aristocrático e bem quisto do que a atividade teatral. Ambas as circunstâncias levaram o

[1] "The younger sort takes much delight in Shakespeare's Venus and Adonis, but his Lucrece, & his tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke, have it in them to please the wiser sort" (SHAKESPEARE, 2006, p. 24, n. 2).
[2] "Forasmuch as by the certificate of the last week it appeareth the infection doth increase... we think it fit that all manner of concourse and public meetings of the people at plays, bear-baitings, bowlings and other like assemblies for sports be forbidden".

relativamente jovem William a privilegiar a poesia para a página: entre 1593 e 1594, Shakespeare compôs seus dois poemas narrativos, *Vênus e Adônis* e *A Violação de Lucrécia.*

O próprio poeta encomendou a publicação dessas obras, e apenas delas em toda sua carreira, ao editor e conterrâneo seu, Richard Field (1561–1624), incluindo em cada um dos livros uma dedicatória ao Conde de Southampton, Henry Wriothesly (1573–1624). Observam os editores da Arden 3, Duncan-Jones e Woudhuysen: "Certamente o novo gênero se tornou tanto lucrativo quanto distinto pela oportunidade de dedicar os poemas a um abastado e generoso jovem patrono de quem se podia esperar o pagamento ao poeta de uma recompensa substanciosa"[3] (SHAKESPEARE, 2007, p. 13). Acredita-se que a aposta de Shakespeare pagou bem: em 1596 ele adquiriu um título nobiliárquico e também New Place, uma mansão na Stratford natal, uma das explicações sendo a generosidade de Southampton (SHAKESPEARE, 2006, p. 14). O conde veio a perder o interesse pela literatura em favor do militarismo, e o poeta, retornando à dramaturgia, viu sua companhia prestigiada pela própria rainha, e mais adiante agraciada com o patronato régio de James I.

Um possível indicativo de que, na época, Shakespeare vislumbrava outra carreira e valorizava aparentemente de forma diferenciada sua produção literária é a descrição de *Vênus*, em sua dedicatória, como "primeiro herdeiro de meu invento". Na mesma dedicatória, Shakespeare promete a Southampton um "trabalho mais grave", que viria a ser *A Violação de Lucrécia*, publicado um ano mais tarde, e com uma dedicatória de tom mais íntimo — "O amor que a vossa senhoria dedico é sem fim". Assim, vê-se que *Vênus* e *Lucrécia* foram concebidos como um par, e pode-se dizer que entre eles há uma relação de antítese. O primeiro, que narra a tentativa de sedução de um mancebo pela própria deusa do amor, transcorre ao ar livre, sob a luz do sol e com um tom idílico. O segundo é sombrio, interno, violento e grave, como prometido; na verdade, em *graver labour* parece haver um trocadilho entre gravidade e túmulo[4].

Narra-se, em *Lucrécia*, um episódio da história romana: o estupro de uma nobre por um príncipe, que culminou na expulsão dos Tarquinos e na transição da monarquia para a república. Estando acampados sitiando Ardeia, os nobres romanos se lançam a jactar-se das esposas, e logo decidem testar-lhes a castidade, vencendo o concurso Lucrécia, esposa de Colatino, que fiava com as criadas enquanto as outras se divertiam. Depois de retornarem para o acampamento, o príncipe Sexto Tarquino volta só a Colácia com a intenção de desonrar

[3] "Certainly the new genre was made both lucrative and distinguished by the opportunity to dedicate the poems to a wealthy and generous young patron who could be relied on to pay the poet a substantial reward".
[4] Encontra-se o mesmo trocadilho na fala do Mercutio moribundo em Romeu e Julieta: "you'll find me a grave man" (3.1.98).

Lucrécia, e obtém seu intento. Ela, tão logo nasce o dia, envia cartas ao pai e ao marido, os quais chegam acompanhados de outros nobres. Após contar o ocorrido e pedir vingança, ela comete o suicídio, desencadeando a revolta, liderada por Júnio Brutus, que repele a tirania dos Tarquinos e funda a república romana. Ocorre que, enquanto nas fontes romanas a narrativa política — e masculina — é a mais importante, no poema de Shakespeare são privilegiadas a experiência e a consciência de Lucrécia.

Embora sejam ambos poemas narrativos, às vezes chamados também de poemas longos ou épicos menores, *Vênus e Adônis* e *A Violação de Lucrécia* na verdade pertencem a gêneros distintos. *Vênus* é um epílio, ou seja, um poema narrativo erótico de matriz ovidiana. Ovídio (43 a.C.–18 d.C.) foi uma das maiores influências sobre Shakespeare, que estudou o autor na sua grammar school, incluindo as *Metamorfoses*, de onde sai o episódio do qual o poeta se apropria em *Vênus*. Jonathan Bate aponta que Shakespeare "encontrou em Ovídio um grande estoque de exemplos de sentimento feminino – algo notavelmente ausente em muitos de seus outros modelos"[5] (NIMS, 2000, p. 43). Também Ovídio foi fonte de Christopher Marlowe para criar seu próprio epílio, *Hero and Leander*, obra que foi interrompida pelo controverso assassinato do poeta e dramaturgo em uma taverna.

Já *A Violação de Lucrécia* pertence ao gênero *complaint* (*lamento*); este gênero se origina nas narrativas exemplares de cunho político da coletânea *The Mirror for Magistrates*, de meados do século XVI, reinado de Mary Tudor (r. 1553–1558), as quais poetizavam a queda de grandes personagens e enfatizavam a fatalidade da Fortuna. O lamento é caracterizado pela narrativa em versos figurando uma mulher, às vezes como fantasma, que lamenta uma ligação amorosa desafortunada — no caso de Lucrécia, forçada. Uma característica dessa tradição é a Rima Real, ou seja, a estrofe de sete versos com o padrão ABABBCC, enquanto a estrofe de *Vênus e Adônis* é de seis versos no padrão ABABCC. Outro poema do gênero lamento que segue esse padrão é *The Complaint of Rosamond* (1592), de Samuel Daniel[6]. A Rima Real havia sido usada por Geoffrey Chaucer (ca. 1340–1400) em *Troilus and Criseyde*, e o rei James VI da Escócia, futuro James I da Inglaterra, anotou em seu tratado de poesia que a rima que encontramos em *Vênus* seria o "Verso Comum", apto a matérias de amor, ao passo que chama a Rima Real, apropriada à matéria trágica, de "Verso Troilus". Shakespeare observa essa distinção precisamente em seus dois poemas narrativos. Coppélia Kahn aponta que o *complaint*

[5] "[...] found in Ovid a great store of examples of female feeling – something that was notably lacking in many of his other models".
[6] Outros poemas neste gênero do período são *The Ruins of Time*, de Edmund Spencer e *The Complaint of Elstred*, de Thomas Lodge.

era um gênero "gozando de grande popularidade nos anos 1590 [cujas] heroínas lamentam os agravos que recebem advindos de abusos do poder masculino; seu estilo marcadamente retórico amplifica suas emoções e joga com a simpatia do leitor"[7] (KAHN, 2005, p. 269).

Há outro poema narrativo pertencente ao gênero do lamento que foi atribuído a Shakespeare e publicado junto ao volume (não autorizado) de seus sonetos em 1609; atribuição que modernamente foi tanto questionada quanto defendida. Trata-se de *A Lover's Complaint*, em cujos 329 versos (ante 1194 de *Vênus* e 1855 de *Lucrécia*), que seguem igualmente a Rima Real, uma campônia narra como foi seduzida pelo garanhão local e está arrasada, mas finda por sugerir que repetiria a experiência: "Ay me! I fell, and yet do question make / What I should do again for such a sake"[8] (*Comp*. 321-322) (SHAKESPEARE, 2006, p. 290). Questões de autoria à parte, o fato é que o poema, juntamente com *The Passionate Pilgrim* e *Phoenix and the Turtle*, ocupa uma posição ainda mais obscura no cânone shakespeariano que *A Violação de Lucrécia*.

2.1.1 As fontes

As fontes que Shakespeare utilizou para compor *Lucrécia* são as narrativas de Tito Lívio (59 a.C.–17 d.C.), disponível para ele na tradução de William Painter (1540–1594) em seu *Palace of Pleasure* (1566), aquela de Ovídio em *Fastos*, provavelmente em latim, e o poema de Chaucer *Legend of the Good Women*. O Argumento que precede o poema, o qual talvez não tenha sido escrito por Shakespeare, segue relativamente de perto o historiador romano, que conta o episódio, com foco na mudança política, nos capítulos 57 a 60 de seu *Ab Urbe Condita*, sendo que o dito Argumento abrevia os desdobramentos da revolta que põe fim à monarquia e omite o detalhe de ter o próprio Colatino sugerido o concurso de castidade que propiciou a Tarquino encantar-se por Lucrécia: "[c]ada um elogiava mais que o outro os dotes de sua esposa. A discussão tornava-se acalorada quando Colatino declarou que não valia a pena discutir. Dentro de algumas horas poderiam ter a certeza da superioridade de Lucrécia sobre as demais" (LÍVIO, 1989, p. 97). No poema em si, o príncipe age como se visse a matrona pela primeira vez ao "visitá-la" sozinho, o que ressalta o poder do elogio rendido por Colatino como incitação ao estuprador. Essa mudança parece mais uma escolha deliberada do que uma inconsistência, e isso favorece a hipótese de outra mão no Argumento.

---

[7] "[...] enjoying great popularity in the 1590 [...] heroines lament the injuries they suffer from abuses of male power; their highly rhetorical style dilates their emotions and plays on reader's sympathies".

[8] "E então, somente com da Graça o indumento,/ O demônio nu à socapa ele ocultava,/ Tal que as ingênuas dão ao tentador alento,/ O qual, feito querubim, acima pairava./ Quem, jovem e tola, assim não se encantava?/ Oh, céus! Caí, no entanto a perguntar estou/ Que farei para repetir o que passou" (tradução nossa).

Uma passagem do texto de Tito Lívio — ou antes de Painter — é amplificada para um efeito macabro: "Brutus arrancou a faca da ferida, a qual jorrou sangue em abundância..."[9] (SHAKESPEARE, 2007, p. 529), a qual se torna dezessete versos sanguinolentos, começando assim:

> E da fonte purpúrea Brutus arrancou
> A faca homicida; no curso que ela faz,
> Seu sangue, em pífia vingança, sai-lhe atrás.
> E borbulhando de seu peito se reparte
> Em dois lentos rios; tal que o sangue encarnado
> Circunscreve o corpo dela por toda parte[10]
> (*Luc*. 1734-1739)

Há outro detalhe interessante na narração de Tito Lívio (capítulo 56), que é citado apenas tangencialmente em *A Violação de Lucrécia*: a história de Júnio Brutus, que se passa por imbecil para se proteger do rei Lúcio Tarquino, seu padrasto, que matara sua família — "Que meu ser indetectado, por tolo tido, / Mande agora à escola teu juízo vivido"[11] (*Luc*. 1819-1820). Lúcio Júnio Brutus, aliás, com esse comportamento, é um dos antecedentes do personagem Hamlet[12].

O poeta Ovídio inclui a narrativa nos versos 685 a 852 do capítulo 2 (Fevereiro) de seu *Fastos*, poema em celebração às tradições romanas baseado no calendário de Augusto, no qual 24 de fevereiro é designado como "a fuga do rei Tarquínio" (OVÍDIO, 2015, p. 121-127). Aqui também é ressaltada a aposta do próprio Colatino sobre a castidade da esposa (*Fast II.* 733-735): "Ergue-se a quem Colácia o nobre nome dera: / 'A fala é vã, nos fatos crede', diz. / 'Resta ainda a noite, cavalguemos até Roma'".

O episódio em que chegam a Colácia para testar Lucrécia é narrado com mais detalhes e profundidade psicológica do que na prosa direta de Tito Lívio. Lucrécia tem uma fala de onze versos (*Fast II.* 745-754), em que expressa temor pelo marido e deseja sua vitória militar, e Tarquino tem seu encantamento exposto em vinte versos: "Apraz-lhe a branca cor, a forma, a loura coma / e a beleza que nada às artes deve: / As palavras, a voz e a firmeza o encantam"

---

[9] "[...] Brutus plucked the knife out of the wounde, which gushed out with abundance of blood [...]" (citado de *A Palace of Pleasure*, de William Painter).

[10] "And from the purple fountain Brutus drew/The murd'rous knife, and as it left the place,/Her blood, in poor revenge, held it in chase;/And bubbling from her breast, it doth divide/In two slow rivers, that the crimson blood/Circles her body in on every side".

[11] "Let my unsounded self, supposed a fool,/Now set thy long-experienced wit to school".

[12] Protagonista da peça que também compartilha com o poema uma descrição da queda de Troia influenciada pela *Eneida* de Virgílio. Outra ligação entre as duas obras é o julgamento de Harvey (ver epígrafe do capítulo), de que seriam aquelas apropriadas aos mais sábios.

(*Fast II.* 763-765). Todo esse preâmbulo é o que Shakespeare ignora para adotar o princípio do *in media res*, ou, como aponta em sua dedicatória, produzir "este panfleto, sem início".

É possível apontar vários ecos do texto ovidiano em *A Violação de Lucrécia.* Dois versos de Ovídio, de quando Tarquino ainda planeja o estupro — "'O êxito é incerto', diz. 'Tudo ousarei. Veremos. / Aos ousados a sorte e o deus ajudam" (*Fast II.* 781-782) —, parecem influenciar em Shakespeare o diálogo interno que Tarquino tem no caminho até o quarto de Lucrécia (sem contraparte em Ovídio): "Amor em coração medroso não produz"[13] (*Luc*. 270).

Ovídio descreve a fragilidade de Lucrécia como a de "u'a cordeirinha diante do cruel lobo" (*Fast II.* 800), e Shakespeare recorre diversas vezes a essas imagens, inclusive para narrar o momento da violência sexual: "O lobo à presa, grita o cordeiro sem sorte"[14] (*Luc*. 677), mas também em "Só se escutam corujas e lobos, fatais. / A estação os ampara p'ra que vão atrás / Dos pobres cordeiros"[15] (*Luc*. 165-167), ou "Ela tal lasso cordeiro põe-se a arfar"[16] (*Luc*. 737), ou ainda em "Tu plantas lobo onde o cordeiro ele apanha"[17] (*Luc*. 878).

Os versos de Ovídio — "Por que te alegras, vencedor? Vencer te perde. / Quanto uma noite só custou teu reino!" (*Fast II.* 811-812) —, que ocorrem logo após o estupro, refletem-se no poema de Shakespeare: "Vencedor cativo que perde tendo mais"[18] (*Luc*. 730). O luto que traja Lucrécia quando chegam os nobres é mencionado por Ovídio: "Vendo seus trajes, por que o luto eles perguntam" (*Fast II.* 817), e também é salientado por Shakespeare — "O qual vê Lucrécia negro luto trajando"[19] (*Luc*. 1585). Um detalhe do momento em que Lucrécia narra seus males é cuidadosamente observado: "Tenta falar três vezes, três vezes desiste" (*Fast II.* 823), o qual se torna em Shakespeare uma imagem bélica — "Três suspiros à mágoa ligam o pavio, / Até que dispare palavra de pesar"[20] (*Luc.* 1605).

Por fim, Ovídio menciona Procne e Tereu (*Fast II*. 855-856), o que pode ter influenciado o poeta inglês a incluir no poema narrativo o motivo de Filomela, que o mesmo Ovídio narra em *Metamorfoses* (livro VI). Após seu estupro por Tereu, marido de sua irmã Procne, Filomela, privada da língua para não denunciar o agressor, faz isso tecendo uma tapeçaria. A história foi incorporada em *Titus Andronicus* (1592), peça na qual Lavínia, igualmente estuprada e

[13] "Love thrives not in the heart that shadows dreadeth".
[14] "The wolf hath seized his prey, the poor lamb cries".
[15] "No noise but owls' and wolves' death-boding cries./Now serves the season that they may surprise/The silly lambs".
[16] "She like a wearied lamb lies panting there".
[17] "Thou set'st the wolf where he the lamb may get".
[18] "A captive victor that hath lost in gain".
[19] "Who finds his Lucrece clad in mourning black".
[20] "Ere once she can discharge one word of woe".

amputada da língua, usa um exemplar do livro de Ovídio para denunciar o crime. O narrador de Shakespeare compara Lucrécia a Filomela — "Com isso, Filomel plangente terminou / Afinado chilro de noturno pesar"[21] (*Luc.* 1079-1080) —, e a própria matrona se dirige a um rouxinol, ave na qual Filomela é transformada na lenda: "Vem, Filomela, que cantas de violação, [...] Pois tal bordão gemerei eu sobre Tarquino, / Sobre Tereu mostra da arte teu domínio[22] (*Luc*. 1128, 1133-1134).

O poema de Chaucer, parte de *The Legend of Good Women* (CHAUCER, 1995, p. 265-276), mantém-se em grande medida fiel ao de Ovídio e anuncia já no início seus precedentes: "As saith Ovyd and Titus Livius" (*Women.* 4), além de remeter-se algumas vezes a suas fontes — "our book seith" (*Women.* 42), "in the story I rede" (*Women.* 146), "as Livy bereth witnesse" (*Women.* 194)[23]. Chaucer, no entanto, ignora a política e enfatiza o elogio à castidade de Lucrécia, que é transformada em santa cristã: "The verray wyf, the verray trewe Lucresse"; "and she was holden there / A seint, and ever her day y-halwed dere" (*Women.* 7, 191-192)[24]. Talvez o poema de Chaucer tenha influenciado Shakespeare a introduzir o anacronismo do código da cavalaria medieval em sua narrativa da Antiguidade:

> Tarquinius, that art a kinges eyr,
> And sholdest, as by linage and by right,
> Doon as a lord and as a verray knight,
> Why hastow doon dispyt to chivalrye?[25]
> (*Women.* 140-143)

O vocabulário da cavalaria e o dos brasões heráldicos ocorre em vários momentos no poema de Shakespeare, como quando o próprio Tarquino imputa a si a acusação: "Ó dano às claras armas e à cavalaria"[26] (*Luc.* 197), ou no momento em que Lucrécia pede vingança — "Cada lorde põe-se a amparo prometer, / Por cavalaria atado à imposição"[27] (*Luc.* 1696-1697).

No esforço de louvar Lucrécia, Chaucer alista um apoio questionável: "Nat only that thise payens her comende, / But he, that cleped is in our legende / The grete Austin, hath greet

---

[21] "By this, lamenting Philomel had ended/The well-tuned warble of her nightly sorrow".

[22] "Come, Philomel, that sing'st of ravishment,/Make thy sad grove in my dishevell'd hair./As the dank earth weeps at thy languishment,/So I at each sad strain will strain a tear,/And with deep groans the diapason bear;/For burden-wise I'll hum on Tarquin still,/While thou on Tereus descants better skill".

[23] "Como conta Ovídio, e Titus Livius"; "diz nosso livro"; "no relato que leio", "como Tito testemunha". (traduções nossas).

[24] "A esposa fiel, sempre veraz Lucrécia"; "Como uma santa, e seu dia santo respeitado" (traduções nossas).

[25] "Tarquinius que é herdeiro do rei/ E deveria, por linhagem e por direito,/ Agir como age um lorde, e veraz cavaleiro,/ Por que aviltaste a cavalaria?" (tradução nossa).

[26] "O shame to knighthood and to shining arms".

[27] "Each present lord began to promise aid,/As bound in knighthood to her imposition".

compassioun / Of this Lucresse, that starf at Rome toun"[28] (*Women.* 9-12). Agostinho (354–430) lança um olhar cristão de condenação do suicídio sobre a História da Roma antiga, contexto que via o ato como honroso a depender das circunstâncias, e comenta o mito de Lucrécia no capítulo 19 do Livro I de seu *A Cidade de Deus.* Não apenas ele vê como condenável o suicídio de Lucrécia caso ela fosse inocente, como de fato questiona a sua inocência, lançando uma suspeita de cumplicidade: "Será que (só ela o poderá saber), depois de violentada pelo tal jovem, ela mesma, arrastada pelo próprio prazer, consentiu - e foi tão grande a sua dor que decidiu expiar esse prazer em si mesma com a morte?" (SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 155). Para ele, estabelece-se um paradoxo: se inocente, é condenável o suicídio; se culpada, ou seja, cúmplice, o suicídio é compreensível, no entanto, em nenhum caso ela seria digna de elogio. Ele também condena nela o que considera uma "sede de fama". Shakespeare parece refletir preocupações similares. Sua Lucrécia aponta explicitamente seu dilema ético: "Viver ou morrer, qual dos dois é preferível: / Vida é opróbrio e morte é repreensível"[29] (*Luc.* 1154-1155). E ela age em nome da fama assim como acusa o religioso: "Cinzas do opróbrio minha fama hão de engendrar"[30] (*Luc.* 1188). A personagem de Shakespeare, como o religioso, diferencia corpo e alma, e antecipa o mesmo questionamento fazendo questão de eximir-se de qualquer entrega cúmplice:

> Mesmo o sangue rude deste abuso tachado,
> Imaculada e pristina está minha mente;
> Isso não se forçou, nem nunca foi tendente
> A renúncias acessórias....[31]
> (*Luc*. 1655-1658)

Também a sentença dos lordes está em consonância com Agostinho: "Mente impoluta exime corpo maculado"[32] (*Luc.* 1710). Chaucer, aparentemente para livrar Lucrécia de qualquer suspeição, descreve-a em estado de inconsciência durante o estupro:

> That, what for fere of slaundre and drede of deeth,
> She loste bothe at-ones wit and breeth,
> And in a swough she lay and wex so deed,
> Men mighte smyten of her arm or heed;

[28] "Não apenas os pagãos a alabaram/ Mas ele, que em santa hagiografia é chamado/ O grande Agostinho, teve grande compaixão/ Por ela que morreu, Lucrécia, a romana" (tradução nossa).
[29] "To live or die which of the twain were better,/When life is shamed, and death reproach's debtor".
[30] "So of shame's ashes shall my fame be bred".
[31] "Though my gross blood be stained with this abuse,/Immaculate and spotless is my mind;/That was not forced, that never was inclined/To accessory yieldings".
[32] "Her body's stain her mind untainted clears".

> She feleth no-thing, neither foul ne fair.[33]
> (*Women*. 135-139)

Esse trecho parece levar Shakespeare a produzir uma passagem similar, posterior ao estupro: "Tal perigo na resistência presumido, / Um medo mortal todo o corpo percorreu; / E é fácil abusar de corpo que morreu"[34] (*Luc.* 1265-1267), embora essa descrição dos eventos contradiga sua narração propriamente dita, em que ela resiste verbalmente e tem a voz sufocada.

Da longa tradição de apropriações do mito de Lucrécia, podemos citar ainda John Gower (ca. 1330–1408), em seu *Confessio Amantis*, e Giovanni Boccaccio (1313–1375), em *De Mulieribus Claris*. Tais obras não são apontadas pelos editores das edições New Cambridge e Arden como fontes para Shakespeare. É interessante observar, na comparação entre *A Violação de Lucrécia* e suas fontes, aquilo que Shakespeare acrescenta de seu, ou amplifica. O que se nota de forma patente é a profundidade psicológica conferida aos dois protagonistas. A já mencionada hesitação de Tarquino é um exemplo: "Dessa forma mantém o ímpio discussão / Entre gélida razão e ígnea vontade"[35] (*Luc.* 246-247). Tal demonstração de consciência de Tarquino leva até a crítica feminista Coppélia Kahn (1997, p. 33) a afirmar que Shakespeare cria "um sujeito masculino heroico em quem as contradições da ideologia dominante são internalizadas e postas em guerra"[36].

Muito maior é a exposição da consciência de Lucrécia. Vejamos nas fontes como é apresentado o espaço de tempo entre o estupro de Lucrécia e seu pedido por socorro na manhã seguinte. Primeiramente em Tito Lívio:

> Com essa ameaça, a paixão criminosa de Tarquínio triunfou da obstinada virtude, e ele partiu contente por ter destruído a honra de uma mulher. Abatida por tão grande infortúnio, Lucrécia enviou um mensageiro a Roma e a Ardeia para pedir ao pai e ao marido que viessem imediatamente acompanhados de um amigo fiel. (LÍVIO, 1989, p. 98-99)

Em seguida em Ovídio (2015):

> E ela, temendo a fama, sucumbiu.
> Por que te alegras, vencedor? Vencer te perde.
> Quanto uma noite só custou teu reino!

---

[33] "Que, temendo calúnia e receando a morte,/ Ela perdeu de uma vez a lucidez e o alento,/ E num desmaio pareceu tão morta,/ Que a podiam golpear braço ou cabeça;/ Nada ela sentia, nem bom nem mau".

[34] "Such danger to resistance did belong/That dying fear through all her body spread;/And who cannot abuse a body dead?".

[35] "Thus graceless holds he disputation/'Tween frozen conscience and hot burning will".

[36] "a heroic male subject in whom the contradictions of the dominant ideology are internalized and set at war".

> Ao vir do dia, ela se assenta, desgrenhada,
> como u'a mãe que do filho vai à pira,
> e chama, dos quartéis o velho pai e o fiel
> marido: um e outro chegam sem demora.
> (*Fast II*. 810-816)

E finalmente em Chaucer (1995):

> Allas! of thee this was a vileins dede!
> But now to purpos; in the story I rede,
> Whan he was goon, al this mischaunce is falle.
> This lady sente after her frendes alle,
> Fader, moder, husbond, al y-fere.[37]
> (*Women*. 145-149)

Chaucer, diga-se de passagem, é o único a mencionar a mãe de Lucrécia. Em Shakespeare, as horas da madrugada entre o crime e a chegada do amparo são preenchidas pelo longo lamento da heroína, além de passagens igualmente exclusivas ao poema, como aquela em que a criada simpatiza com Lucrécia, a escrita da carta, seu constrangimento ante o estafeta, e a "nova forma de luto", que é examinar a pintura da queda de Troia. Esse intervalo ocupa em *A Violação de Lucrécia* um total de 837 versos, que representam 45% do poema.

2.1.2 Respostas contemporâneas a Lucrécia

Há duas obras de colegas dramaturgos de Shakespeare que apresentam a história, ambos respondendo a *Lucrécia*, com abordagens bem distintas: o poema *The Ghost of Lucrece* (1600), de Thomas Middleton, e a peça *The Rape of Lucrece – A True Roman Tragedy* (1608), de Thomas Heywood. O poema de Shakespeare, na verdade, foi publicado inicialmente com o título *Lucrece*, e só na edição de 1616, portanto após a peça de Heywood, como *The Rape of Lucrece*.

Middleton colaborou com Shakespeare em *Timon de Atenas* (1606), e os textos conhecidos de peças como *Macbeth* (1606) e *Medida por Medida* (1603–1604) têm sua mão como adaptador. Seu poema adota a mesma Rima Real de sete versos por estrofe, mas se filia à tradição então já antiquada do *Mirror for Magistrates*, precursora do *complaint*, inclusive pela narração fantasmagórica, empregando um "estilo bombástico e melodramático"[38]

[37] "Ai-de-mim, isso foi uma vilania de fato!/Mas ao assunto agora: no relato que leio,/Quando ele se fora e consumado o mal a ela,/A dama convocou a seus amigos todos,/Pai e mãe e marido e todos juntos".
[38] "ranting and melodramatic style".

(SHAKESPEARE, 2007, p. 76). Quando compôs o poema, Middleton era um jovem estudante de Oxford, instituição que ele abandonaria para encontrar sua carreira nos teatros — também teve um posto oficial compondo os festejos cívicos de Londres.

> Medea's magic, and Calipso's drugs,
> Circes enchantments, Hecate's triform
> Weanes my soul, sucking at revenge's dugs,
> To feed upon the air. What wind, what storm
> Blew my dissevered limbs into this form,
> And from the virgin paradise of death
> Conjures my ghost with poetizing breath?[39]
> (*Ghost*. 59-65) (MIDDLETON, 2007, p. 1990)

The Rape of Lucrece, a peça, foi encenada no teatro Red Bull, pelos *Queen Anne's Men*. Baseada em Tito Lívio, volta-se à narrativa masculina e política, e dramatiza uma gama muito maior de eventos, desenvolvendo mais personagens se comparada ao poema de Shakespeare. A peça se inicia com Servius Tullius no trono, mostrando a usurpação de Lucius Tarquinius; a crueldade de Tullia, que passa uma carruagem sobre o corpo do pai; e, por fim, a guerra civil iniciada após o suicídio da matrona. Andrew Gurr (2004, p. 197) aponta que

> [h]abitantes dos subúrbios ao norte e ao leste da cidade, onde o Fortune, o Curtain e o Red Bull operavam, eram os mais pobres em Londres, enquanto o Blackfriars [onde os King's Men de Shakespeare assumiram um teatro fechado em 1609] era o distrito mais abonado. A identidade social dos diferentes bairros influenciava a reputação de suas casas de espetáculo.[40]

Diz o mesmo autor que "[a] Companhia da Rainha tinha um repertório de 'tarol e clarim' criado para as *fishwives* [vendedoras de peixe, mulheres rústicas] e artesãos da cidade"[41] (GURR, 2004, p. 203). Esse estilo popularesco se refletia na peça de Heywood, por um lado, na presença de cenas de batalha, e por outro no tratamento do estupro. Dizem os editores da Arden do poema: "Nunca há a menor questão sobre leitores do poema serem convidados a dar risadinhas lúbricas dos sofrimentos da Lucrécia de Shakespeare, mas na versão para o palco de

[39] "Medeia sua mágica, Calipso sustanças,/ Circe seus encantos, Hécate sua trindade/ Desmamam minh'alma das tetas da vingança/ Para mamar o ar. Que vento ou tempestade/ Meus membros soltos soprou à integridade,/ E do mortal virgem Éden acolhedor/ Conjura-me o espectro co'alento versador?" (tradução nossa).

[40] "Inhabitants of the suburbs to the north and east of the city, where the Fortune, Curtain and Red Bull operated, were the poorest in London while the Blackfriars was the wealthiest district. The social identity of the different neighbourhoods influenced the reputations of their playhouses".

[41] "The Queen's company had a drum and trumpet repertory designed for the 'fishwives' and artisans of the city".

Heywood isso parece uma possibilidade distinta"[42] (SHAKESPEARE, 2007, p. 77). A passagem é precedida e sucedida por cenas com o palhaço, e mais adiante (4.5) era incluída uma canção absolutamente misógina, em que os homens caçoam da violada:

> VALERIUS Did he take the lady by the tigh, man?
> CLOWN Thigh, man?
> VALERIUS Aye, man.
> CLOWN Ha ha ha ha, man.
> HORATIUS And now he came it somewhat nigh, man?
> CLOWN Nigh, man?
> HORATIUS Aye, man.
> CLOWN Ha ha ha ha, man, hey fa derry, &c.
> VALERIUS But did he do the t'other thing, man?
> CLOWN Thing, man?
> VALERIUS Aye, man.
> CLOWN Ha ha ha ha, man.
> HORATIUS And at the same had he a fling, man?
> CLOWN Fling, man?
> HORATIUS Aye, man.
> CLOWN Ha ha ha ha, man, hey fa derry, &c.[43]
> (HEYWOOD, 2008, p. 82)

2.1.3 Alusões a Lucrécia no cânone shakespeariano

Os editores da Arden apontam que "[e]mbora *Vênus e Adônis* tenha sido a obra mais popular durante seu tempo de vida, parece ser *Lucrécia* que se inscreveu mais fundo na imaginação criativa de Shakespeare"[44] (SHAKESPEARE, 2007, p. xvi). Passemos então a indicar as muitas instâncias em que a história de Lucrécia é citada na obra dramática do poeta. A figura de Lucrécia é regularmente empregada como emblema de castidade, como em *A Megera Domada* (1590–1591), no momento em que Petrúquio reafirma a resolução em se casar com Catarina: "Em paciência ela ganha de Griselda, / E em castidade ganha de Lucrécia"[45] (*Meg*. 2.1.277-278) (SHAKESPEARE, 2016). Também o é em *Noite de Reis* (1601), peça em que Olívia faz uma espécie de voto de castidade e usa a efígie de Lucrécia como selo. Malvólio, encontrando a carta forjada por Maria, tem certeza da procedência: "Lacre, com sua licença.

---

[42] "There is never any question of readers of the poem being invited to snigger pruriently at the sufferings of Shakespeare's Lucrece, but in Heywood's stage version this seems a distinct possibility".
[43] "Ele a tocou na coxa, homem? [...] E agora chegou perto, homem? [...] Mas ele tocou a outra coisa, homem? [...] E sobre ela se arrojou, homem?" (tradução nossa).
[44] "Though *Venus and Adonis* was the more popular work during his lifetime, it appears to be *Lucrece* that lodged itself most deeply in Shakespeare's creative imagination".
[45] "For patience she'll prove another Grissel,/ And Roman Lucrece for her chastity" (2.1.289-290).

Alto lá! Com a imagem de Lucrécia, que ela usa em seu sinete. É de minha senhora"[46] (*Noite.* 2.5.75-76). O motivo reverbera pouco adiante, no conteúdo da carta: *"*Ao que amo posso ordenar / Mas o silêncio, que é lâmina aguda [de Lucrécia], / Meu coração vive a cortar"[47] (*Noite.* 2.5.85-87). Já em *Como Quiserem* (1599–1600), Lucrécia faz parte de uma mistura insólita que dá origem a Rosalinda, segundo os versos de Orlando: "Rosto de Helena, não peito; / De Cleópatra, seu porte; / De Atalanta o que é bem-feito; / De Lucrécia não a sorte. / De Rosalinda o total"[48] (*Como.* 3.2.124-127).

Também a figura de Tarquino como epítome do estuprador é amiúde invocada, como em *Cimbeline* (1610–1611). Após uma aposta muito parecida com o torneio de castidade no acampamento romano, Iáquimo ganha acesso ao quarto de Imógena usando um subterfúgio e usa o que vê para "provar" a Póstumo que a seduziu, em uma espécie de estupro simbólico. Ele se refere ao modelo antigo: "Assim nosso Tarquínio / Pisou bem leve antes de despertar / A pureza que maculou"[49] (*Cimb.* 2.2.12-14).

Em *Macbeth* (1606), o protagonista, instantes antes do regicídio, descreve os passos do Assassinato personificado como os de Tarquino (ou os seus próprios), e convém lembrar que a caminhada de Tarquino até a alcova de Lucrécia é uma passagem que Shakespeare amplifica em seu poema:

> Ora em meio mundo
> 'Stá morta a natureza e sonhos maus
> Abusam de quem dorme. A bruxaria
> Celebra Hécate, e o Assassinato,
> Desperto pelo lobo, sentinela
> Cujo uivo é seu alarme, pisa manso -
> Qual Tarquínio estuprador - pro seu alvo,
> Como um fantasma.[50]
> (*Mac.* 2.1.49-56)

O mito de Lucrécia é muito citado pelo aspecto político, e as menções a Tarquino no caso se referem ao tirano Lucius, pai de Sextus, o estuprador. Em *Júlio César* (1599), Brutus

---

[46] "By your leave, wax - soft, the impressure her Lucrece, with which she uses to seal - tis my lady" (2.5.90-92).

[47] "'I may command where I adore,/ But silence, like a Lucrece knife/ With bloodless stroke my heart doth gore" (2.5.103-105).

[48] "Helen's cheek, but not her heart,/ Cleopatra's majesty,/ Atalanta's better part,/ Sad Lucretia's modesty./ Thus Rosalind of many parts" (3.2.142-146).

[49] "Our Tarquin thus/ Did softly press the rushes ere he wakened/ The chastity he wounded" (2.2.12-14).

[50] "Now o'er the one half-world/ Nature seems dead, and wicked dream abuse/ The curtained sleep. Witchcraft celebrates/ Pale Hecate's offering, and whithered murder,/ Alarumed by his sentinel the wolf,/ Whose howl's his watch, thus with stealthy pace,/ With Tarquin's ravishing strides, towards his design/ Moves like a ghost" (2.2.49-56).

interpreta a carta de Cássio em que urge a combater a ameaça de tirania percebida em César: "O que devo pensar? / Que ela não pode curvar-se ante um homem? / Meus ancestrais expulsaram Tarquínio / De Roma quando foi chamado rei"[51] (*JC.* 2.1.53-56). O (Marcus Junius) Brutus histórico e sua família teriam forjado essa ancestralidade para capitalizar o prestígio do Brutus do mito republicano, de existência histórica disputada (DONALDSON, 1982, p. 106), e mais de uma vez se alude ao herói de *Coriolano* (1608), pelejando na expulsão dos Tarquinos. Primeiro quem o faz é sua mãe, Volúmnia: "Ele recebeu, quando venceu Tarquínio, sete ferimentos pelo corpo"[52] (*Cor.* 2.1.126-127), e depois é Comínio — "Aos dezesseis, apenas, / Ao armar-se Tarquínio contra Roma, / Lutou mais que ninguém; [...] E em confronto / Feriu Tarquínio mesmo no joelho"[53] (*Cor.* 2.2.84-86). Um mensageiro, com as novas do sucesso da embaixada feminina para aplacar Coriolano, que tencionava investir contra Roma, dá uma ideia da importância do episódio na Roma republicana: "Roma jamais viu dia tão alegre, / Nem quando viu expulsos os Tarquínios"[54] (*Cor.* 5.4.39-40). A peça tem ainda um personagem secundário com o mesmo nome do primeiro Brutus.

Titus Andronicus (1592) é uma peça cujas diferentes datações a colocam como anterior ou posterior à composição do poema narrativo, sendo certo que as obras são da mesma época, e há similaridades na presença de um estupro, de cenas sangrentas e da lenda de Filomela. Uma das menções ao mito de Lucrécia em *Titus* se refere a algo narrado em Tito Lívio, mas que não é contemplado em *A Violação de Lucrécia*: o episódio em que Lucius Tarquinius e sua mulher, Tullia, tentam retornar a Roma após a revolta de Júnio Brutus e são barrados no portão. Lucius Andronicus fala sobre vingar o estupro da irmã, Lavínia: "Se eu viver, vingarei quem lhe fez mal, / Fazendo a imperatriz e Saturninus / Esmolar como Tarquínio e sua rainha [aos portões]"[55] (*Tit.* 3.1.296-298). Há referências diretas ao estupro, como a do incitador Aaron, que sugere que a castidade da vítima aumenta o prazer do crime: "Nem Lucrécia, eu garanto, era mais pura / Que essa Lavínia"[56] (*Tit.* 2.1.108-109). Titus, após Lavínia usar um exemplar de *Metamorfoses* para denunciar o próprio estupro, insta a filha a revelar o autor, desconfiando de Saturninus:

Faça os sinais, aqui só há amigos.

[51] "Thus must I piece it out:/ Shall Rome stand under one man's awe? What, Rome?/ My ancestors did from the streets of Rome/ The Tarquin drive when he was called a king" (1.3.51-54).
[52] "He received in the repulse of Tarquin seven huts i'th' body" (2.1.146-147).
[53] "At sixteen years,/ When Tarquin made a head for Rome, he fought/ Beyond the mark of others.", "Tarquin's self he met,/ And struck him on his knee" (2.2.87-9, 94-95).
[54] "A merrier day did never yet greet Rome,/ No, not th'expusion of the Tarquins" (5.4.43-44).
[55] "If Lucius live he will requite your wrongs,/ And make proud Saturnine and his empress/ Beg at the gates like Tarquin and his queen" (3.1.295-297).
[56] "Lucrece was not more chaste/ Than this Lavinia" (2.1.109-110).

> Que nobre em Roma ousou fazer tal coisa?
> Ou Saturnino fez como Tarquínio,
> Que foi furtivo ao pecar com Lucrécia?[57]
> (*Tit.* 4.1.61-64)

Há ainda uma alusão ao voto de Júnio Brutus, na mesma cena, após Lavínia escrever os nomes dos violadores usando braços e boca mutilados; Marcus Andronicus faz o chamado à vingança evocando os acontecimentos apresentados no poema narrativo: "E juremos - qual co'o ferido esposo / E o pai da casta dama desonrada, / Júnio Brutus jurou por Lucrécia"[58] (*Tit.* 4.189-191).

O herói republicano serve de espelho para outro personagem reformado. O rei francês em *Henrique V* (1598–1599) é aconselhado a ver o passado do novo homólogo inglês, antigo parceiro de farras de Falstaff nas duas partes de *Henrique IV* (1596–1597, 1598–1599), nos termos da loucura assumida de Brutus: "E verá que a vaidade hoje esquecida / Era só capa como, em Roma, Brutus / Disfarçou seu critério com tolices"[59] (*H5.* 2.4.38-40).

Um dos sonetos de Shakespeare relaciona-se de perto com *Lucrécia*, mais especificamente com o personagem de Tarquino: o Soneto 129, que lida com a loucura do desejo e com o arrependimento que segue ao pecado da luxúria, de um ponto de vista masculino. Vejamos o soneto, acompanhado da tradução de Almiro Pisetta (SHAKESPEARE; PISETTA, 2018, p. 309):

---

[57] "Give signs, sweet girl, for here are none but friends,/ What Roman it was durst do the deed./ Or slunk not Saturnine, as Tarquin erst,/ That left the camp to sin in Lucrece' bed?" (4.1.60-63).

[58] "And swear with me – as, with the wouful fere/ And father of that chaste dishonoured dame/ Lord Junius Brutus sware for Lucrece' rape" (4.1.88-90).

[59] "And you shall find his vanities forespent/ Were but the outside of Roman Brutus,/ Covering discretion with a coat of folly" (36-38).

Quadro 1 — Soneto 129

Th’ expense of spirit in a waste of shame Is lust in action; and till action, lust Is perjured, murd’rous, bloody, full of blame, Savage, extreme, rude, cruel, not to trust, Enjoyed no sooner but despisèd straight, Past reason hunted, and no sooner had Past reason hated as a swallowed bait On purpose laid to make the taker mad; Mad in pursuit and in possession so, Had, having, and in quest to have, extreme; A bliss in proof and proved, a very woe; Before, a joy proposed; behind, a dream. All this the world well knows, yet none knows well To shun the heaven that leads men to this hell.
O desperdício seminal da orgia É sexo e ação; mas antes disso o sexo É perjuro, é fatal selvageria, Cruel, culpado, rústico e sem nexo; É desprezado assim que desfrutado; Depois de perseguido, é consumido, Como isca engolida é odiado E faz quem a engoliu ensandecido. Quem o busca enlouquece e quem o tem; Havido, havendo, a haver – ele é que impera. Na prova, gozo; provado, é desdém; Prazer antes, depois, uma quimera. Mas quem sabe, apesar do apelo interno, Fugir do céu que o leva para o inferno?

Fonte: Elaboração própria

A atmosfera do soneto reflete a máxima atribuída a Galeno de que “todo animal fica triste após o coito, exceto a mulher e o galo”, inclusive na misoginia: o *hell* final aponta para inferno e vagina. O paralelo é claro com a seção de *A Violação de Lucrécia* em que, após o estupro, Tarquino sai de cena amaldiçoando a si pelo feito (*Luc.* 694-745), da qual se destaca a estrofe a seguir:

> Então com o rosto encovado e descorado,
> Olho baço, cenho fechado, marcha lenta,
> Débil Desejo, covarde e bem comportado,
> Tal como um pedinte falido se lamenta.
> A carne tesa, o Desejo à Graça enfrenta,
> De carne se serve; decaída ela então,
> O culpado rebelde clama remissão.[60]

[60] “And then with lank and lean discoloured cheek,/With heavy eye, knit brow, and strengthless pace,/Feeble Desire, all recreant, poor and meek,/Like to a bankrupt beggar wails his case./The flesh being proud, Desire doth fight with Grace,/For there it revels; and when that decays,/The guilty rebel for remission prays”.

(*Luc.* 708-714)

Como se vê, Shakespeare lança mão da história de Lucrécia em vários momentos de seu cânone dramático, com destaque para as peças romanas. Apenas um estudo mais amplo poderia dizer se é um tema especialmente prevalente, mas se pode dizer que é relevante. Talvez seja um bom motivo para revalorizar o poema dedicado integralmente à narrativa.

2.1.4 Pró e contra o poema

Ainda que se possa defender que o ostracismo a que *A Violação de Lucrécia* tem sido submetido é injusto, ou ao menos exagerado, é verdade que dificilmente o poema figura entre as grandes realizações literárias de Shakespeare. Ao menos é isso que faz crer a reduzida atenção da crítica ao longo dos séculos; o poema é "frequentemente omitido [...] e relegado como relativamente desimportante dentro de sua obra"[61] (GARNSWORTHY, 2011, p. 1). Ao contrário das grandes tragédias, que não perdem o frescor e o interesse, por serem incessantemente recriadas, *Lucrécia* é uma obra que envelheceu mal: seu

> modo de expressão é apropriadamente elegíaco, bem como retoricamente complexo, caracterizado por jogos de palavra intrincados e conceitos elaborados. Tais características, admiradas então, menos atraentes hoje, têm com frequência dissuadido os leitores modernos.[62] (BELSEY, 2007, p. 90)

Um de seus traços que hoje desagrada é o emprego de "ampla retórica, e consequente falta de tensão e impacto dramáticos do poema"[63] (KRAMER; KAMINSKY, 1977, p. 143); ou seja, a "ação em *Lucrécia* é sufocada pela poesia"[64] (MAUS, 1986, p. 66), e a "retórica de fato parece 'ficar no caminho', interferindo (mais que facilitando) na visão clara de personagens, acontecimentos e dilemas morais"[65] (MAUS, 1986, p. 82).

O final do poema foi amiúde censurado: "o final é notadamente breve, acontecendo em meras quarenta e oito linhas"[66] (HEHMEYER, 2013, p. 158); de modo que o "banimento dos

---

[61] "[...] often omitted [...] and dismissed as relatively unimportant within his oeuvre".
[62] "[...] its mode of address is appropriatley elegiac, as well as rhetorically complex, characterized by intrincate wordplay and elaborate conceits. These features, admired then, less appealing now, have often deterred modern readers".
[63] "[...] unhappy with the poem's ample rhetoric and consequent lack of dramatic tension and impact [...]".
[64] "Action in Lucrece is smothered by poetry".
[65] "[...] rhetoric indeed seems to 'get in the way', interfering with rather than facilitating a clear view of characters, events, and moral dilemmas".
[66] "[...] the ending is noticeably brief, happening in a mere forty-eight lines".

Tarquinos é mencionado brevemente na estrofe final do poema, quase como um acréscimo narrativo posterior. Shakespeare não nos dá uma história de ação triunfante"[67] (DONALDSON, 1982, p. 43). Mas é o longo lamento da heroína o alvo mais usual das críticas:

> para muitos críticos, as passagens aforísticas exemplificam o estilo excessivo e às vezes digressivo de *Lucrécia*. Em particular, o lamento de quinhentas linhas de Lucrécia, que segue a seu estupro – uma série de apóstrofes de lugar-comum endereçadas a Noite, Tempo e Oportunidade, caracterizadas por copiosidade e sentenciosidade – tornou-se emblemático das deficiências do poema.[68] (HEHMEYER, 2013, p. 158)

No olhar feminista de Coppélia Kahn, durante um trecho (*Luc*. 848-967), "o poema afunda num lamaçal de platitudes, como se Shakespeare não pudesse permitir a Lucrécia ostentar o luto por seu agravo em termos que o ligassem ao poder patriarcal e transformassem o luto em subversão"[69] (KAHN, 1997, p. 40). Também para Sara Quay (1995, p. 10) o poema "desaponta o leitor que busca soluções específicas para o difícil processo de negociações feministas com o patriarcado"[70]. No mesmo diapasão, Celia Daileader (2008, p. 70, grifos da autora) considera *Lucrécia* "*tanto* má política *quanto* má poesia [...] as falhas formais do poema – seus excessos estilísticos, inconsistências semânticas, linguagem trópica túrgida e forçada – muito amiúde originam-se diretamente de sua agenda misógina"[71].

Mesmo os elogios costumam aparecer na forma de uma adversativa, ou acompanhados de uma: para F. T. Prince (SHAKESPEARE, 1960, p. xxv-xxvi *apud* KRAMER; KAMINSKY, 1977, p. 144), "*Lucrécia* é sem dúvida, como um todo, um fracasso artístico, não obstante a magnificência de muitas de suas partes"[72]. Já Ian Donaldson é da opinião de que "[n]ão obstante muitas sutilezas e êxitos locais, o poema nunca se concretiza num todo coerente", tratando-se

---

[67] "[...] banishment of the Tarquins is mentioned briefly in the final stanza of the poem, almost as a narrative afterthought. Shakespeare does not give us a story of triumphant action".

[68] "[...] for many critics, the aphoristic passages exemplify Lucrece's excessive and sometimes digressive style. In particular, Lucrece's five-hundred-line lament following her rape – a series of commonplace apostrophes to time, night an opportunity characterized by copiousness and sententiousness – has become emblematic of the poem's failures".

[69] "[...] the poem sinks into a bog of platitudes, as though Shakespeare can't allow Lucrece to mourn her injury in terms that would link it to patriarchal power and turn mourning into subversion".

[70] "[...] disappoints the reader in search of specific solutions to the difficult process of feminist negotiations with patriarchy".

[71] "both bad politics and bad poetry [...] the poem's formal flaws – its stylistic excesses, semantic inconsistencies, turgid and far-fetched tropic language – very often arise directly from its misogynist agenda".

[72] "Lucrece is undoubtedly as a whole an artistic failure, despite the magnificence of many of its parts".

de um "poema de notável, mesmo se esporádico, brilhantismo"[73] (DONALDSON, 1982, p. 40, 55).

Mas o poema eventualmente encontra um defensor, como Harold Walley, para quem "no caráter deliberadamente refletido de sua concepção e no consciencioso zelo de sua execução *A Violação de Lucrécia* é uma das mais laboriosas e estudadas obras de arte que Shakespeare jamais produziu"[74] (WALLEY, 1961 *apud* KRAMER; KAMINSKY, 1977, p. 144). Duncan-Jones e Woudhuysen (SHAKESPEARE, 2007, p. 2) defendem que os dois poemas "são mais estruturados e verbalmente complexos que qualquer das peças", e ressaltam o realismo psicológico de *Lucrécia*: "nenhum personagem de uma peça, nem mesmo Hamlet, nos é apresentado de modo tão completo e doloroso em termos de consciência individual"[75].

Apresentado o poema de Shakespeare em seus traços mais relevantes, voltemo-nos por um momento ao mito romano e a alguns de seus muitos desdobramentos, os quais demonstram a relevância da narrativa na cultura europeia por vários séculos.

2.2 O MITO

Esta seção se ocupará do mito de Lucrécia numa perspectiva mais ampla do que sua manifestação no poema de Shakespeare. Será apresentado um panorama das diferentes recontagens e apropriações do mito desde a Roma antiga até a modernidade europeia, nas letras, nos palcos e nas telas. Também se buscará apontar, no poema em debate, como aparece a tensão entre o paganismo do contexto original do mito — e sua ética de suicídio honroso, em especial — e o cristianismo do contexto de composição do poema narrativo, para o qual a morte pela mão própria é inaceitável. Em seguida, será apresentado um contraste similar entre o republicanismo inerente ao mito e a monarquia prevalecente na Inglaterra do poeta, durante o tumultuado fim do reinado de Elizabeth I, e não muito antes de uma revolução republicana.

2.2.1 O mito de Lucrécia

[73] "'rather weak'"; "Despite many local subleties and felicities, the poem never quite adds up to a coherent whole."; "poem of remarkable yet sporadic brilliance".

[74] "in the deliberate thoughtfulness of its conception and the conscientious care of its execution The Rape of Lucrece is one of the most laborious and studied works of art that Shakespeare ever produced".

[75] "are more patterned and verbally complex than any of the plays", "No character in a play, even Hamlet, is presented to us so fully and so painfully in terms of individual consciousness".

A história de Lucrécia, que versa sobre a queda da monarquia romana, portanto sobre eventos que teriam ocorrido em 509 a.C., só foi registrada séculos depois, estando entre o histórico e o mítico, e apropriadamente é narrada em versos pelo poeta Ovídio, em *Fastos*, publicado no ano 8 d.C., e em prosa pelo historiador Tito Lívio, em *Ab Urbe Condita*, publicado ca. 27 a.C. Ainda na Antiguidade, foi abordada por Dionísio de Halicarnassus, que defendia os "bárbaros" romanos aos olhos dos gregos (em torno de 7 a.C.), e cerca de um século mais tarde por Plutarco (46–119), historiador romano cujas *Vidas Paralelas* serviram de fonte a Shakespeare em peças como *Coriolano*, *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*. "A história também é recontada por um punhado de outros narradores, tais como Diodorus da Sicília no primeiro século a.C. e Valerius Maximus, Florus e Dio Cassius (respectivamente) no primeiro, segundo e terceiro séculos d.C."[76] (DONALDSON, 1982, p. 5). Já que sua historicidade é dúbia, como é o caso do mito que divide as datas ocidentais em a.C. e d.C., aliás, podemos estar lidando com uma elaboração de eventos reais ou de uma fabricação completa. Donaldson (1982) cita a versão mais extrema, de que "a história inteira é uma ficção inventada no século terceiro a.C (por Fabius Pictor, o primeiro historiador romano) de modo a esconder o fato desagradável de que o último rei de Roma não foi expulso por uma rebelião civil mas por uma potência estrangeira", mas favorece R.M. Olgivie, para quem o mito pode ter evoluído de acontecimentos reais mas incorporou com o tempo "elementos de ficção, folclore e fato transferido" (DONALDSON, 1982, p. 6)[77]. Há quem aponte similaridade entre a aposta sobre as castidades das esposas e os motivos da Comédia Nova.

Nos primórdios do cristianismo romano, o mito de Lucrécia foi inicialmente recebido positivamente, e a heroína foi elogiada por Tertuliano (ca. 155–ca. 220) e Jerônimo (ca. 347–420). Foi Agostinho quem, para elogiar o estoicismo das cristãs que haviam sido estupradas durante a invasão dos visigodos e não cometeram suicídio, lançou uma dupla carga de condenação sobre Lucrécia: se ela era inocente de fornicação, é culpada de um homicídio. Mas poderia muito bem ser, segundo ele, que ela consentiu e sentiu prazer, e então se matou pelo sentimento de culpa (cf. p. 21). Essa dúvida sobre a consciência da mulher violada, e sua suposta opacidade, reverbera até hoje e figura marcadamente na sociedade em que viveu o autor do poema, como veremos.

[76] "The story is also recounted by a handful of others narrators, such as Diodorus of Sicily in the first century BC and Valerius Maximus, Florus, and Dio Cassius in (respectively) the first, second, and third centuries AD".

[77] "[...] the entire story is a fiction inventend in the third century BC (by Fabius Pictor, the earliest Roman historian) in order to conceal the unpleasant fact that the last king of Rome was not expelled by a civil uprising [but] by a foreign power"; "[...] elements of fiction, folklore, and transferred fact".

Na França medieval, o mito figura no *Roman de la Rose*, na seção escrita por Jean de Meun (ca. 1240–ca. 1305); na Inglaterra, foi tratado por Geoffrey Chaucer em *Legende of the Good Women* (cf. p. 20), e John Gower, em *Confessio Amantis*. Chaucer emprega versos decassílabos, enquanto Gower usa octossílabos. As datações dessas obras são próximas — ca. 1386 a de Chaucer e ca. 1390 a de Gower —, e os poetas tinham uma relação pessoal, mas a seta da influência parece apontar de Chaucer a Gower: "*The Legend of Good Women* certamente precedeu a *Confessio Amantis*, o qual carrega distintas marcas de sua influência [...]"[78] (WARD *et al*., 2020). Ambos seguem de perto Ovídio, e Gower segue Chaucer ao retratar Lucrécia inconsciente no momento do estupro, de modo a aplacar a "dúvida" agostiniana.

Embora as edições New Cambridge e Arden 3 do poema de Shakespeare não ressaltem Gower como uma fonte, Richard Hillmann defende que ele teria sido — "apenas Gower e Shakespeare fazem o violador (Gower o chama de Aruns, outro dos filhos de Tarquino) apanhar sua 'manta' quando parte até o quarto de Lucrécia"[79] (HILLMAN, 1990, p. 263); e a recepção do príncipe pela matrona, quando ela pede notícias do marido Colatino, conforme narrada por Shakespeare também ecoa Gower:

Quadro 2 — Gower e Shakespeare

With tales feigned in his wise, Riht as he wolde himself devise, Whereof he mythe hire herte glade, That sche the betre chiere made, Whan sche the glade words herde, Hou that hire housebonde ferde.[80] (*Conf.* 4928-4933) (HILLMAN, 1990, p. 263-264)
Ele a fama do marido a ela fabula, Que em campos da fértil Itália ele auferiu; De elogios a seu Colatino cumula: Glorificado foi, cavaleiro viril, Com armas batidas laureado se viu. Seu júbilo com mãos erguidas é expresso E, muda, assim louva ao céu por seu sucesso.[81] (*Luc.* 106-112)

Fonte: Elaboração própria

[78] "*The Legend of the Good Women* certainly preceded *Confessio Amantis*, which bears distinct marks of its influence [...]".

[79] "[...] only Gower and Shakespeare have the ravisher (Gower makes him Aruns, another of Tarquin's sons) take up his 'mantle' when he sets out for Lucrece's chamber".

[80] "Com contos fingiu a seu gosto,/ Do jeito que ele inventaria,/ De modo alegrar o coração dela,/ Tal que ela melhorou seu ânimo,/ Quando as alvissareiras palavras ouviu,/ De como passava seu marido" (tradução nossa).

[81] "He stories to her ears her husband's fame,/Won in the fields of fruitful Italy;/And decks with praises Collatine's high name,/Made glorious by his manly chivalry,/With bruised arms and wreaths of victory./Her joy with heaved-up hand she doth express,/And wordless so greets heaven for his success".

Dante Alighieri menciona Lucrécia e Brutus na Divina Comédia (*Inf*. IV. 127-128), apresentando-os no Limbo, culpados de nada a não ser viver antes de Cristo. Na Renascença inglesa, Shakespeare produziu o poema que debatemos, Middleton e Heywood também trataram o material. A partir daí, o mito segue se desdobrando, de maneira ora simpática a Lucrécia, ora em seu detrimento, ora privilegiando Brutus e os acontecimentos políticos. Na verdade, como observa Sonya Brockman, "[o] estupro de Lucretia é retomado por poetas, políticos e filósofos através da história ocidental não pelo que revela sobre dinâmica de gênero ou violência sexual, mas como um acontecimento político, o catalisador privado traumático para uma ação pública"[82] (BROCKMAN, 2017, p. 346). Donaldson (1982, p. 104) aponta a opinião de um pensador político relevante no tempo de Shakespeare: "[o] estupro em si (pensava Maquiavel [1469–1527]) tinha escassa relevância, sendo meramente o acontecimento final que foi o estopim de uma revolução que tinha outras causas mais sérias"[83]. Outro pensador fundador do ideário político ocidental, Montesquieu (1689–1755), desdenhava de Lucrécia, e de outra personagem da história romana, Virgínia: "'duas mulherzinhas de Roma' cuja celebrada castidade não era mais que uma 'tola vaidedezinha'"[84] (DONALDSON, 1982, p. 105).

Apresentemos, primeiramente, algumas manifestações do mito que privilegiam a política, sempre a partir de Ian Donaldson (1982). Na França revolucionária, a história esteve bastante em voga: Voltaire (1694–1778) escreveu a tragédia *Brutus*, que foi

> originalmente encenada em 1730 sem despertar muita excitação pública, [sendo] revisitada pela Comédie Française em meio a cenas tumultuosas em 17 de novembro de 1790, e viu-se ter ela uma relevância imediata para o momento político presente. Os realistas na plateia no Théâtre National aplaudiram linhas favoráveis aos Tarquinos, enquanto republicanos aplaudiram linhas aparentemente favoráveis a seus próprios ideais políticos [...][85] (DONALDSON, 1982, p. 108-109)

---

[82] "Lucretia's rape is taken up by poets, politicians, and philosophers throughout Western history not for what it reveals about gender dynamics or sexual violence, but as a political event, the traumatic private catalyst for a public action".

[83] "The rape in itself (Machiavelli thought) was scarcely important, being merely the final event that triggered a revolution which had other and more serious causes".

[84] "'two little women of Rome' whose celebrated chatity was no more than 'a foolish little vanity'".

[85] "[...] originally presented in 1730 without arousing much public excitement, was revived by the Comédie Française to tumultuous scenes on 17 November 1790, being seen to have an immediate relevance to the present political moment. Royalists in the audience at the Théâtre National applauded lines favourable to the Tarquins, while Republicans applauded lines apparently favourable to their own political ideals [...]".

De A. V. Arnault, a peça *Lucrèce* (1789) buscava se opor tanto ao *ancien régime* quanto à anarquia revolucionária; e a tragédia *Lucius Junius Brutus*, de François Andrieux, parece ter sido escrita (às pressas) para comentar a vaga revolucionária de 1830 (DONALDSON, 1982, p. 109-110).

Na Inglaterra, monarquista até hoje, o mito sempre foi problemático. William Fulbecke, ao produzir sua versão no início do século XVII, condenou a revolução republicana como um erro político. Henry Carey, em 1637, dedicou seu *Romulus and Tarquin* (tradução do italiano Virgilio Malvezzi) a Charles I, que seria executado doze anos mais tarde por uma revolução republicana, com o cuidado de enfatizar a diferença entre o monarca inglês e o último rei etrusco de Roma. De Nathaniel Lee, a tragédia *Lucius Junius Brutus* foi banida pelo Lord Chamberlain em 1680, ou seja, após a Restauração; e a censura teve o efeito calculado: os dramaturgos que voltaram a tratar o tema "foram cuidadosos em evitar exporem-se às acusações de paralelismo histórico que haviam sido apontadas à peça de Lee"[86] (DONALDSON, 1982, p. 113); e a própria peça foi reescrita em 1703 por Charles Guildon para afastar tais inquietações. De William Hunt, *The Fall of Tarquin: or, The Distressed Lovers* (1713) renega o republicanismo em seu prólogo. Até o século XIX ainda havia tal incômodo, e a peça *Brutus; or the Fall of Tarquin* (1818) suscitou o comentário de um alto personagem segundo o qual a peça era inconstitucional e devia ser supressa (DONALDSON, 1982, p. 115). Algo curioso é observado por Sasha Roberts (2002, p. 126): "há surpreendentemente poucos exemplos da lenda sendo usada para defender uma agenda republicana no século XVII, quando a monarquia foi desafiada até o ponto da abolição"[87].

Outro caminho que o mito toma é de modificar a personagem de Lucrécia, que mal configura uma personagem nas fontes clássicas, conforme diferentes agendas. Na França, particularmente, muitas adaptações foram sentimentais ou jocosas. Rousseau (1712–1778), o epítome da misoginia e da hipocrisia do Iluminismo, segundo Mary Wollstonecraft (1759–1797), em sua peça inacabada *La Mort de Lucrèce, ou Rome Libre* (1792), apesar da intenção trágica, faz Lucrécia ter um noivado rompido com Sextus previamente ao casamento, sugerindo que o estupro é só um *flashback* amoroso, e pinta um Colatino detestável prostituindo a própria esposa por ambição política, enquanto Arnault (ver acima) retrata uma situação similar. Madelaine de Scudérie, no romance sentimental *Clélie* (1660), faz Lucrécia estar apaixonada

[86] "[...] were cautious to avoid laying themselves open to the charges of historical parallelism levelled at Lee's play".
[87] "[...] there are surprisingly few examples of the legend being used to serve a republican agenda in the seventeeth century, when monarchy was challenged to the point of abolition".

por Brutus e rechaçar em vez de idolatrar o marido, numa leitura protofeminista. São tentativas de transformar Lucrécia ao gosto do tempo, "de uma severa matrona romana em uma Mulher de Sensibilidade"[88] (DONALDSON, 1982, p. 84). As adaptações chegavam a atravessar o umbral da paródia, o que Donaldson afirma que Heywood faz inadvertidamente: *Le Nouveau Tarquin* (1732), um esquete musical de Jean-Jacques Bel, traz uma Lucrécia satisfeita em ser estuprada por Tarquino no templo de Vesta, após tê-lo rejeitado por coquetismo. No século XX, o americano de origem sul-africana Noel Langley escreveu um romance, *Cage me a Peacock* (1935), em que a versão de Lucrécia é promíscua e o estupro é outro *flashback* consentido (DONALDSON, 1982, p. 86). Esse tipo de manipulação da figura de Lucrécia como libidinosa já se aproxima de outra agenda: a pornográfica, que será debatida adiante. De modo geral, e excetuada talvez a recriação (popularesca) de Scudéry, Lucrécia não tem muita sorte:

> As versões trágicas do mito tendem a apresentar Lucretia como uma santa; as versões cômicas, como uma puta. As duas visões, igualmente desumanizantes em suas maneiras distintas, não são tão radicalmente opostas como possa parecer. Ambas são produto de pensamento masculino; ambas apresentam as mulheres de acordo com estereótipo popular.[89] (DONALDSON, 1982, p. 100)

Vimos, portanto, como o mito de Lucrécia, fundador da república romana, reverberou na cultura europeia, nas letras e no teatro por muito tempo. No período medieval o *Roman de la Rose* francês o reconta, bem como os ingleses Chaucer e Gower, que influenciaram Shakespeare, e Dante menciona seus protagonistas. Nos palcos, na França e na Inglaterra, o mito foi apropriado de diferentes formas com fins políticos, sentimentais ou jocosos, tradição que prossegue até a ópera de Britten no século passado. Passemos agora a expor e analisar os usos do mito de Lucrécia nas artes plásticas europeias.

2.2.2 O mito de Lucrécia nas Artes Plásticas

Além das páginas e dos palcos, a história de Lucrécia também foi extremamente relevante nas artes plásticas. A própria concepção de ambos os poemas narrativos pode ter sido influenciada por interpretações pictóricas do mito.

---

[88] "from a severe Roman matron into a Woman of Sensibility".

[89] "The tragic versions of the myth tend to present Lucretia as a saint; the comic versions, as a whore. The two views, equally dehumanizing in their different ways, are not so radically opposed as might at first appear. Both are products of male thinking; both present women according to popular stereotype".

> Era possível deparar-se com imagens eróticas de Vênus em algumas casas de particulares. Lucrécia... era um tema particularmente popular de representação visual em toda Europa nos séculos XV e XVI. Na Inglaterra elisabetana sua imagem podia ser encontrada em placas de lojas, emblemas de prensa, iniciais ilustradas e sinetes [como o de Olívia em *Noite de Reis*], bem como quadros e tapeçarias.[90] (SHAKESPEARE, 2007, p. 35)

Chama atenção o fato de que boa parte das imagens de Lucrécia a representava nua, despertando um interesse de cunho erótico em sua figura. O renascentista teutônico Lucas Cranach, o Velho (1472–1553), com seu ateliê, pintou várias versões do suicídio de Lucrécia, ou seminua, ou nua (ver Figura 1).

Figura 1 — O Suicídio de Lucrécia / Lucrécia



Fonte: Lucas Cranach The Elder, 1529, 1532

Ticiano (1488–1596), renascentista italiano, pintou a cena de estupro (*A Violação de Lucrécia*) optando também pela nudez, e uma cena alusiva ao suicídio (*Lucrécia e seu Marido*), como vemos na Figura 2.

[90] "Erotic images of Venus could be encountered in some private houses. [...] Lucretia... was a particularly popular subject for visual representation throughout Europe in the fifteenth and sixteenth centuries (Penny, 80-6). In Elizabethan England her image could be encountered in shop signs, printers' devices, illustrated initials and seal ring, as well as in paintings and tapestries".

Figura 2 — Ticiano A Violação / Seu Marido



Fonte: Titian, [ca. 1571], [ca. 1515]

A italiana Artemísia Gentileschi (1593–1656), da escola barroca, produziu uma tela para o estupro (Figura 3) e mais de uma para o suicídio (Figura 4), aderindo, ela mesma uma estuprada, à convenção da nudez.

Figura 3 — Tarquino e Lucretia



Fonte: Gentileschi, [ca. 1645]

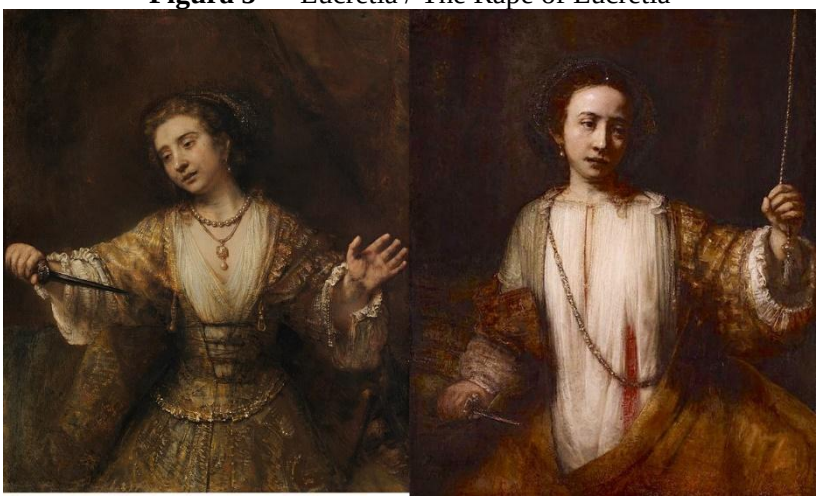
Figura 4 — Lucrécia



Fonte: Gentileschi, [ca. 1630], [ca. 1620]

As fontes clássicas, no entanto, deixam claro que Lucrécia veste luto quando se suicida. Tampouco é provável que ela se desnudasse na companhia de tantos varões romanos. O poema de Shakespeare partilha da tendência erótica demonstrada nas artes plásticas, abordando Lucrécia como o encontro entre o ícone da castidade suprema e, talvez por isso mesmo, o objeto de desejo perfeito. É possível imaginar que uma Lucrécia, talvez uma do ateliê de Cranach, estivesse entre as *wanton pictures* (*imagens lascivas*) preparadas para Sly na Introdução (*Meg. Int.* 45) de *A Megera Domada* (1590–1591). Mas há um artista que conferiu dignidade humana à heroína: Rembrandt van Rijn (1606–1669), nas telas *Lucretia* e *O estupro de Lucretia* (1664, 1666) (ver figura 5).

Figura 5 — Lucretia / The Rape of Lucretia



Fonte: Rembrandt, 1664, 1666

Comentemos a segunda delas. O mais notável, à primeira vista, na versão do holandês para o suicídio da romana é justamente a vestimenta: Lucrécia não é apresentada como um objeto de apreciação erótica. Ela veste não o luto que Lívio, Ovídio e Shakespeare especificam, mas um vestido aberto de um dourado fosco sobre uma camisola branca manchada de sangue no abdômen, tendo o punhal à mão direita. Na verdade, se nas telas predomina a nudez, em Ovídio, e depois em Chaucer e Gower, a pudicícia da matrona vai a ponto de preocupar-se com a exposição de suas "partes" ao cair morta: "Também cuida, ao morrer, que tombe dignamente – essa preocupação teve ao cair" (*Fast II*. 833-834).

Analisando o quadro, o olhar certamente será guiado para a expressão facial de Lucrécia, entre estoicamente resignada e dignamente resoluta, com os olhos rasos d'água. Comenta Amanda Burkovski (2019): "A Lucretia de Rembrandt e sua expressão desconfortante abalam a noção de que mulheres são propriedade, ou a crença sexista de que mulheres têm prazer em serem estupradas. Esta Lucretia é claramente representada como uma pessoa e uma vítima de um crime"[91]. Lucrécia está sozinha na tela, o punhal é sacado por ela mesma, não por Brutus — também não há um rio de sangue como em Shakespeare —, e não há menção à revolução política: tudo gira em torno dela, o que enfatiza sua agência. Adiante serão dados mais exemplos de representação visual da história de Lucrécia conforme comentamos o estupro e o suicídio. Agora nos voltamos uma vez mais ao texto de Shakespeare para abordar nele os aspectos religiosos.

2.2.3 Paganismo e cristianismo

A Renascença é uma esquina curiosa da História do Ocidente: em grande medida pelo contato com a civilização islâmica — os europeus recuperavam muito de seu próprio passado — houve um florescimento nas artes e, em suas etapas tardias, já havia o impacto do contato (geralmente brutal) com outras terras e povos. Uma questão óbvia se ofereceu: como conciliar o paganismo da Antiguidade com o cristianismo adotado por Constantino (ca. 272–333), disseminado, arraigado e politicamente poderoso na Europa? Trata-se de uma questão muito ampla, mas no que se refere às obras de Shakespeare e seus contemporâneos, os mitos greco-romanos nelas são assimilados como uma convenção literária, que em nada incomodava a Igreja

[91] "Rembrandt's Lucretia and her gut-wrenching expression disrupt the notion that women are property, or the sexist belief that women want or take pleasure in being raped. This Lucretia is clearly rendered as a person and a victim of a crime".

Anglicana ou as autoridades seculares. Pelo contrário, era o nome de deus (em vão) que podia gerar problemas: em 1606, passou-se uma lei segundo a qual se qualquer pessoa "em qualquer peça de teatro, interlúdio, apresentação, *Maygame*, ou *pageant*, jocosamente e profanamente falar ou usar o santo Nome de Deus, ou de Cristo Jesus, ou do Espírito Santo, ou da Trindade, [...] será multada, para cada tal infração que cometer, em dez libras"[92] (GAZZARD, 2009, p. 495). Pode-se mesmo observar um impacto dessa lei nas peças de Shakespeare, mas isso excede o escopo deste trabalho.

Em *A Violação de Lucrécia*, há uma superposição clara de valores e de léxico, entre paganismo e cristianismo. A noção da nobreza do suicídio ante um destino pior que a morte é claramente pagã e conflita frontalmente com o cristianismo, como deixou bem claro Agostinho. Lucrécia menciona o culto de Vesta, as vestais sendo as virgens que guardavam o fogo sagrado do qual dependia a cidade: "Tu fazes a vestal romper a castidade"[93] (*Luc*. 883), e invoca Jove (Júpiter/Zeus) — "Ela roga por Jove todo-poderoso"[94] (*Luc*. 568). Brutus conclama a invocações de "[nossos] deuses romanos"[95] (*Luc*. 1831). Também remetem ao paganismo as menções a Filomela e à guerra de Troia. Por outro lado, mesmo que a intenção do poeta não fosse debater teologia, naturalmente aparece no texto o léxico da religião com a qual ele nasceu e cresceu. O debate sobre se Shakespeare era secretamente católico ou protestante é irrelevante aqui; o que cabe registrar é que ele estava longe de ser um polemista. Há no poema dezenove menções a pecado[96], dez a alma[97], oito aos céus[98], seis a diabos[99] e cinco ao inferno[100] — mas nenhuma a *Deus* com maiúscula —; mencionam-se ainda "criação/juízo" (*Luc*. 924), "romaria" (*Luc*. 960) e "palmeirim" (*Luc*. 791). Ironicamente, quem reza, ou tenta rezar, no poema é Tarquino:

> Mas lá em meio a sua infrutífera prece,
> Estando o poder eterno a solicitar
> Que o feio intento à pura beldade envolvesse,
> Que seus auspícios ali viesse firmar,
> Aí mesmo estanca. Diz, "Devo deflorar:

[92] "[...] in any Stage-Play, Interlude, Shew, Maygame, or Pageant, iestingly, and prophanely speak, or vse the holy Name of God, or of Christ Iesus, or of the holy Ghost, or of the Trinity, [...] Shall forfeit for every such offence by him or them commited tenne Pounds [...]".
[93] "Thou makest the vestal violate her oath".
[94] "She conjures him by high almighty Jove".
[95] "To rouse our Roman gods with invocations".
[96] Versos 93, 209, 343, 354, 620, 629, 630, 701, 753, 767, 879, 882, 913, 923, 928, 1074, 1480, 1484, 1529.
[97] Versos 423, 498, 900, 1163, 1169, 1176, 1199, 1724, 1779, 1839.
[98] Versos 11, 338, 356, 572, 598, 667, 1166, 1372.
[99] Versos 85, 847, 973, 1246, 1513, 1555.
[100] Versos 764, 1082, 1287, 1519, 1555.

> As forças que eu invoco abominam o fato;
> Como podem então assistir-me no ato?[101]
> (*Luc.* 344-350)

Lucrécia propõe explicitamente a questão da salvação de sua alma, uma ideia mais cristã do que pagã. Primeiramente, Roma incorporou a mitologia grega, mas no período arcaico, em que os eventos narrados no poema teriam acontecido, essa influência era incipiente. Excede nossa proposta investigar as crenças dos etruscos a respeito do pós-vida; busquemos apresentar, das crenças greco-romanas com que o poeta terá tido contato em suas leituras, apenas o mais relevante para nosso debate. Em suma, o Hades (Orcos, em Roma) era o destino das almas, que lá chegavam pagando um óbolo ao barqueiro Caronte para atravessar o rio Estige, e que lá bebiam das águas do rio Lete para se esquecerem de suas vidas. Em alguns aspectos, as fontes podem divergir: "O lugar para onde vão os humanos quando morrem, o mundo dos mortos, é usualmente indicado como localizado em algum lugar sob a superfície da terra, embora na *Odisseia* de Homero ele se encontre para além do Rio Oceano no extremo oeste"[102] (HANSEN, 2020, p. 22). Também parece haver divergências nas interpretações. Pierre Commelin (1901, p. 216-241) exibe uma tendência cristã ao empregar a palavra *inferno* para o Hades. O Inferno dos Maus é uma das "regiões infernais"; as demais são Érebo (o átrio), Tártaro (a prisão dos deuses) e Campos Elísios (o paraíso). Ênfase é posta no julgamento das almas: "Após haver recebido as honras da sepultura, e atravessado o Estige e o Aqueronte, as almas compareciam perante seus juízes. [...] O tribunal está localizado em um lugar chamado Campo da Verdade [...]"[103] (COMMELIN, 1901, p. 230). Nossa fonte mais recente, no entanto, apresenta outro quadro:

> Então, embora, a maior parte das almas humanas se encaminhem para o mesmo porão cósmico onde suportam a mesma privação sensória, uma existência sombria mas não tortuosa, algumas são apartadas para tratamento especial, bom ou mau. As sementes de céu e inferno aí estão, mas apenas as sementes.[104] (HANSEN, 2020, p. 25)

---

[101] "But in the midst of his unfruitful prayer,/Having solicited th' eternal power/That his foul thoughts might compass his fair fair,/And they would stand auspicious to the hour,/Even there he starts. Quoth he, 'I must deflower:/The powers to whom I pray abhor this fact;/How can they then assist me in the act?".

[102] "The place where humans go when they die, the world of the dead, is usually said to be located somewhere beneath the surface of the earth, although in Homer's Odyssey it is found on the far side of the River Ocean in the distant west".

[103] "Après avoir reçu les honneurs de la sépulture, et franchi le Styx et l'Acheron, les âmes compairraissent devant leurs juges. [...] Le tribunal est placé dans endroit appelé le Champ de la Verité [...]".

[104] "So although most human souls proceed to the same cosmic basement where they endure the same sensory deprivation, a gloomy but not a tortuous existence, a few are singled out for special treatment, good or bad. The seeds of heaven and hell are here, but only the seeds".

Conforme apresentado por Hansen, o pós-vida greco-romano é mais democrático e comunal que o da tradição judaico-cristã, e a ideia de salvação e perdição não tem pertinência. A título de comentário, na Roma helenizada houve muita influência do sistema de crenças denominado epicurismo, segundo o qual sequer há um pós-vida. Epicuro (341–270 a.C.) fundou a escola a que chamou Jardim, a qual

> existia para difundir a boa nova de que os terrores da vida de além-túmulo eram incompatíveis com os ensinamentos da ciência. A doutrina da mortalidade da alma, baseada nas pesquisas biológicas de Aristóteles, tornou-se um dos principais sustentáculos do ensino no Jardim. (FARRINGTON, 1968, p. 107)

Em *Lucrécia*, o narrador condena a protagonista à danação logo após o estupro: "naufragada sem remissão" (*Luc*. 744), ao passo que absolve o estuprador, "um sóbrio convertido"[105] (*Luc*. 743).

> "Matar a mim mesma," diz, "ora, que seria,
> Senão corpo e também alma em poluição? [...]
> Ai de mim, tire-se a casca do alto pino,
> Suas folhas morrem e sua seiva é ressequida;
> Assim passa a minh'alma, casca removida. [...]
> Então de impiedade não seja acusada[106]
> (*Luc*. 1156-1157, 1167-1169, 1174)

Na verdade, a lógica de Lucrécia não faz qualquer sentido, propondo a inevitabilidade do suicídio como consequência do dano ao corpo (e à reputação), uma lógica pagã, em paralelo à ideia de danação *versus* salvação, que é típica do cristianismo. É exatamente esse hibridismo que incomoda Ian Donaldson (1982, p. 45): "Uma das dificuldades do poema de Shakespeare é que nunca é esclarecido se devemos julgar as ações dos personagens segundo padrões romanos ou cristãos; nem sequer é claro que espécie de universo moral eles habitam"[107]. Para o autor, o fundamental a se observar é que da Antiguidade romana para o cristianismo houve uma mudança: de uma cultura de *vergonha* a uma de *culpa*.

---

[105] "hopeless castaway/ heavy convertite".

[106] "To kill myself', quoth she, 'alack, what were it,/But with my body my poor soul's pollution? [...] Ay me, the bark peeled from the lofty pine,/His leaves will wither and his sap decay;/So must my soul, her bark being pilled away. [...] Then let it not be called impiety".

[107] "One of the difficulties with Shakespeare's poem is that it is never made clear whether we are to judge the actions of the characters by Roman or Christians standards; nor is it even clear what kind of moral universe they inhabit".

> Lucretia se mata não por um sentimento de culpa, mas por um sentimento de vergonha; sua morte tem a intenção de expungir a desonra. Para os cristãos, muito ocupados com a noção de culpa, uma morte como esta provocava perplexidade e repulsa. [...] Muitos escritores cristãos retomaram a história de Lucretia precisamente para desafiar a ética romana da vergonha.[108] (DONALDSON, 1982, p. 34-35)

Donaldson aponta como falha do poema o fato de que "[é] como se Shakespeare tivesse começado a cristianizar a velha história, [...] finalmente se contentando em deixar a história seguir seu caminho narrativo tradicional"[109] (DONALDSON, 1982, p. 56), condenando-o assim em termos bem fortes: "[h]á uma sensação – tão rara na obra de Shakespeare que a faz duplamente notável – de que as complexidades morais centrais da história são de certas maneiras curiosamente evadidas, enquanto os assuntos periféricos mais simples são elaborados decorativamente"[110] (DONALDSON, 1982, p. 40).

A lógica inerentemente pagã do mito não incomodou Shakespeare — mais ansioso ele parecia estar com sua lógica republicana —, e também não deteve Chaucer (1995), que transformou Lucrécia numa santa terrena, o que Shakespeare ecoa: "Tal santa terrenal, a quem louva um demônio"[111] (*Luc*. 85). E numa manifestação tardia do mito, a ópera *The Rape of Lucretia* (1946) de Benjamin Britten, indiretamente baseada em Shakespeare, o suicídio da matrona é comparado à crucificação de Cristo.

2.2.4 Republicanismo e monarquismo

Outro tópico inevitável numa análise de *A Violação de Lucrécia* é sua dimensão política, uma vez que nele se narra o fim da monarquia romana e o estabelecimento da república. Nesse respeito, há uma diferença nítida entre o poema em si e o Argumento que o precede, o qual pode ser de outra mão. Enquanto o poema nunca menciona o rei, pai do estuprador, o Argumento ressalta sua violenta tomada do poder e sua tirania: "Lucius Tarquinius, por seu excessivo orgulho alcunhado Superbus, após ter causado o cruel assassínio de seu próprio sogro Servius Tullius, e, contrário a lei e costume romanos, sem demandar ou esperar o sufrágio do

---

[108] "Lucretia kills herself not out of a sense of guilt but out of a sense of shame; her death is intended to expunge dishonour. For Christians, much occupied with the notion of guilt, this kind of death was puzzling and distasteful".
[109] "It is as though Shakespeare has begun to Christianize the old story [...] being finally content to allow the story to drift its traditional narrative course".
[110] "There is a sense – so rare in Shakespeare as to be doubly remarkable – that the central moral complexities of the story are in some ways curiously evaded, while the simpler outlying issues are decoratively elaborated".
[111] "This earthly saint, adorèd by this devil".

povo [...]" (SHAKESPEARE, 2006, p. 149, tradução nossa). O final do poema, já descrito como apressado, refere-se apenas ao banimento do príncipe, e nunca à mudança de regime: "Deram os romanos geral consentimento: / Punir Tarquino com eterno banimento"[112] (*Luc*. 1854-1855), enquanto o Argumento é explícito: "e o governo do Estado alterado de reis para cônsules"[113] (SHAKESPEARE, 2006, p. 150, tradução nossa).

O único debate sobre governança no poema sai da boca da heroína, como parte de sua resistência verbal ao estupro, e ela defende uma monarquia limitada, não por instituições, mas pela altivez moral do monarca:

> Não pareces então tal és, um deus, um rei;
> Pois tudo devem governar deuses e reis. [...]
> Serás amado só por medo com tal ato,
> Mas temido por amor é feliz monarca.[114]
> (*Luc*. 601-602, 610-611)

Aqui Lucrécia (talvez Shakespeare) se posiciona no debate entre Cícero e Maquiavel sobre as vantagens comparativas para um governante entre ser amado ou temido, ao lado de Cícero. Já Tarquino, compreensivelmente, está do lado oposto, embora seu argumento só faça sentido em sua lógica egoísta: "Pequeno mal feito com um intuito ereto / Segue uma prática válida e adotada"[115] (*Luc*. 528-529).

Shakespeare enfatizou a vilania de Ricardo III de modo a favorecer a casa de Tudor, e escreveu *Macbeth* de modo a agradar ao primeiro Stuart — supostamente descendente do Banquo real, que fora cúmplice na conspiração. O mais próximo de polêmica política que Shakespeare chegou foi com *Ricardo II*, composta pouco tempo após *Lucrécia*: uma de suas publicações teve a cena da deposição cortada, e a facção de Robert Devereux, Conde de Essex, encomendou aos King's Men uma performance da peça, há muito fora de repertório em 1601, na véspera de seu *putsch* fracassado. E era mesmo prudente: Ben Jonson foi preso pela escandalosa Isle of Dogs em 1597 — colaboração com Thomas Nashe, hoje perdida, ou supressa —, e Thomas Middleton por *A Game at Chess* (1624), que satirizava os espanhóis quando James I buscava uma paz. No cânone shakespeariano é mais comum encontrar conservadorismo monarquista, e aristocrático, do que ideias republicanas ou revolucionárias. A

---

[112] "The Romans plausibly did give consent/To Tarquin's everlasting banishment".
[113] "and the state government changed from kings to consuls".
[114] "Thou seem'st not what thou art, a god, a king;/For kings like gods should govern everything. [...] 'This deed will make thee only loved for fear,/But happy monarchs still are feared for love".
[115] "A little harm done to a great good end/For lawful policy remains enacted".

única defesa da república, aquela de Gonzalo em *A Tempestade* (1610–1611), é comicamente fantasiosa, e pontuada pelo escárnio dos demais: "Nada de soberania. / E ele rei"[116] (*Tem.* 2.1.139-140).

Em *Lucrécia*, E. M. W. Tillyard (1889–1962) enxergava uma agenda monarquista na própria estrutura, postulando que "das repetitivas e indiferentemente arranjadas estrofes [de Shakespeare]... pode-se extrair a ideia contemporânea de ordem"[117] (TILLYARD, 1944, p. 10 *apud* GARNSWORTHY, 2011, p. 3). Se nos recordarmos que *Lucrécia* e sua forma, a Rima Real, inserem-se na tradição do *complaint*, que por sua vez se origina naquela do *Mirror for Magistrates*, é apenas lógico que sua visão reflita a importância da boa governança. Monárquica, obviamente.

Michael Platt observa sobre a retórica de Lucrécia exemplificada acima: "seus argumentos são aqueles feitos pelos filósofos políticos clássicos. A direção de todas suas súplicas é a de educar um tirano e encorajá-lo a se tornar um bom rei"[118] (PLATT, 1975, p. 67). Mas o léxico do poema evita tratar o príncipe como um tirano, ou seja, um governante que na sua função comete abusos; ao contrário, suas ações são retratadas como subversões à ordem estabelecida. No momento do crime, o narrador atribui a tirania ao opróbrio personificado: "Opróbrio se esconde no noturno negrume, / Quanto menos visto, um tirano mais forte"[119] (*Luc*. 675-676); já Lucrécia atribui tirania à insanidade lúbrica que domina gente nobre, exonerando o agressor — "Ou tirano furor espreita em nobre peito?"[120] (*Luc*. 851). Quanto às ideias revolucionárias, elas estão cimentadas na imagística do poema, e sempre com uma perspectiva negativa. A traição (*treason* tem carga acentuadamente política) é aludida para, mais uma vez, exonerar Tarquino: "Seus ávidos olhos tornando em seu cavado. / Por traição [*high treason*] deles, o coração é logrado"[121] (*Luc*. 368-369)[122]; aparecem ainda "motim" (*Luc*. 426, 1153), "insurreição" (*Luc*. 722) e, num ótimo exemplo da ideologia patriarcal refletida na voz narrativa, "usurpador", na iminência do estupro: "O qual, como torpe usurpador, vai-se pôr / A deste belo trono apear seu senhor"[123] (*Luc*. 412-413).

---

[116] "No sovereignty – Yet he would be king on't" (2.1.162).

[117] "'from [Shakespeare's] repetitive and indifferently arranged stanzas... can be extracted the contemporary notion of order'".

[118] "[...] her arguments are those made by the classical political philosophers. The direction of all her pleas is to educate a tyrant and encourage him to became a good king [...]".

[119] "Shame folded up in blind concealing night,/When most unseen, then most doth tyrannise".

[120] "Or tyrant folly lurk in gentle breasts?".

[121] "Rolling his greedy eyeballs in his head./By their high treason is his heart misled".

[122] Ver ainda versos 361, 720, 877, 909, 920.

[123] "Who like a foul usurper went about/From this fair throne to heave the owner out".

Mesmo Shakespeare privilegiando a tragédia doméstica e o *pathos* da protagonista, parte da crítica enfatiza os aspectos políticos do poema. De fato, o fim do reinado de Elizabeth I, quando ele foi composto, foi uma época politicamente turbulenta, com a sucessão indefinida, "uma monarquia cada vez mais absolutista"[124] (ROBERTS, 2002, p. 126) e conflito entre facções como a já aludida, liderada por Essex. Além disso, estava relativamente fresca na memória da nação, e do poeta, a Guerra das Rosas, um conflito civil. Também o material escolhido por Shakespeare era intrinsecamente republicano e perigoso na Inglaterra, e seguiu o sendo por muito tempo (cf. p. 35), cabia a ele apenas decidir o que enfatizar. Penny Garnsworthy aponta que apesar de na primeira leitura o poema parecer apolítico, "Shakespeare explora os méritos e os perigos de ambos monarquismo e republicanismo [...] ele não apoia claramente nem a monarquia nem o republicanismo [...] sua principal ênfase é nos perigos da discórdia civil"[125] (GARNSWORTHY, 2011, p. 2). Michael Platt (1975, p. 63-64) defende que

> [o] Argumento não parece ser uma miniatura do poema, mas uma parte indispensável do poema; [sem ele,] *A Violação de Lucrécia* realmente ficaria sem seu começo e sem seu fim; [o] Argumento é um envelope [...] [o] envelope é prosaico, mas indica como a carta poética dentro deve ser assimilada.[126]

É bem verdade que mesmo estando certa a hipótese de que Shakespeare não escreveu o Argumento, ele de fato encomendou a publicação do poema, e provavelmente a supervisionou, de modo que dificilmente aquele material "republicano" estaria no livro sem sua anuência. Platt não vai tão longe a ponto de decretar o republicanismo do poeta, mas o insinua, ao postular que

> *Lucrécia* teve que ser escrito de forma compacta de modo que ninguém o confundisse com um professor de ideias heterodoxas ou defensor da sedição. Para meramente tratar tópicos espinhosos como repúblicas e tiranicídio [sic] ele precisava ser furtivo, usar "*conceit deceitful*" [1243] e escrever para "os mais sábios. (PLATT, 1975, p. 78)

Se algo havia a esconder nas entrelinhas, só podia ser a heterodoxia. Quem a atribui abertamente a Shakespeare é Andrew Hadfield, que observa as propensões do patrono de *Lucrécia* e *Vênus*: "Southampton, que já se tornara parte dos jovens, descontentes aristocratas

---

[124] "an increasingly absolutist monarchy".

[125] "Shakespeare explores the merits and dangers of both monarchism and republicanism [...] he does not clearly endorse either monarchy or republicanism [...] his main emphasis is on the perils of civil discord".

[126] "Argument seems not to be a miniature of the poem but an indispenible part of the poem"; "The Rape of Lucrece really would be without its beginning and without its end"; "The Argument is an envelope [...] The envelope is prosaic, but it indicates how the prosaic letter inside is to be taken".

[...] ligados a Essex [que] 'abertamente discutiam... ideias anti-absolutistas e visões contestatórias da história'"[127] (HADFIELD, 2009, p. 130-131). Hadfield (2009, p. 142) enxerga, com perspicácia, na Lucrécia de Shakespeare uma "representação como o próprio corpo político"[128] — referindo-se à teoria então vigente do duplo corpo do monarca —, pois seu estupro objetifica a tirania; e não se pode negar que "[a] morte dela, não a do rei, pavimenta o caminho para o estabelecimento da república"[129] (HADFIELD, 2009, p. 152), mas parece exagerado atribuir uma intenção política à matrona:

> ambos protagonistas aceitam que uma monarquia constitucionalmente limitada é uma forma política desejável. O problema é que Tarquino não consegue confinar seus apetites nos limites estabelecidos, e Lucrécia consequentemente é forçada a considerar ação mais revolucionária [...] Lucrécia é a verdadeira arquiteta da república.[130] (HADFIELD, 2009, p. 141, 147)

O narrador se refere ao coração de Lucrécia como "pobre cidadão" (*Luc*. 465), mas ela mesma não enuncia uma opinião republicana, e justifica o suicídio como um modo de disciplinar as demais mulheres: "'Não, não,' diz ela, 'dama alguma doravante / Em meu pretexto buscará atenuante'"[131] (*Luc*. 1714-1715).

Assim como a mistura de paganismo e cristianismo gera uma tensão no poema, a mistura entre o material narrado republicano e a influência monarquista do *Mirror for Magistrates* determina o que pode ser encarado como uma contradição, ou como uma complexidade.

2.3 A COMPOSIÇÃO LITERÁRIA

Nesta seção, serão abordados alguns tópicos sobre *A Violação de Lucrécia* como um artefato literário. Sobre sua composição, especial atenção será dada à contextualização da obra dentro do cânone do autor. Ou seja, será explicitado como ela se insere no período inicial da carreira do poeta e destina-se a um meio literário aristocrático, como rendeu ao autor o epíteto

---

[127] "Southampron, who had already become part of the circle of young, disaffected aristocrats [...] attached to Essex [...] 'openly discussed [...] anti-absolutist ideas, and oppositional views of history'".

[128] "representation as the body politic itself".

[129] "Her death, not that of the king, paves the way for the establishment of the republic [...]".

[130] "both protagonists accept that a constitutionally limited monarchy is a desirable political form. The problem is that Tarquin cannot confine his appetites within the baundaries established, and Lucrece is consequently forced to consider more revolutionary action. [...] Lucrece is the real architect of the republic".

[131] "'No, no', quoth she, 'no dame, hereafter living/By my excuse shall claim excuse's giving'".

de “doce” e o que isso significa, e, por fim, como o poema guarda paralelos com *Vênus e Adônis* e com a primeira tetralogia histórica (*Henrique VI* partes 1, 2 e 3, *Ricardo III*). Também será explorada a questão do gênero da obra, que, além de ser um poema narrativo, rótulo mais usual que lhe é atribuído, pertence à categoria mais específica do lamento (*complaint*), que por sua vez tem origem na tradição do *Mirror for Magistrates*. Um componente crucial na composição do poema é o emprego da arte retórica, base da educação que recebeu o poeta na grammar school de Stratford-upon-Avon. Esse traço da obra será desdobrado em debates específicos, como aqueles sobre o emprego das figuras de linguagem, sobre o recurso ao aforismo, ou sobre a própria tradição educacional já referida. Comenta-se ainda sobre a circulação do texto, sua história textual, que se inicia com a primeira publicação, encomendada por Shakespeare, e passa por mudanças significativas e reveladoras em edições posteriores.

2.3.1 O contexto

O poema *A Violação de Lucrécia* é uma obra situada no início da carreira de Shakespeare, e, como será explorado mais adiante, deve muito à educação que o autor recebeu na grammar school de Stratford-upon-Avon. Também é um trabalho que reflete *outro* Shakespeare: ao contrário do dramaturgo, que buscava atrair espectadores para as apresentações públicas de sua companhia teatral, e do sonetista, que escrevia para circulação privada, o autor de *Vênus e Adônis* e *A Violação de Lucrécia* aspirava a um meio tão aristocrático quanto seu patrono, Southampton. O poeta escrevia para o público da alta cultura letrada, que passava então por uma transição, da circulação privada nas chamadas *coteries* para a publicação impressa, que constituía, para os desdenhosos, o “estigma da prensa”.

Logo após produzir seu epílio *Vênus e Adônis*, Shakespeare o publicou endereçando-o a Southampton. O poeta desmerece a obra com a humildade convencional e promete um *graver labour*. Embora os séculos tenham condenado *Lucrécia*, tudo mostra que se tratava de um projeto ambicioso do poeta. Richard Lanham (1976, p. 82 *apud* HEHMEYER, 2013, p. 139) opina que os dois poemas narrativos são “obras-primas [*masterpieces*] no sentido antigo da palavra – obras feitas por um artista para provar que ele é um mestre”[132], e Nancy Vickers (1988, p. 108) aponta em sua análise do segundo deles que “funciona como um brasão, como um habilmente construído sinal de identidade, como uma prova de excelência”[133].

[132] “[...] masterpieces in the old sense of the word – pieces made by an artist to prove he is a master”.
[133] “[...] stands as a shield, as an artfully constructed sign of identity, as a proof of excellence”.

Busquemos então situar o poema dentro do cânone shakespeariano, especificamente na primeira fase de sua carreira. O parentesco mais óbvio de *Lucrécia* foi estabelecido pelo próprio poeta ao publicá-lo em sequência a *Vênus e Adônis*, cuja dedicatória a Southampton já prenunciava o poema seguinte. *Lucrécia* ecoa *Vênus* em muitos aspectos. O cerco amoroso (*siege V&A.* 423, *Luc.* 221) da deusa do amor ao mancebo Adônis não pode ser descrito senão como uma forma atenuada, invertida, de estupro, o caráter fálico da penetração das presas do javali sendo sugerido pela própria "estupradora deslocada": "Com os dentes dele, devo confessá-lo, / Eu o mataria primeiro por desdita;"[134] (*V&A.* 117-118). O embate heráldico entre o alvo e o rubro no rosto de Lucrécia está prefigurado nos versos "Notar na tez matizes oponentes, / Como alvo e rubro a cada qual desfaz!"[135] (*V&A.* 345-346) e em diversos outros momentos[136].

Lucrécia dirige apóstrofes à Noite, Oportunidade e ao Tempo, enquanto Vênus o havia feito à Morte: "Tirana feia, débil, seca, agreste" (*V&A.* 931), com direito a um *volte face* — "'Não, não, boa Morte', diz, foi troça, 'escuta;" (*V&A.* 997)[137]. Assim como Colatino se banha no sangue de Lucrécia — "E então sobre Lucrécia e seu sangrento rio / Se lança, sua face alva de medo a banhar"[138] (*Luc.* 1775-1776) —, Vênus já havia se banhado no de Adônis: "Dito isso, tomba sobre a terra, langue, / E suja o rosto em coágulos de sangue"[139] (*V&A.* 1121-1122). Parece ser um toque ovidiano, assim como o são as menções a Narciso (*V&A.* 181, *Luc*. 265) e a Tântalo (*V&A.* 620, *Luc*. 858). Assim como o estuprador "refresca seu rosto nas lágrimas mais pias"[140] (*Luc.* 682) de Lucrécia, Vênus "com o choro / Lhe apaga a chama virgem do semblante"[141] (*V&A.* 49-50).

A longa écfrase da queda de Troia em *Lucrécia*, e seu debate sobre o poder de representação da pintura, "Acerto enganoso, tão denso, tão veraz"[142] (*Luc.* 1423), é antecipada em *Vênus* em dois momentos: "Vê como o artista sobre a vida excele, / Ao debuxar corcéis de porte altivo"; "Como a ave à qual a uva num quadro ilude" (*V&A.* 289-290, 601)[143]. A lista é

[134] "Had I been toothed like him, I must confess,/ With kissing him I should have killed him first;".
[135] "To note the fighting conflict of her hue,/ How white and red each other did destroy!".
[136] Ver versos 10, 21, 77, 346, 902 e 1053-1054.
[137] "Hard-favored tyrant, ugly, meager, lean"; "'No, no,' quoth she, 'sweet Death, I did but jest".
[138] "And then in key-cold Lucrece' bleeding stream/He falls, and bathes the pale fear in his face".
[139] "With this, she falleth in the place she stood/ And stains her face with congealèd blood".
[140] "Cooling his hot face in the chastest tears".
[141] "with her tears/ Doth quench the maiden burning of his cheeks".
[142] "Conceit deceitful, so compact, so kind".
[143] "Look when a painter would suprass the life/ In limming out a well-proportioned steed"; "Even so poor birds deceived with painted grapes".

longa[144]. Apresentemos na forma de tabela o parentesco na imagística, na qual se observam marcadamente os campos semânticos das forças da natureza, dos animais, da vida doméstica e da linguagem comercial, que refletem a juventude na rural Stratford e, provavelmente, o envolvimento do jovem William com a oficina de seu pai, John Shakespeare, luveiro.

Quadro 3 — Temas da imagística dos poemas

Vênus	*Lucrécia*
sunshine (799), rain (459, 799), tempest (80), snow (354, 750), wind (458, 965, 1046), river (71, 331), bank (72), summer (23, 91, 802), winter (802), spring (141, 801).	rainbows (1587), rain (1677, 1788, 1790), tempest (1788), snow (1218), flood (1118), bank (1119), summer (837), winter (1218, 1255), spring (49, 331, 604, 869).
serpent (17), adder (878), caterpillar (820), eagle (55), falcon (1027), owl (531), crow (324), tiger (1096), wolf (459, 1097), lamb (1098).	serpent (362), adder (871), worm (848), eagle (1015), falcon (506, 511), owl (165), crow (1009), tiger (955, 980), wolf (677, 878), lamb (167, 677, 737)
coal (35, 338, 387), fire (35, 654, 1162), lamp (755, 1128), light blow out (826), froward infant (562).	coal (47, 1379), embers (5), ashes (1188), torch (emprego literal: 178, 190, 311, 315, 448), testy as a child (1094).
interest (210), use (768), bankrout (466), buy (514, 517), pay (514, 518), dealing (514), purchase (515), non-payment (521), debt (521).	buys (213), sells (214), income (334), merchant (336, 1660), loss (1660), profit of excess (138), bankrupt (140), poor (140), rich (140, 336), gain (131, 134, 138, 140).

Fonte: Elaboração própria

Já se comentou sobre outro parentesco de *Lucrécia*: aquele com *Titus Andronicus*, a outra obra de Shakespeare, com George Peele, em que um estupro é consumado, e mais será acrescentado quando for abordado esse tópico. Apresentemos os paralelos do poema com um ciclo que, assim como ele mesmo, foi importante para estabelecer a reputação de Shakespeare em seus dias, e tem uma ligação comum com *A Mirror for Magistrates*, mas raramente é valorizado nos nossos: a primeira tetralogia histórica, composta das três partes de *Henrique VI* e de *Ricardo III*. No entanto, ressalve-se que, enquanto a autoria unitária dos poemas é segura, a autoria colaborativa dessas peças é debatida até hoje. Segundo Gary Taylor (1995), a peça conhecida como *The First Part of Henry the Sixth* (1592) é posterior às duas narrativamente seguintes, *The First Part of the Contention of the Famous Houses of York and Lancaster* (1590–1591) e *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth* (1591), e um esforço colaborativo em que Shakespeare contribui apenas com uma cena no segundo ato

[144] Comparar (*V&A.*/*Luc.*): 200/560, 222/1064-1065, 242/420, 330/1463, 362/386, 363/419, 372/532, 510/1479, 528/867, 548/557, 569/1391, 574/492, 575-576/302-303, 590/258, 640/495, 648/467, 736/853-854, 752/883, 792/623/*Ham.*3.4.78, 889-890/368-369, 956-959/1076 e 1037-1038/368.

(*1H6* 2.4) e uma passagem no quarto (*1H6.* 4.2-4.7.32), com Thomas Nashe provavelmente responsável pelo primeiro ato e mais duas mãos desconhecidas envolvidas (TAYLOR, 1995, p. 145-186). O mesmo acadêmico mais tarde creditaria a coautoria a Christopher Marlowe nas três peças. Aqui, traçamos apenas os paralelos, e desconsideramos a "primeira parte".

Na segunda parte de *Henrique VI*, o rei pergunta a Salisbury: "Por que 'stá velho e sem experiência?"[145] (*2H6.* 5.1.172), e em *Lucrécia* a heroína interpela a pintura — "Príamo, ancião és sem que sábio sejas?"[146] (*Luc.* 1550). Em *Ricardo III*, a rainha Elizabeth suplica à rainha Margaret: "Mestra das pragas, fica um pouco ainda! / Me ensina a maldizer meus inimigos!"[147] (*R3.* 4.4.126-127), e Lucrécia faz pedido similar — "Ó Tempo, tutor de bem e mal igualmente, / Ensina a xingar quem tão mal foste ensinar"[148] (*Luc.* 995-996). Um verso de Lucrécia — "E amigo a amigo fere sem perceber"[149] (*Luc.* 1488) — ecoa a cena de *3H6* (2.5) em que um pai mata o filho e um filho mata o pai no conflito civil. Também o embate entre alvo e rubro na guerra — "Tem rosas brancas e rubras seu rosto / Cores fatais das casas em conflito"[150] (*2H6.* 2.5.97-98) — prenuncia aquele em Lucrécia: "Tal heráldica à face Lucrécia exibia, / Lutando Beleza rubra e Virtude alva"[151] (*Luc.* 64-65). Duas imagens do reino vegetal em Lucrécia encontram antecessoras no ciclo: "Ai de mim, tire-se a casca do alto pino, / Suas folhas morrem e sua seiva é ressequida"[152] (*Luc.* 1167-1168) e "Apodrecem ramos alhures enraizados"[153] (*Luc.* 823), que ecoam respectivamente "Curva-se o alto pinheiro e seus ramos"[154] (*2H6.* 2.3.45) e "Por que crescem os galhos sem raízes?"[155] (*R3.* 2.2.43)[156]. Ainda na imagística, embora seja demasiado indicar aqui todos os paralelos, é fácil detectar imagens envolvendo as forças da natureza, os animais e a navegação que ligam *Lucrécia* à tetralogia. Na verdade, dificilmente esses temas são característicos apenas de sua fase inicial; aponta Caroline Spurgeon que "um interesse, acima de todos os outros, destaca-se na imagística de Shakespeare. Trata-se da vida

[145] "Why, art thou old and want'st experience?" (5.1.169).
[146] "Priam, why art thou old, and yet not wise?".
[147] "O thou, well skilled in curses, stay a while,/ And teach me how to curse mine enemies" (4.4.116-117).
[148] "O Time, thou tutor both to good and bad,/Teach me to curse him that thou taught'st this ill".
[149] "And friend to friend gives unadvisèd wounds".
[150] "The red rose and the white are on his face,/The fatal colours of our striving houses" (2.5.97-98).
[151] "This heraldry in Lucrece' face was seen,/Argued by Beauty's red and Virtue's white".
[152] "Ay me, the bark peeled from the lofty pine,/His leaves will wither and his sap decay".
[153] "The branches of another root are rotted".
[154] "Thus droops this lofty pine and hangs his prays" (2.3.45).
[155] "Why grow the braches when the root is gone?" (2.2.41).
[156] Compare ainda *Luc*. 972-973/*3H6* 5.6.11-12 e *Luc*. 1804-1806/*R3* 4.4.11-14.

no campo e seus aspectos cambiantes: os ventos, o tempo e as estações, o céu e as nuvens, pássaros e animais"[157] (SPURGEON, 2014, p. 86).

O adjetivo composto *key-cold* (*frio como uma chave*) é empregado apenas duas vezes por Shakespeare: para descrever o corpo de Lucrécia (*Luc.* 1774) e o de Henrique VI em *Ricardo III* (1.2.5). O uso do adjetivo *silly*/*seely* (*tolo*, *simplório*) no sentido de *inocente* é típico do início de sua carreira, comumente associado a cordeiros e ovelhas: a colocação *silly lamb(s)* aparece em *Vênus* (1098) e em Lucrécia (167), e *silly sheep* aparece em *3H6* (2.5.43), já em *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1589–1591), brinca-se com os dois sentidos — "A silly answer and well fitting a sheep"[158] (*Ver*. 1.1.79). Lucrécia traz ainda *silly groom* (1345), *Ricardo II* traz *silly beggars* (5.5.25) e *2H6* traz *silly owner of the goods* (1.1.225); já *silly woman/women* aparece em *2H6* (1.1.244) e em *Cavalheiros* (4.1.70). Já no fim de sua carreira, as passagens pastorais de *O Conto do Inverno* (1609–1610) fazem o autor recuperar esse uso; Autolycus diz viver do logro inocente: *silly cheat* (4.3.27). Também a palavra *falchion* para espada, empregada quatro vezes no poema (176, 509, 1044, 1626), só pode ser encontrada em *3H6* (1.4.12), em *R3* (1.2.94), em *Trabalhos de Amor Perdido* (1594–1595; 5.2.608), e pela última vez em *Rei Lear* (1605–1606; Q 5.3.272).

É comum observar em *Lucrécia* que o poema emprega uma dicção arcaica. Jan Blits (2009, p. 427) enumera os exemplos:

> o plural arcaico (e.g. 643, 1229 [*eyne*]), o uso arcaico do artigo definido antes do *which* relativo (*Luc*. 1368), o dativo antigo [ético] (e.g. *Luc.* 207, 978), *hath* e *doth* sempre no lugar de *has* e *does* [...] terminações *-th* para verbos na terceira pessoa singular do presente do indicativo.[159]

Já que falamos de obras que estabeleceram a reputação de Shakespeare, vejamos brevemente que tipo de reputação ele estabeleceu. Gordon Williams (1996, p. 1-2) observa que *Vênus e Adônis* proporcionou a Shakespeare uma fama de poeta erótico.

> De fato, no século dezessete, sua identidade autoral estava em grande medida atada ao uso de linguagem sexual e ao tratamento de temas eróticos. Foi *Vênus e Adonis* que estabeleceu sua reputação como poeta erótico, com [Thomas] Middleton (*A Mad World My Masters* 1.2.48) relacionando-o a *Hero and*

[157] "[...] one interest, above all others, stands out in Shakespeare's imagery. This is the life of the country-side and its varying aspects: the winds, the weather and seasons, the sky and clouds, birds and animals".
[158] "Resposta boba, digna de um carneiro" (1.1.80).
[159] "[...] the archaic plural (643, 1229), the archaic use of the definite article before the relative which (1368), the old dative (e.g. 207, 978), hath and doth always in place of has and does, [...] -th endings for third-person singular present indicative verbs".

> *Leander* de Marlowe, "duas lúbricas tortas de tutano para uma jovem esposa" (tutano era um popular afrodisíaco).[160]

Confirmando a observação de Gabriel Harvey na epígrafe do capítulo, Duncan-Jones e Woudhuysen (SHAKESPEARE, 2007, p. 73) afirmam que "[e]nquanto breves, jocosas e eróticas citações de *Vênus* são encontradiças, citações substanciais de *Lucrécia* tendem a ser feitas por amantes da literatura com intenções mais sérias"[161].

Alguns epítetos associados a ele, em grande medida em função de seus poemas narrativos, eram *doce* e *melífluo*, já no fim do século XVI. Em 1595, na edição Arden 3 (SHAKESPEARE, 2007, p. 5), William Covell faz uma anotação aludindo a *Lucrecia Sweet Shakespeare* e John Weever o chama de *honey-tongued* (*língua de mel*). Em 1598, Richard Barnfield elogia-lhe a verve melíflua: "hony-flowing Vaine" (ROBERTS, 2002, p. 104). Os adjetivos acabaram se transmitindo para a obra toda, sendo empregados por Ben Jonson no primeiro fólio (1623): "Sweet Swan of *Avon*!" (*doce cisne de Avon!*) e por John Milton em 1631 — "sweetest Shakespear" (SHAKESPEARE, 2007, p. 6). Francis Meres, em 1598, elabora o elogio, inserindo Shakespeare na formação de uma poesia vernácula na Inglaterra, como *êmulo* de sua fonte clássica: "a doce e aguda alma de Ovídio vive no melífluo Shakespeare da língua de mel, vede seu *Vênus e Adônis*, seu *Lucrécia*, seus sonetos açucarados entre seus amigos privados, etc."[162] (MERES, 1904, p. 317 *apud* SILVARES, 2013, p. 51). "Embora aplicado tão cedo em sua carreira, o rótulo de 'doce' indica que ele já era visto como um poeta nacional cujos escritos permitiram à cultura literária da Inglaterra firmar-se no contexto europeu mais amplo"[163] (SHAKESPEARE, 2007, p. 7). Mas o que significa de fato essa qualificação? Certamente não o que associamos hoje às palavras — sentimentalismo ou final feliz —, as designações *doce* e *melífluo* referem-se sim às "qualidades decorativas e harmoniosas da retórica poética de Shakespeare"; "não derivam do material em si, mas da sofisticação e da sensibilidade com que qualquer material, leve ou sombrio, trivial ou trágico foi moldado

---

[160] "Indeed, in the seventeenth century, his authorial identity was very much bound up with the use of sexual language and treatment of erotic themes. It was Venus and Adonis which established his reputation as erotic poet, Middleton (A Mad World, My Masters I.ii.48) linking it with Marlowe's Hero and Leander, 'two luscious marrowbone pies for a young married wife' (marrowbone was a popular aphrodisiac)".

[161] "While brief, playful and erotic quotations from Venus are widespread, substantial citations from Lucrece tend to be made by more serious-minded lovers of literature".

[162] "the sweet wittie soule of Ouid lives in mellifluous and honey-tongued Shakespeare, witness his Venus and Adonis, his Lucrece, his sugred Sonnets among his private friends, etc.".

[163] "Though applied so early in his career, the 'sweet' label indicates that he was already viewed as a national poet whose writinhs enables English literary culture to stand on its own in a wider European context".

retoricamente"[164] (SHAKESPEARE, 2007, p. 6-7). Quanto à ideia de formação de uma literatura nacional, observa Sasha Roberts (2002, p. 125):

> O prestígio do poeta em inglês não estava de modo algum garantido no final do século XVI: não apenas a publicação de poesia ainda era (até certo ponto) acometida do 'estigma da prensa', mas [...] a poesia vernacular constituía apenas uma fração dos livros em inglês publicados de 1475 a 1640.[165]

Shakespeare submeteu os poemas narrativos ao estigma da prensa, mas não os sonetos, circulados "entre seus amigos privados" (MERES, 1904, p. 317 *apud* SILVARES, 2013, p. 51). Tampouco pareceu a Shakespeare importante publicar os textos de suas peças, como fez Ben Jonson, que elaborou o próprio fólio. O texto de *A Violação de Lucrécia* em si, publicado por Shakespeare, traz uma ansiedade com a publicação: "Ou por que deve Colatino publicar / A rica joia que bem agia escondendo"[166] (*Luc.* 33-34).

Gordon Carver (2005), ao debater a voga dos epílios do fim do século XVI, mostra como o próprio livro, e ato de leitura, nesse período, eram sexualizados[167]:

> textos de *coterie* [...] eram derivados de um mundo literário fechado pertencente à aristocracia educada. A exposição desse mundo via transmissão pela prensa é similar à visão por Actaeon da mais elevada, proibida Deusa [...] A leitura de livros impressos em geral durante este período crítico era concebida como um ato de voyeurismo.[168] (CARVER, 2005, p. 109)

Ou seja, qualquer um podia presenciar a relação íntima entre o patrono e o poeta autor do epílio, violar uma barreira. Obviamente, no caso desses livros, o conteúdo também era voyeurístico, e por esse critério Carver incluiu *A Violação de Lucrécia* no rol de epílios ao lado de *Vênus e Adônis* e *Hero and Leander* de Marlowe, o que nos traz à questão do gênero do poema.

---

[164] "the decorative and harmonious qualities of Shakespeare's poetic rhetoric."; "do not derive from subject-matter as such, but from the sophistication and sensitivity with which any subject-matter, whether light or sombre, trivial or tragic, has been rhetorically shaped".

[165] "The prestige of the English poet was by no means guaranteed in the late sixteenth century: not only was the publication of poetry still (to a degree) vexed with the 'stigma of print', but [...] vernacular poetry constituted only a fraction of th English books published from 1475 and 1640".

[166] "Or why is Collatine the publisher/Of that rich jewel he should keep unknown/From thievish ears, because it is his own?".

[167] Gordon Williams também relaciona a prensa ao sexo em *Shakespeare, Sex and the Print Revolution* (1996).

[168] "Coterie texts [...] were derived out of a closed literary world belonging to the educated aristocracy. The exposure of this world via the transmission of the print is akin to Actaeon's sight of higher, prohibited Goddess [...] The reading of printed books at large during this critical period was constructed as an act of voyeurism".

2.3.2 O gênero

O poema *A Violação de Lucrécia* não é muito mencionado dentro do cânone shakespeariano, e quando o é, costuma ser sob o rótulo de poema narrativo. Trata-se de uma designação correta, mas muito ampla; como chamar *Rei Lear* de peça e não de tragédia. A categoria específica em que *Lucrécia* costuma ser incluída é a do lamento. Lamentos eram composições poéticas protagonizadas geralmente por mulheres que lamentam algum abuso ou sedução vindos de uma figura de poder, e que têm sua origem na tradição do *Mirror for Magistrates*, compilação de poemas de meados da era Tudor, voltados à educação dos monarcas. Gordon Carver (2005), como observamos acima, analisa *Lucrécia* juntamente à voga dos epílios nos anos 1590: "[a]s dedicatórias precedendo as narrativas – usualmente endereçadas a um único patrono – situam-nos nos moldes da *coterie* [...]", sustentando que no gênero, "[a] satisfação do *voyeur* se correlaciona ao grau de sua sensação de apartamento recôndito e ao nível de transgressão na ação sexual que observa – açulado ainda mais se testemunhando a ação que é, em si mesma, um ato transgressivo"[169] (CARVER, 2005, p. 109). A constatação faz todo o sentido para *Lucrécia*, mas apenas para a primeira parte; ou seja, é preciso ignorar o lamento para chamar o poema de epílio. Roe (SHAKESPEARE, 2006, p. 63) constata que o gênero lamento tende a "refletir de uma maneira sombria seu modo irmão – a narrativa erótica ovidiana – naturalmente se concentrando em mulheres [...] como principal meio de expressar tristeza e sofrimento que resulta de impulso sexual ilícito e irrefreado"[170].

William Weaver (2008), que enxerga a gênese do poema nas práticas retórico-legais do período, discorda da classificação de lamento, embora não forneça outra explicitamente. Afirma o autor que "[e]mbora ela empregue alguns tropos do lamento, suas falas refletem uma motivação diversa da lamentação", a qual seria construir sua defesa legal: haveria, para ele, "uma mudança no gênero retórico [no meio do poema] – da retórica deliberativa à judicial" (WEAVER, 2008, p. 441). Ao fazer outra contestação — a de que falta a Lucrécia um autoelogio —, Weaver nos conta bastante sobre o gênero, e assim cabe uma citação longa:

---

[169] "The dedications preceding the narratives – usually addressed to a single patron – place them within the coterie mold"; "The voyeur's satisfaction correlates to the degree of his/her own sense of covert seclusion and to the level of transgression in the sexual action he/she observes – piqued even further if bearing witness to the action [that] is, in itself, a transgressive act".

[170] "reflect in sombre fashion its sister mode – the Ovidian erotic narrative – naturally concentrating on women [...] as the principal means of expressing the sadness and suffering that results from unchecked, illicit sexual impulse."

> No lamento, um(a) orador(a) tipicamente usa o tempo como uma estrutura sobre a qual desenvolve um refrão de ironia trágica. Falando sempre após algum desapontamento ou catástrofe, o(a) lamentoso(a) compara um presente miserável com um passado feliz, e usa essa comparação como base para antecipar (com apreensão) o futuro. Nos lamentos ingleses dos 1590, que frequentemente têm mulheres caídas (e às vezes homens caídos) como sujeitos, a recordação do passado afortunado do(a) orador(a) frequentemente toma a forma de autoelogio, com ênfase nas origens em sangue nobre. No *Complaint of Rosamond* de Samuel Daniel, o modelo para muitos lamentos subsequentes, Rosamond repassa seu *pedigree*: '*The blood I staind was good and of the best,/My birth and honor, and my beautie fame.../My education shew'd from whence I came'.* O *Complaint of Elstred* de Thomas Lodge (1593) inicia com o encômio de Elstred a sua terra natal e o hino a seu natalício, incluindo uma menção ao longo do caminho de ser seu pai um '*Germaine Peere'*. Tal autoelogio rapidamente atingiu alturas absurdas. Em *Legend of Piers Gaveston* (1595), de Michael Drayton, o desafortunado amante de Eduardo II [história dramatizada por Christopher Marlowe] inicia elogiando longamente a corte inglesa, para evidentemente retratar um paraíso terreno suficientemente merecedor de seu próprio natalício miraculoso, o qual ele descreve após um encômio a seu pai. Thomas Churchyard, que introduziu uma oradora de baixo nascimento na companhia do contrário majestosa do *Mirror for Magistrates*, antecipou a convenção ao fazer Jane Shore falar depreciativamente de sua origem: '*Of noble bloud I can not boast my birth*'. Na maior parte dos casos, o autoelogio serve para magnificar a queda do(a) orador(a), que é [mais malfadado(a)] por conta do início auspicioso.[171] (WEAVER, 2008, p. 438)

Ricardo de Gloucester era obcecado por Jane Shore, amante do rei, seu irmão (e de Hastings) em *Ricardo III*: "Que a esposa de Shore tem pés formosos" (*R3.* 1.1.95), "Unida a Shore, canalha prostituta / Que, por bruxaria, assim me marcou" (*R3.* 3.4.73-74).[172]

Heather Dubrow (1986, p. 400) não se apega a essa objeção de que Lucrécia não menciona nobreza ou felicidade pregressa, e inclui com segurança o poema no gênero, observando que o lamento não era monolítico:

---

[171] "In the complaint, a speaker typically uses time as a structure on which to develop a refrain of tragic irony. Speaking always after some disappointment or catastrophe, the complainer compares a miserable present with a happy past, and uses this comparison as a basis for anticipating (with apprehension) the future. In the English complaints of the 1590s, which typically take fallen women (and sometimes men) as subjects, the recollection of the speaker's fortunate past often takes the form of self-praise, with emphasis on origins in noble blood. In Samuel Daniel's Complaint of Rosamond, the model for many subsequent complaints, Rosamond rehearses her pedigree: [...] Thomas Lodge's Complaint of Elstred (1593) begins with Elstred's encomium of her native land and hymn to her birth, dropping mention along the way that her father was 'a Germaine Peere' . Such self-praise swiftly reached absurd heights. In Michael Drayton's Legend of Piers Gaveston (1595), the unfortunate lover of Edward II begins by praising at lenght the English court, evidently to depict an earthly paradise sufficiently worthy of his own miraculous birth, which he describes after an encomium of his father. Thomas Churchyard, who introduced a lowborn speaker into the otherwise royal company of the Mirror for Magistrates, anticipated the convention by having Jane Shore speak disparagingly of her background: [...] In most cases, self-praise serves to magnify the fall of the speaker, who is 'more accurst' because of auspicious beginnings".

[172] "We say that Shore's wife has a pretty foot" (1.1.93), "Consorted with that harlot, strumpet Shore/That by their witchcraft thus have marked me" (3.4.71-72).

> Mesmo *A Mirror for Magistrates* em si muda à medida que passa por sucessivas edições; mais obviamente, os volumes posteriores incluem mulheres entre seus oradores. Os trabalhos subsequentes influenciados pelo *Mirror* também diferem consideravelmente entre si; [...] E se incluímos nas nossas descrições do gênero lamentos pastorais e sonetos, o lamento vem a parecer singularmente amorfo mesmo em uma era que se comprazia em gêneros frouxamente definidos.[173]

A autora o vê, inclusive, como pertencente a um subgênero: "[e]m alguns dos poemas deste tipo a heroína de fato retém sua castidade, mas em outros ela a rende. E, significativamente o bastante, ela é ameaçada por um governante, uma situação que convida a especulações sobre os usos e abusos do poder"[174] (DUBROW, 1986, p. 401). Dubrow aponta algumas de suas características: "eles repetidamente aludem aos perigos do elogio", neles "[a] fama é perigosa", e os poemas ostentam "preocupação com as implicações políticas do que Lucrécia mesma chama de 'prazer privado' (*Luc*. 1478)" e com "a natureza do poder, seja o poder sexual de uma mulher ou o poder político de um monarca"[175] (DUBROW, 1986, p. 401-404).

A autora destaca, no entanto, as singularidades do lamento de Shakespeare dentro desse grupo[176]: "Uma das distinções mais óbvias é estrutural: em vez de basear todo seu poema nos lamentos de Lucrécia (como Middleton faria em sua versão, *The Ghost of Lucrece*), Shakespeare incorpora tais declamações dentro de uma narrativa mais ampla"[177] (DUBROW, 1986, p. 404). Mas além da forma, há uma discrepância no conteúdo:

> Shakespeare repetidamente torna problemáticos os valores e pressupostos do lamento, geralmente ao direcionar nossa atenção às implicações psicológicas

---

[173] "Even A Mirror for Magistrates itself changes as it goes through sucessive editions; most obviously, the later volumes include women among their speakers. The subsequent works influenced by the Mirror also differ considerably among themselves; [...] And if we include in our descriptions of the genre pastoral complaints and sonnets, the complaint comes to seem singularly amorphous even in an age that delighted in loosely defined genres".

[174] "In some poems of this type, the heroine does retain her chastity, but in others she surrenders it. And, significantly enough, she is threatened by a rular, a situation that invites speculations on the uses and abuses of power".

[175] "they repeatedly allude to the perils of praise", "Fame is dangerous", "concern for the political implications of what Lucrece herself terms 'private pleasure' (l. 1478)", "the nature of power, whether it be the sexual power of a woman or the political power of a monarch".

[176] *The Complaint of Rosamond* (1592), de Samuel Daniel; *The Tragedy of Shore's Wife* (1593), de Thomas Churchyard; *Beawtie Dishonered* (1593), de Anthony Chute; *The Complaint of Elstred* (1593), de Thomas Lodge; *The Complaint of Chastitie* (1594), de Richard Barnfield; *Matilda* (1594), de Michael Drayton.

[177] "One of the most obvious distinctions is structural: rather than basing his whole poem on Lucrece's complaints (as Middleton was to do in his version of it, The Ghost of Lucrece), Shakespeare incorporates those declamations within a larger narrative".

> por trás de temas tratados de maneira mais acrítica e direta naqueles outros lamentos e no próprio *A Mirror for Magistrates*.[178] (DUBROW, 1986, p. 404)

Um desses temas é o da culpa:

> No *Mirror* e em suas imitações dos 1590, figuras virtuosas como Matilda não experimentam culpa. Sua presença em pecadoras passadas tais como Rosamond é um sinal importante de arrependimento e uma fiança de sua redenção futura. A culpa de Lucrécia, em contraste, é ainda outro sintoma patológico, uma chave para a complexidade de seu caráter mais que do estado de sua alma.[179] (DUBROW, 1986, p. 407)

Sobre a singularidade estrutural apontada por Dubrow, o comentário de Richard Hillman, a patir de F. T. Prince é severo com o poeta: "[m]uito da quase universal insatisfação crítica com o poema de Shakespeare gira em torno de seu afastamento de modelos puramente narrativos para produzir um desajeitado – e gigantesco – híbrido, 'semidramático, semirretórico'"[180] (SHAKESPEARE, 1960, p. xxxvi *apud* HILLMAN, 1990, p. 269). Embora seja questionável a expectativa de um poema narrativo "puro" quando o autor se propôs escrever um lamento, Hillmann tem alguma razão sobre *Lucrécia*: trata-se de um híbrido de ação e introspecção que faz os críticos reclamarem de tédio dramático. Uma leitura menos guiada por expectativas, ou uma releitura, pode fazer mais justiça à obra.

Antes de seguir, cumpre comentar sobre um lamento que é atribuído a Shakespeare: *A Lover's Complaint*, que foi publicado por Thomas Thorpe juntamente aos *Sonetos* (1609). A pouca atenção crítica que o poema recebe se limita à polêmica sobre a atribuição, e é difícil dizer, ao contrário de *Lucrécia,* que ele tem sido injustiçado. Embora longe de brilhante, *A Lover's Complaint* nos parece, com alguma segurança, vir da pena de Shakespeare. Talvez ele precisasse pagar a conta na taverna. Piadas à parte, um dos argumentos para defender a atribuição é o parentesco com *A Violação de Lucrécia*: uma mulher lamenta sua castidade abusada em estrofes de Rima Real. Além disso, há uma série de paralelos, que buscaremos estabelecer. Obviamente alguns traços são convencionais demais para permitir afirmar muita coisa, como o jogo de alvo e rubro no rosto e o amor como cerco militar, mas há ecos nítidos

---

178 "Shakespeare repeatedly renders the values and assumptions of the complaint problematical, generally by directing our attention to psychological implications behind issues treated more uncritically and straightfowardly in those other complaints and in A Mirror for Magistrates itself".

179 "In the Mirror and the 1590s imitations of it, virtuous figures like Matilda experience no guilt. Its presence in former sinners such as Rosamond is an important sign of repentance and an earnest of their future redemption. Lucrece's guilt, in contrast, is yet another pathological sympton, a key to the complexities of her characters rather than the state of her soul".

180 "Much of the almost universal critical dissatisfaction with Shakespeare's poem hinges on his departure from purely narrative models to produce an awkward – and overgrown – hybrid, 'semi-dramatic, semi-rhetorical'".

de *Lucrécia*, assumindo que *Complaint* foi escrito depois: compare "What rocky heart to water will not wear?"[181] (*Com.* 293) com

> Os quais juntos, como o oceano em tormento,
> Batem na perigosa rocha do teu peito,
> Para abrandá-lo com contínuo movimento;
> Pois pedra se dissolve em água com efeito.[182]
> (*Luc.* 589-592)

Ou então "In him a plenitude of subtle matter, / Applied to cautels, all strange forms receives"[183] (*Com.* 304-305) com "Opresso o débil, alguma estampa estrangeira [*strange kinds*] / Se lhe forma por força, fraude ou artifício"[184] (*Luc.* 1242-1243). Ou ainda "Than the true gouty landlord which doth owe them"[185] (*Com.* 141) com "O homem provecto enquanto encanastra seu ouro / Sofre de cãibras, gotas e padecimento"[186] (*Luc.* 855-856). A convenção do *blazon* — elogio às partes do corpo da amada —, que é incorporada em *Lucrécia*, é citada explicitamente em *Complaint*: "each several stone, / With wit well blazon'd, smiled or made some moan"[187] (*Com.* 217-218). Assim como em *Lucrécia*, a imagística envolve a natureza, o fogo, o militarismo, o dinheiro, e há um gosto por antíteses e paradoxos, como em "Did livery falseness in a pride of truth" (Com. 105), ou "O cleft effect! cold modesty, hot wrath" (Com. 295)[188]. O poema nos parece interessante de ser visitado pela peculiaridade de apresentar uma das raras instâncias de Shakespeare em que uma personagem feminina descreve uma beleza masculina.

2.3.3 História textual

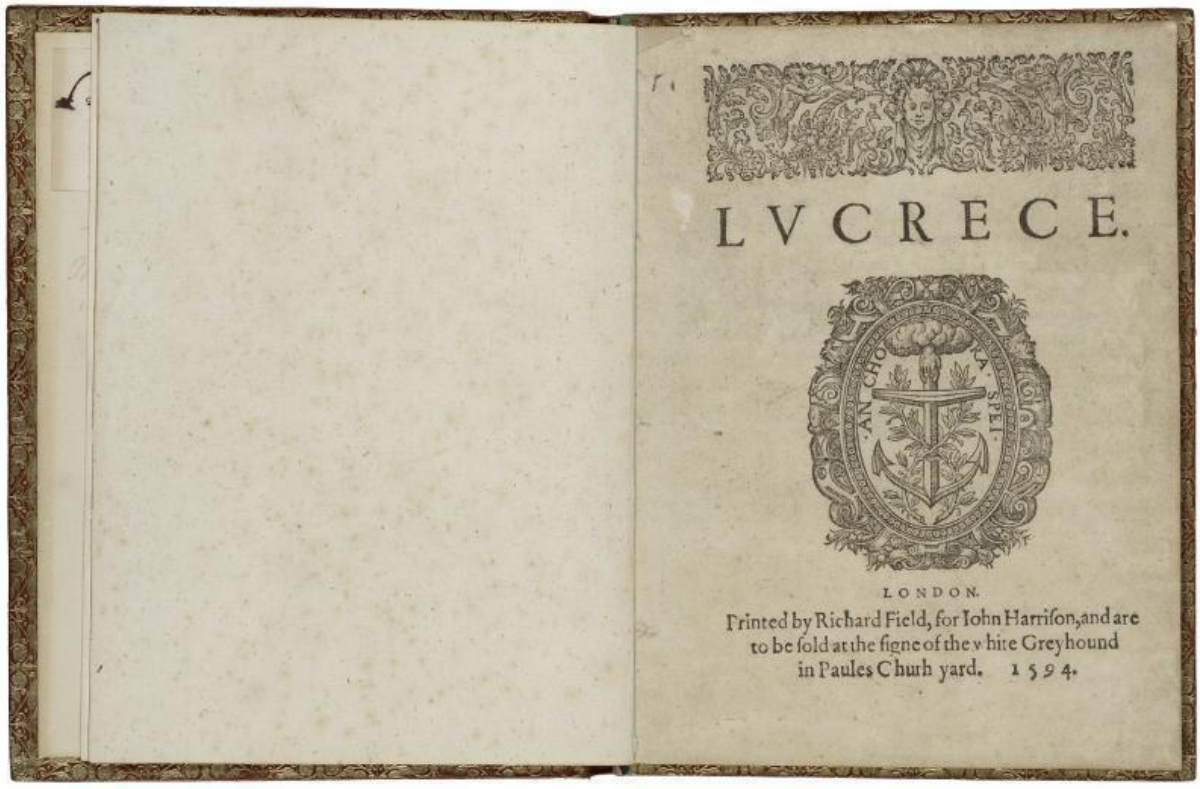
Muitas dentre as peças de Shakespeare foram publicadas em versões conflitantes, por exemplo, uma encontrada no primeiro fólio, póstumo, e uma ou mais publicadas em formato quarto, sem supervisão do autor, obrigando os editores modernos a fazer uma escolha por uma delas ou a compô-las. O texto de *Lucrécia*, nesse sentido, é bastante estável: "a autoridade

---

181 "Que coração de pedra não se liquefaz?" (tradução nossa).
182 "All which together, like a troubled ocean,/Beat at thy rocky and wreck-threat'ning heart,/To soften it with their continual motion;/For stones dissolved to water do convert".
183 "Sua plenitude de matéria habilidosa,/A engodo dada, raras formas sói tomar" (tradução nossa).
184 "The weak oppressed, th'impression of strange kinds/Is formed in them by force, by fraud, or skill".
185 "Que o senhorio que detém, gotoso o mando" (tradução nossa).
186 "The agèd man that coffers-up his gold/Is plagued with cramps and gouts and painful fits".
187 "cada pedra ali,/Co'argúcia blasonada, se lamenta ou ri" (tradução nossa).
188 "No falso põe libré do vero ufanada.", "Fendido efeito! frio pejo, quente ira" (tradução nossa).

textual do primeiro quarto segue inquestionável”[189] (ROBERTS, 2002, p. 114). No entanto, a história de suas edições, ainda no período protomoderno, traz fenômenos interessantes, como apresenta Sasha Roberts. Conforme já mencionado, o poema foi publicado em 1594 como *Lucrece*, por Richard Field (editor) e para John Harrison (publicador), e seu “aparato editorial é mantido o mínimo possível: seguindo a portada, a dedicatória e o argumento, *Lucrécia* é impresso como um poema longo contínuo de estrofes de sete linhas sem rupturas ou divisões”[190] (ROBERTS, 2002, p. 113), sendo que o nome de Shakespeare não consta na portada, apenas na dedicatória (ver Figura 6).

Figura 6 — Portada do Q1 (1594)



Fonte: Shakespeare, 1594

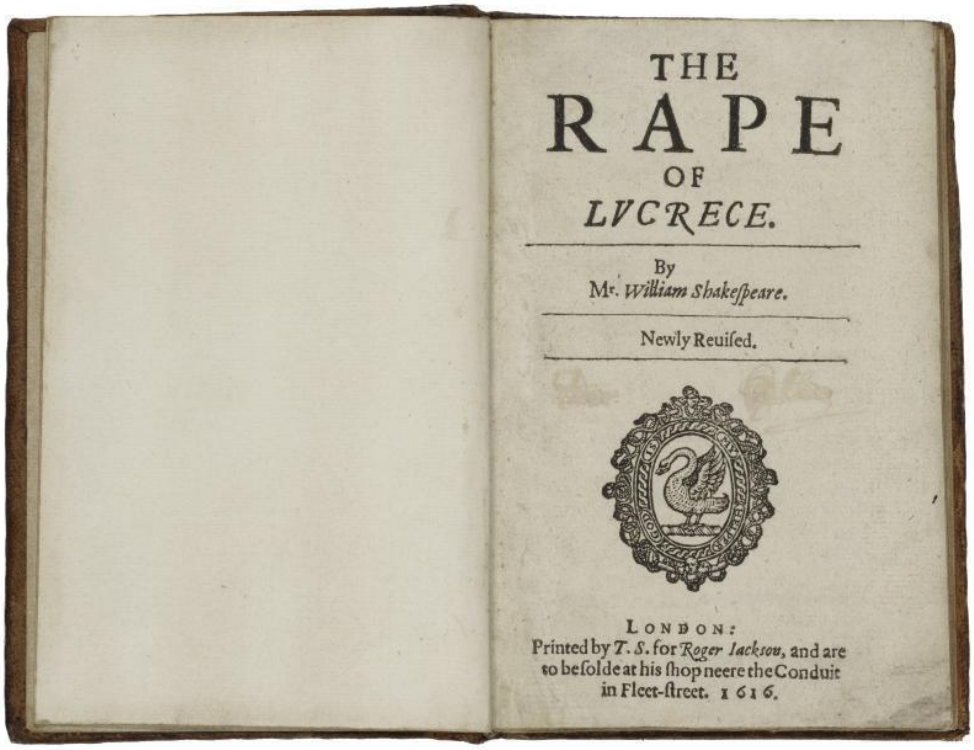
Do primeiro quarto — um exemplar do qual está em exibição, ao lado de um primeiro fólio, na Biblioteca Britânica — ao quinto não houve alterações. No ano da morte do poeta, 1616, e após o tratamento dramático à história de Lucrécia por Heywood com o nome de *The Rape of Lucrece* (1608), foi publicado o sexto quarto do poema de Shakespeare, impresso por

[189] “the textual authority of the first quarto remains undisputed”.

[190] “editorial apparatus is kept to a bare minimum: following the title-page, dedication and argument, Lucrece is printed as a continuous long poem of seven-line stanzas without breaks or divisions”.

Thomas Snodham para Roger Jackson, com um título estendido: *The Rape of Lucrece. By Mr. William Shakespeare. Newly Revised* (ver Figura 7).

Figura 7 — Portada do Q6 (1616)


THE
RAPE
OF
LVCRECE.

By
Mr. William Shakeſpeare.

Newly Reuiſed.

LONDON:
Printed by T. S. for Roger Iackson, and are
to beſolde at his ſhop neere the Conduit
in Fleet-ſtreet. 1616.

Fonte: Shakespeare, 1616

O texto em si sofreu emendas, e algumas palavras foram realçadas com fontes itálicas; em "prone lust" (*Luc.* 684), o adjetivo *prone*, "ávido, pronto" (CRYSTAL; CRYSTAL, 2002, p. 349), foi substituído por outro carregado de julgamento: "fowle*"* (*foul*, *vil*, *torpe*), de modo a evitar a interpretação que evoca a rigidez peniana — presente em diversos outros momentos, aliás —, e a palavra *lust* (*lascívia*) foi italicizada. Com a mesma agenda moralista, adicionou-se "um aparato editorial que funciona para controlar os sentidos possíveis do poema de Shakespeare"[191] (ROBERTS, 2002, p. 114):

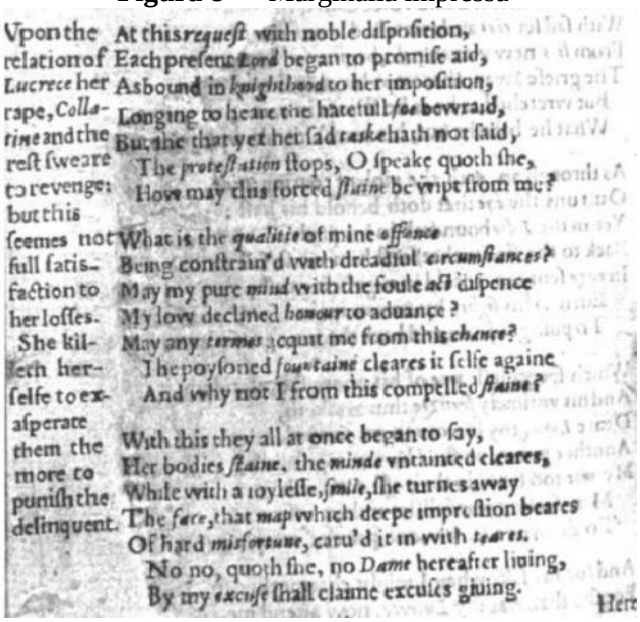
> No contexto de diversidade e dissenso entre os leitores, marginália impressa podia ser usada para controlar o processo de leitura, tornando-se, como William Slights sugere, um exercício em 'administração do leitor' que levava o leitor 'através do que o marginalista, seja autor ou editor, considerava os umbrais apropriados'.[192] (ROBERTS, 2002, p. 114-116)

[191] "an editorial apparatus that works to control the possible meanings of Shakespeare's poem".

[192] "In the context of reader diversity and dissent, printed marginalia could be used to control the reading process, becoming as William Slights suggests, an exercise in 'reader managemnt' that took the reader 'through what the marginalist, whether author or editor, deemed apprpiate doorways [...]".

E a ideia do editor, como já se pode depreender, era evitar as leituras "céticas", que assimilavam o poema a uma agenda pornográfica e lançavam a dúvida agostiniana sobre a cumplicidade de Lucrécia. Vejamos uma nota marginal impressa, do momento do estupro: "*Tarquino*, todo impaciente, interrompe-a e, tendo o consentimento negado, rompe a integridade de sua castidade pela força"[193] (ROBERTS, 2002, p. 117). Outro exemplo vemos no fac-símile abaixo (Figura 8):

Figura 8 — Marginália impressa


Vpon the relation of *Lucrece* her rape, *Collatine* and the reſt ſweare to revenge: but this ſeemes not full ſatisfaction to her loſſes. She killeth herſelfe to exaſperate them the more to puniſh the delinquent.

At this *requeſt* with noble diſpoſition,
Each preſent *Lord* began to promiſe aid,
Asbound in *knighthood* to her impoſition,
Longing to heare the hateful *foe* bewraid,
But she that yet her ſad *taske* hath not ſaid,
The *proteſtation* ſtops, O ſpeake quoth ſhe,
How may this forced *ſtaine* be wipt from me?

What is the *qualitie* of mine *offence*
Being conſtrain'd with dreadful *circumſtance*?
May my pure *mind* with the foule *act* diſpence
My low declined *honour* to aduance?
May any *termes* acquit me from this *chance*?
The poyſoned *fountaine* cleares it ſelfe againe
And why not I from this compelled *ſtaine*?

With this they all at once began to ſay,
Her bodies *ſtaine*, the *minde* vntainted cleares,
While with a ioyleſſe, *ſmile*, ſhe turnes away
The *face*, that *map* which deepe impreſſion beares
Of hard *misfortune*, caru'd it in with *teares*.
No no, quoth ſhe, no *Dame* hereafter liuing,
By my *excuſe* ſhall claime excuſes giuing.

Fonte: Roberts, 2002, p. 118

Mais adiante, em 1655, surgiu o nono quarto, cuja portada (ver Figura 9) ladeia uma gravura com a efígie de Shakespeare pairando sobre uma cena que funde estupro e suicídio, e contém a pomposa apresentação — *The incomparable Master of our English Poetry* — para o autor.

[193] "Tarquin all impatient interrupts her and denied of consent breaketh the enclosure of her chastity by force".

Figura 9 — Portada do Q9 (1655)



Fonte: Shakespeare, 1655

O nono quarto "levou a lógica de cabeçalhos um passo além, dividindo o poema em capítulos independentes separados por ornamentos em gravura e quebras de página, cada um com o cabeçalho apropriado"[194] (ROBERTS, 2002, p. 114). Essa abordagem aproxima o poema da ficção em prosa. Os cabeçalhos marginais nas edições anteriores foram aproveitados como títulos dos capítulos nesta, portanto segue o mesmo esforço de direcionar o leitor.

2.3.4 A retórica

Uma característica dos poemas narrativos de Shakespeare é que foram "calculados para agradar ao gosto educado de seu tempo, [...] obras de um poeta para quem as regras da composição poética eram substancialmente as regras da retórica"[195] (KERMODE, 2000, p. 18). Esta subseção que trata da retórica de *A Violação de Lucrécia* apresentará as figuras retóricas relevantes, a imagística, o estilo aforístico e o papel da formação de Shakespeare na grammar school na composição de *Lucrécia*.

[194] "[...] took the logic of the chapter headings a step further by dividing the poem into discreet chapters separated by printer's ornaments and page-breaks, each with the appropriate heading".
[195] "Calculated to please the educated taste of his time, these are works of a poet for whom the rule of poetic composition were substantially the rules of rhetoric".

2.3.4.1 Figuras retóricas

A *Violação de Lucrécia* é uma composição literária que incorpora de uma forma marcada a retórica assimilada pelo poeta em sua educação humanista. De fato, críticos com frequência apontam como característica da poética de Shakespeare no início da carreira um emprego ainda mecânico dos recursos da retórica:

> Em seu uso da retórica, bem como em outras maneiras, Shakespeare se desenvolveu da rigidez para a flexibilidade. Ele não se afasta da retórica, em vez disso ele a absorve na fábrica do discurso dramático vivo a ponto de ela recriar pensamento e sentimento com um frescor que escamoteia sua arte.[196] (VICKERS, 1971, p. 91)

No caso do poema, a retórica não se observa apenas no emprego das figuras, dentre as quais, veremos adiante, as mais relevantes são aquelas que expressam oposição, tensão e conflito, mas está entretecida na própria estrutura narrativa, que pode ser interpretada como fundamentada em antíteses assimétricas; vejamos. Entre os protagonistas há uma simetria moral: a inocência e a pureza de Lucrécia contrastam com a lascívia e a maldade de Tarquino. Também há uma assimetria narrativa, quantitativa: Lucrécia ocupa mais linhas (a parte após o estupro) que o algoz (a parte até o estupro). Internamente a cada um dos protagonistas também há uma antítese assimétrica: Tarquino exibe uma divisão interna quanto a cometer o estupro, mas a decisão já está tomada desde o acampamento. E Lucrécia põe em questão sua resolução suicida apenas para reafirmá-la.

As figuras de retórica que são empregadas com frequência pelo poeta e conferem um tom conflitivo ao poema são a antítese, o paradoxo, o quiasmo e o oximoro. As antíteses — "[f]igura que consiste em opor, na mesma frase, duas palavras, expressões, pensamentos de sentidos contrários" (ANTÍTESE..., 2023) — são muito úteis para expressar a vacilação, sincera ou não, do estuprador em sua jornada até a alcova da anfitriã:

> Vergonhoso é; sim, se o fato vem à tona.
> Odioso é; não é ódio adoração.
> Rogarei amor; ela de si não é dona. [...]
> Que ora ele apalavra trégua, ora invasão.[197]
> (*Luc.* 239-241, 287)

[196] "In his use of rhetoric as in other ways Shakespeare developed from stiffness to flexibility. He does not move away from rhetoric, rather he absorbs it into the tissue of living dramatic speech until it re-creates thought and feeling witha freshness which conceals its art".

[197] "Shameful it is: ay, if the fact be known./Hateful it is: there is no hate in loving./I'll beg her love; but she is not her own".

Antíteses são também empregadas na resistência verbal dela: “Tais escravos serão reis, tu escravo deles; / Tu de nobre a vil, eles com vileza alçados; / Tu lhes dá vida, tua tumba sujam eles”[198] (*Luc.* 658-660).

O paradoxo — “[p]ensamento ou argumento que contraria os princípios que costumam nortear o pensamento humano ou desafia o conhecimento e a crença da maioria dos seres humanos” (PARADOXO..., 2023) — surge por exemplo na ideia de que as lágrimas de Sinon, na écfrase de Troia, são aquilo que enseja o fogo que toma a cidade: “Seu pranto é fogo, água alguma é produzida”; “E acha como queimar sua Troia com água”[199] (1552 e 1561). Essa ideia de união paradoxal de contrários está sintetizada no verso “Tais contrários só se unem em tal compadrio”[200] (*Luc.* 1558). Belsey (2001, p. 319) enxerga o tema da precariedade da posse, para ela central à obra, no que considera o paradoxo estruturante do poema, aquele do verso 135: “Que aquilo que não tem, o que vinha mantendo”[201].

A figura conhecida como quiasmo recebe seu nome da letra grega qui (χ), cuja aparência sugere um cruzamento, e é assim definida pelo *Diccionário de Retórica y Poética* (BERISTÁIN, 1995, p. 410):

> Figura geralmente considerada de dicção por repetição, mas que na realidade afeta a sintaxe e o significado. Consiste em repetir expressões iguais, semelhantes ou antitéticas, redistribuindo as palavras, as funções gramaticais e os significados de forma cruzada e simétrica, de maneira que, ainda que se reconheçam os sons como semelhantes, ou as posições sintáticas como equivalências contrapostas, ofereçam uma disparidade de significados que resulte antitética, pois a mudança da ordem das palavras influi no sentido.[202]

O quiasmo é diversas vezes empregado por Shakespeare em *Lucrécia*, e uma medida de sua importância é seu uso no momento em que a heroína tira a própria vida: “Pois aqui ela embainha no peito, cega, / Aguda faca que à alma desembainha”[203] (*Luc.* 1723-1724). Percebe-

---

[198] “So shall these slaves be king, and thou their slave;/Thou nobly base, they basely dignified;/Thou their fair life, and they thy fouler grave”.

[199] “His eye drops fire, no water thence proceeds”; “That he finds means to burn his Troy with water”.

[200] “These contraries such unity do hold”.

[201] “That what they have not, that which they possess”.

[202] “Figura* generalmente considerada de ‘dicción por repetición’, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado*. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras*, las funciones gramaticales*, y/o los significados de forma cruzada o simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio de orden de las palabras influye en el sentido*” (tradução nossa).

[203] “Even here she sheathèd in her harmless breast/A harmful knife, that thence her soul unsheathèd”.

se aí um jogo de contrários — cega/aguda; embainha/desembainha —, no caso de repetição simples a figura recebe o nome de antimetábola, como em "Tornar menino homem, e o homem menino"[204] (*Luc.* 954). Uma instância em que o quiasmo é mais que um floreio expressivo e pode ser chamado de estrutural é a luta heráldica entre o alvo e o rubro no rosto de Lucrécia: beleza e virtude estão imbricadas assim como as cores que as representam — "Tal heráldica à face Lucrécia exibia, / Arguida por Beleza rubra e Virtude alva"[205] (*Luc.* 64-65). As cores estão sujeitas a um cruzamento que sugere exatamente isso: "Mas Beleza tem o título desse alvor [...] Virtude pleiteia à Beleza seu rubor"[206] (*Luc.* 57 e 59). E o cruzamento parece se repetir indefinidamente: "Que a posição de uma e outra amiúde é trocada"[207] (*Luc.* 70).

O uso que o poeta faz do oximoro também tem sido interpretado como crucial para a expressão do conteúdo, e não mero traço formal. Trata-se, segundo o referido *Diccionario de Retórica y Poética*, de "[f]igura ou tropo que resulta da união sintática de dois antônimos. É a uma vez uma espécie de paradoxo e de antítese abreviada, que envolve geralmente duas palavras ou duas frases. Consiste em colocá-las contíguas, apesar de uma delas parecer logicamente excluir a outra"[208] (BERISTÁIN, 1995, p. 373). Tarquino ruma a Colácio com um "fogo sem clarão" (*lightless fire*, *Luc. 4*) e é descrito como um "vencedor cativo" (*captive victor*, *Luc.* 730). Joel Fineman enxerga na tensão de dois outros oximoros que o descrevem — "Cheio de má esperança e um tolo temor"[209] (*Luc.* 284) — a própria energia que o impulsiona:

> quando Tarquino estava inicialmente indeterminadamente suspenso entre dois oximoros, quando era 'importunado' (*crossed*) por sua 'oposta persuasão', ele já tinha, em virtude da própria *estrutura* dessa indeterminação, embarcado em seu estupro. [...] o *cross-coupler* [nome dado ao oximoro por George Puttenham], pelo menos como Shakespeare o emprega aqui, não é um tropo neutro; em vez disso é o tropo de um desejo específico cujo impedimento é o que lhe dá permissão para prosseguir.[210] (FINEMAN, 1987, p. 41-42, grifo nosso)

---

[204] "To make the child a man, the man a child".

[205] "This heraldry in Lucrece' face was seen,/Argued by Beauty's red and Virtue's white".

[206] "But Beauty, in that white intitulèd,/Then Virtue claims from Beauty beauty's red".

[207] "That oft they interchange each other's seat".

[208] "Figura semantica o tropo que resulta de la 'relaciósn sintáctica de dos antónimos'. Es a la vez uma especie de paradoja y uma espécie de antítesis abreviada, que involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste em ponerlas contiguas a pesar de que uma de ellas parece excluir lógicamente la otra".

[209] "Full of foul hope and full of fond mistrust".

[210] "when Tarquin was initially indeterminately suspended between oxymorons, when he was 'crossed' by 'their opposite persuasion,' he was already, by virtue of the very structure of this indeterminacy, embarked upon his rape. [...] the cross-coupler, at least as Shakespeare here employs it, is not a neutral trope; it is instead the trope of a specific desire whose hindrance is what gives it leave to go".

De modo geral, os empates, isto é, as antíteses que o criminoso encontra, só o impelem adiante, como é o caso da tocha apagada ou da agulha na luva, e isso é expresso por ele mesmo: "'Basta", diz ele: 'minha maré, desmesura, / Não vira, só se avulta mais com este empate"[211] (*Luc.* 645-646). É a lógica do ponteiro das horas na mecânica de Shakespeare: "Tal traves sustam do ponteiro o movimento, / Com duradouro estorvo seu avanço baldam, / Até que o devido à hora os minutos saldam"[212] (*Luc.* 327-329). Kahn (2005, p. 263) aponta ainda que "[Heather] Dubrow chama à sineciose [oximoro] 'um análogo linguístico da competitividade que... é a característica primária do mundo que Shakespeare evoca' [e] Catherine Belsey faz da sineciose o elo entre entre a expropriabilidade da posse material e a instabilidade do desejo"[213].

Lucrécia também é descrita com oximoros. Quando ela é observada em seu sono, o narrador descreve seus fios de cabelo animados pela respiração com um quiasmo composto de oximoros, procedimento que o poeta repete nos versos seguintes: "Ó castos devassos! Devassa castidade! / Eis no mapa da morte a vida triunfando, / Sombra da morte na viva mortalidade"[214] (*Luc.* 401-403). Seu suicídio, descrito com o oximoro "inútil amparo" (***helpless help***, Luc. 1056), é, segundo Coppélia Kahn (2005, p. 261, grifo nosso), "inspirado, se não determinado, pelas *contradições* de sua posição"[215].

Outra figura crucial no poema, ao lado das que indicam oposição, é a personificação, ou prosopopeia. Um total de trinta e um conceitos (como medo, desejo e beleza) e quatro partes do corpo (coração, veias, mão, língua) são personificados[216]. Associada à prosopopeia surge a figura da apóstrofe: Lucrécia em seu lamento se dirige longamente à Noite, à Oportunidade e ao Tempo. Mas não apenas, ela ainda conversa com a própria mão: "Pobre mão, por que o decreto te faz tremer?"[217] (*Luc.* 1030), e com as próprias palavras, numa espécie de metalamento — "P'ra longe, vãs palavras, servas dos estultos"[218] (*Luc.* 1016).

---

[211] "'Have done', quoth he, 'my uncontrollèd tide/Turns not, but swells the higher by this let".

[212] "Or as those bars which stop the hourly dial,/Who with a ling'ring stay his course doth let,/Till every minute pays the hour his debt".

[213] "Dubrow calls syneciosis 'a linguistic analogue to the competitiveness that... is the primary characteristic of the world Shakespeare evokes' [...] Catherine Belsey makes syneciosis the link between the expropiability of material possession and the instability of desire".

[214] "O modest wantons, wanton modesty!/Showing life's triumph in the map of death,/And death's dim look in life's mortality".

[215] "[...] inspired if not mandated by the contradictions of her position".

[216] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino. *Beauty/virtue* (52-60, n), *fear/desire* (173-175, n), *beauty* (268, t), *Desire* (279, t), *veins* (427, n), *heart* (293 e 314, n), *Chastity/Lust* (692-693, n), *Desire/Lust/Self-will/Grace* (703, 705, 707, 710 e 712, n), *Night* (764ff, l), *Opportunity* (876ff, l), *Sin* (882 e 913, l), *wrath*, *eny*, *treason*, *rape* and *murder's rages*/*heinous hours* (909-910, l), *Truth/Virtue* (911), *Time* (925ff, l), *hand* (1030, l), *words* (1016, l), *woe/moan* (1363, n), *Patience* (1505, n), *honor* (1608, n), *vexation/tongue* (1779, n).

[217] "Poor hand, why quiver'st thou at this decree?".

[218] "Out, idle words, servants to shallow fools".

Podemos perceber que Shakespeare empregou suas figuras com muita deliberação. As mais importantes são aquelas que indicam conflito ou contrariedade — a antítese, o quiasmo ou o oximoro —, que transmitem o caráter conflitivo do todo. O uso de figuras retóricas é uma característica importante da retórica poética de Shakespeare em *Lucrécia*. Se é verdade que parte da crítica vê um uso mecanicista de tais recursos nesse período da carreira do poeta, é em grande medida por eles que lhe foi atribuído o epíteto de *melífluo* (cf. p. 53). Outro grupo de figuras retóricas importantes no poema é aquele que cria efeitos de repetição e paralelismo, que será comentado mais adiante no debate sobre a tradução.

2.3.4.2. A imagística

Passemos a analisar a imagística de *A Violação de Lucrécia*. O Dicionário Michaelis traz, dentre as definições do verbete *imagem*, uma marcada como literária: "Palavra, frase ou expressão literária que descreve algo ou alguém de maneira poética ou alegórica" (IMAGEM..., 2023). Em nossa apresentação, as imagens de *Lucrécia* serão separadas entre metáforas e símiles, conforme sejam substituições ou comparações explícitas[219]. No verso "Não viu a isca oculta, nem temeu linhada" (*Luc.* 103), as expressões "isca oculta" e "linhada" (veículo) aparecem no lugar de "perigo, ameaça" (teor), e são bem descritas, assim, como metáforas. Traz o *Diccionario de Retórica Poética* (BERISTÁIN, 1995, p. 308), no verbete *metáfora*: "Figura importantíssima (principalmente a partir do barroco) que afeta o nível léxico-semântico da língua [...] a metáfora implica o compartilhamento de semas (unidades mínimas de significação) [...]"[220]. No exemplo dado, a presença de Tarquino para ela é como a presença do anzol para o peixe, pois ambas compartilham o sema *perigo*.

Uma forma de metáfora que pode aparecer no poema é a metáfora estendida. Na estrofe a seguir, Lucrécia usa o vocabulário musical para falar de sua própria desolação:

> "Aves trocistas," diz, "sepultai tal canção
> No oco dos túrgidos peitos emplumados,
> Sede mudos silentes à minha audição;
> Nega fecho ou pausa meu dissonante estado.
> Triste anfitriã nega alegre convidado:
> Trinai notas ligeiras a ouvido que ria;

[219] As categorias bastam para a análise. Para um debate mais aprofundado, mas que foge ao escopo presente, remetemos ao *Diccionario de Retórica Poética*, de Helena Beristáin (1995), verbetes *metáfora* e *metonímia*.

[220] "*Figura** importantíssima (principalmente a partir del barroco) que afecta el *nivel** léxico-semántico de la *lengua** [...] la metáfora implica la coposesión de *semas** (unidades mínimas de *significação**) [...]".

Lágrimas por compasso, dor quer elegia".[221]
(*Luc.* 1120-1127)

No verso "Jaz lá a tremer tal um pássaro abatido"[222] (*Luc.* 457), observa-se que a imagem é introduzida por um pronome ("tal", em inglês, *like*). Trata-se de uma comparação explícita. Traz o referido *Diccionario* no verbete *comparación*: "A comparação costuma se dar entre as qualidades análogas dos objetos, e nesse caso se chama símile ou similitude"[223] (BERISTÁIN, 1995, p. 100), e observa-se ainda que "[a] tradição considerou que a comparação está muito próxima da metáfora e que quando se omite o termo comparativo aparece a metáfora 'em presença' [...]"[224] (BERISTÁIN, 1995, p. 101). Assim, vemos que há dois modos de exprimir uma imagem e ambos estão relacionados de perto, diferindo pela sintaxe.

Veremos adiante que dois grupos de imagens sobressaem no poema: um de natureza militar, que representa o estupro como um cerco, e outro de natureza animal, que representa estuprador e vítima como predador e presa. Já comentamos sobre as imagens de insurreição ao debater o republicanismo, e também ao traçarmos um paralelo entre os dois poemas narrativos, que figuraram imagens das forças da natureza, da vida no campo, da vida doméstica ou da atividade comercial.

Caroline Spurgeon explorou a imagística de Shakespeare sistematicamente, de forma pioneira, na primeira metade do século passado. Das forças da natureza, a autora destaca o fascínio de Shakespeare pelos rios: "Outro dos principais interesses na mente de Shakespeare era o rio. O homem que passou sua meninice nas margens do Avon nunca esqueceu sua aparência em tempo bom ou mau, no inverno ou no verão"[225] (SPURGEON, 2014, p. 91). Vejamos dois símiles fluviais em *Lucrécia*: quando ela reclama dos pássaros que não respeitam sua dor, diz que "Profundos males são um rio modorrento, / Que, se retido, a margem é inundada, / É sem lei ou limite dor menosprezada"[226] (*Luc.* 1118-1120). E a respiração de Colatino, que o impede de reagir às más notícias, é descrita assim:

---

[221] "'You mocking birds', quoth she, 'your tunes entomb/Within your hollow-swelling feather'd breasts,/And in my hearing be you mute and dumb;/My restless discord loves no stops nor rests./A woeful hostess brooks not merry guests:/Relish your nimble notes to pleasing ears;/Distress likes dumps when time is kept with tears".

[222] "Like to a new-killed bird she trembling lies".

[223] "La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en ese caso se llama símil o similitud [...]".

[224] "[...] La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la metáfora* y que cuando se omite el término comparativo aparece la metáfora 'en presencia' [...]".

[225] "Another of the chief interests of Shakespeare's mind was the river. The man who had spent his boyhood by the banks of the Avon never forgot its appearance in fair weather or in foul, in winter or in summer".

[226] "Deep woes roll forward like a gentle flood,/Who being stopped, the bounding banks o'erflows;/Grief dallied with nor law nor limit knows".

> Tal por um arco uma maré desenfreada
> Suplanta o olho que sua pressa acompanhou,
> Mas no remoinho sua força é controlada
> De volta ao estreito que veloz a lançou;
> Fúria lança, fúria retoma o que passou;[227]
> (*Luc.* 1667-1671)

Spurgeon narra o que ela mesma observou na ponte Clopton em Stratford-upon-Avon: "Ocorreu de haver um grande tufo de terra sobre [o rio], que singrava pelo arco num ângulo agudo diretamente até a margem [...], e então remoinhava num torvelinho, e procedia a retornar na direção da qual acabara de vir"[228] (SPURGEON, 2014, p. 98). As estações, a chuva, a neve, as marés e os ventos, a erosão das rochas, para citar alguns exemplos, são mencionados ao longo do poema[229]. Também há referências à caça, à falcoaria, à apicultura, à jardinagem e a aves domésticas[230].

Há imagens de flores e plantas, como no símile de Tarquino para as cores no rosto de Lucrécia: "Já rubra como rosas em lençóis lançadas, / Já alva como os lençóis, rosas retiradas"[231] (*Luc.* 258-259). Um dos ofícios do Tempo, segundo Lucrécia, é "Secar velhos carvalhos, nutrir broto chão"[232] (*Luc.* 950)[233].

---

[227] "As through an arch the violent roaring tide/Outruns the eye that doth behold his haste,/Yet in the eddy boundeth in his pride/Back to the strait that forced him on so fast,/In rage sent out, recall'd in rage, being past;".

[228] "There happened to be a big tuft of grass on it which sailed under the arch at an acute angle straight on to the bank [...], then swirled round in an eddy, and proceeded to return under the arch in the direction whence it had just come".

[229] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Dew* (24, n, s), *cloudy show of stormy blustering weather/fair welkin* (115-116, n, mf), *black-faced cloud* (547, n, s), *gulf* (557, n, s), *wear with raining* (560, n, s), *stone/water* (592, l, s), *petty streams/salt sovereign* (649-650, t, s), *boundless flood/sea* (653 e 657-659, l, mf), *unruly blasts/spring* (869, l, s), *little water-drops* (959, l, s), *Etna* (1042, n, s), *gentle flood* (1118, l, s), *winter sun/snow* (1218, n, s), *sounds/fords/ebbs* (1329-1330, n, s), *sorrow ebbs/wind of words* (1330, n, mf) *ebbs and flows* (1569, n, s), *rainbows/water-galls* (1587-1588, n, s/mf), *roaring tide/eddy* (1667 e 1669, n, s), *flood by raining* (1677, l, s), *tempest/rain[tears]/winds* (1788 e 1790, n, mf).

[230] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Birds never limed* (88, n, s), *bait/hook* (103, n, s), *new-killed bird* (457, n, s), *honey* (493, t, s), *falcon/dog, doe, fowl, shoot/woodman* (579-580, l, s), *drone-like bee/wasp* (836 e 839, l, s), *worm/cuckoos/toads* (849, l, s), *ploughman* (958, l, a), *crow/swan* (1009 e 1011, l, s), *gnats/eagles* (1014-1015, l, s), *graff/stock/fruit* (1062-1064, l, mf), *sluices/mountain spring/dale* (1076-1077, l, s), *champain plain/rough-grown grove* (1247 e 1249, n, s), *lagging fowls* (1335, n, s), *pale swan* (1611, n, mf), *bees/hive* (1769, lucretius, mf).

[231] "First red as roses that on lawn we lay,/Then white as lawn, the roses took away".

[232] "To dry the old oak's sap and cherish springs".

[233] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Roses/lawn* (258-259, t, s), *daisy/marigold* (395 e 397, n, s), *thorns/rose* (492, t, s), *cedar/shrub* (664-665, l, s), *branches/root* (823, l, mf), *weeds/flowers* (870, l, a), *oak's sap/springs* (950, l, mf), *lofty pine* (1167, l, s), *withered flower* (1254, n, s).

Algumas imagens são de natureza cósmica[234], ao rosto de Lucrécia corresponde um céu e a seus olhos estrelas na metáfora do narrador:

> Quando Colatino, sem siso, se rendeu
> A alabar o singular alvo e encarnado
> Que regia naquele céu do seu agrado,
> Onde mortais estrelas, como que as celestes,
> A ele com puro aspecto serviam, prestes.[235]
> (*Luc.* 10-14)

Em outro momento, seus olhos são sóis: "Aqueles claros sóis postos no céu da ama"[236] (*Luc.* 1230); e a própria Lucrécia revela-se um sol radiante quando Tarquino esperava a lua — Katharine Maus (1986, p. 78) anotando que "[v]olta e meia faz-se a relação entre teor e veículo parecer provisória e tênue, às vezes até contraditória ou paradoxal"[237].

> O qual sem demora dá à mão o comando:
> Nuvem afastar à lua argêntea ocultando.
> Tal como o sol de ígneas setas limpa o céu,
> Enxota uma nuvem, e nos tira a visão;
> Seus olhos começam, afastado o dossel,
> A piscar, com luz maior cegados que estão;[238]
> (*Luc.* 370-375)

Um grupo de imagens merece destaque: as que envolvem dinheiro[239]. Lucrécia é considerada um tesouro (*Luc.* 132 e 280); sua castidade, uma joia (*Luc.* 34 e 1191); e seu agressor um ladrão (*Luc.* 305 e 997). Revela-se no poema uma preocupação particular pela riqueza: "O homem provecto enquanto encanastra seu ouro"[240] (*Luc.* 685); e pela indignidade da mendicância — "E tempo de ver quem vive de mendigar / Desdenhar de desdenhados restos

---

[234] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Sky of his delight/mortal stars* (12-13, n, mf), *lodestar* (179, n, s), *moon/sun* (371-372, n, mf/s), *silver-shining queen* (786, l, mf), *moon/stars* (1007-1008, l, s), *eye of eyes* (1088, l, mf), *fair suns* (1230, n, mf).

[235] "When Collatine unwisely did not let/To praise the clear unmatched red and white/Which triumphed in that sky of his delight,/Where mortal stars, as bright as heaven's beauties,/With pure aspects did him peculiar duties".

[236] "Of those fair suns set in her mistress' sky".

[237] "Again and again the relationship between tenor and vehicle is made to seem provisional and tenuous, even contradictory or paradoxical".

[238] "Which gives the watch-word to his hand full soon/To draw the cloud that hides the silver moon./Look as the fair and fiery-pointed sun,/Rushing from forth a cloud, bereaves our sight;/Even so, the curtain drawn, his eyes begun/To wink, being blinded with a greater light:".

[239] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Priceless wealth* (16, n, s), *niggard prodigal* (79, n, mf), *treasure* (132, n, s), *profit of excess* (138, n, s), *bankrupt* (140, n, s), *beggar* (216, t, s), *pays the income* (334, t, mf), *payment* (576, l, mf), *store* (692, n, mf), *bankrupt beggar* (711, n, s), *gold/treasure* (855 e 857, l, mf), *bad debtors lends* (964, l, mf), *treasure/casket* (1056-1057, l, s), *jewel* (34, n, mf; 1191, l, mf), *brinish pearl* (1213, n, mf), *hoards* (1318, n, mf), *pearls* (1553, l, mf), *thief/thieves* (305, n, mf; 693, n, s).

[240] "The agèd man that coffers-up his gold".

lhe dar"[241] (*Luc.* 986-987). Shakespeare, no período em que escreveu *Lucrécia*, lutava para superar as dificuldades financeiras de seu pai e estabelecer um patrimônio (BEARMAN, 2016, p. 33-63).

Outros grupos de imagens menos relevantes são os das náuticas, jurídicas, livrescas, musicais, teatrais, geográficas, que envolvem fogo e gelo, e que refletem a vida doméstica[242].

Podemos agora abordar as imagens fulcrais do poema, iniciando pelo par predador/presa[243]. Uma associação bastante convencional, que Shakespeare encontrou em Ovídio, opõe o lobo ao cordeiro (cf. p. 19): "O lobo à presa, grita o cordeiro sem sorte"[244] (*Luc.* 677). Em duas imagens, um símile e uma metáfora, Tarquino é um predador festejando a presa antes de matá-la:

> Tal feroz leão festeja a presa abatida,
> Na conquista satisfeita a fome aguçada,
> Paira Tarquino sobre a alma adormecida,
> Fúria carnal na contemplação mitigada; [...]
> Mas o vil gato noturno brinquedo faz,
> E o débil rato arqueja a sua pata sujeito;[245]
> (*Luc*. 421-424, 554-555)

Tarquino é assimilado, ainda, a um falcão, e Lucrécia a uma ave doméstica:

> Dito isso, sabre romano vai erguer,
> Que, tal falcão pairando no céu, portentoso,
> Sombra que às aves abaixo faz recolher,

[241] "And time to see one that by alms doth live/Disdain to him disdained scraps to give".

[242] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. Náuticas: *pilot/sinking* (279-280, t, s), *rocks/winds/pirates/shelves/sands* (335, t, s), *wreck-threatening* (590, l, s), *shun thy wreck* (966, l, mf). Jurídicas: *date* (26, n, s), *arbitrators/skill-contending/debaters/mediators/argument/help of law* (1016-1022, l, a), *bloody judge* (1648, l, mf). Livrescas: *publisher* (33, n, mf), *books* (102, n, ms), *school, book* (615-617, l, s). Musicais: *tunes/dicord/stops/rests/notes/dumps/time/sings't/strain/diapason/burden/hum/frets/instrument/ tune* (1121-1141, l, mf), *tune* (1465, l, mf). Teatrais: *stage for tragedies* (766, l, s), *press of people at a door* (1301, n, s), *interprets/motion* (1325-1326, n, mf). Geográficas: *map of death* (402, n, mf), *ivory/worlds unconquered/worlds* (407-408 e 411, n, s/s/mf), *land* (439, n, s), *map/deep impression* (1712, n, mf), *late-sackd island/unpeopled* (1740-1741, n, s). Fogo e gelo: *lightless fire/flame* (4, 6, n, mf), *coal/burns* (47, n, mf), *fire/frost* (355, t, s), *small lights/huge fires* (647, t, s), *fire/thawed* (884, l, mf), *two red fires* (1353, n, mf), *quenchless fire* (1554, l, s). Vida doméstica: *water/steel* (755, l, s), *sweets/sours* (867, l, mf), *mother/babes* (1160-1161, l, s), *marble/waxen* (1240, n, mf), *crystal walls* (1251, n, s), *tenants* (1260, n, mf), *dying coals* (1379, n, s), *bright things stained* (1435, n, s), *glass* [Troy] (1526, n, mf), *saw* (1672, n, mf), *glass* [Lucrece] (1758, lucretius, mf).

[243] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora. *Wolf* (677, n, mf; 878, l, mf), *lion* (421, n, s; 956, l, a) *tiger* (955, l, a; 980, l, s), *night-walking cat*/*weak mouse* (554-555, n, mf), *vulture* (556, n, s), *falcon* (506, n, s; 511, n, s), *lamb* (167, n, a; 677, n, mf; 737, n, s; 878, l, mf), *fowl* (507, n, s), *hind*/*gripe* (543, n, s), *deer* (1149, n, s).

[244] "The wolf hath seized his prey, the poor lamb cries".

[245] "As the grim lion fawneth o'er his prey,/Sharp hunger by the conquest satisfied,/So o'er this sleeping soul doth Tarquin stay,/His rage of lust by gazing qualified; [...] Yet, foul night-waking cat, he doth but dally,/While in his hold-fast foot the weak mouse panteth".

> Cujo bico a morte ameaça, tortuoso;
> Assim se encontra sob seu gládio insultuoso
> Pobre Lucrécia, ao que diz a escutar,
> Tal ave a guizos de falcão, a tiritar.[246]
> (*Luc.* 505-511)

Ou ainda a uma corça sob ataque, em um símile bastante expressivo: "Tal pobre corça em pânico, paralisada, / Decidindo tensa p'ra que lado fugir"[247] (*Luc.* 1149-1150).

O outro grupo de imagens relevantes é o das militares.[248] O amor como um cerco — assim como o *blazon*, que veremos adiante — é uma convenção associada a Francisco Petrarca (1304–1374). O estupro, que é associado implicitamente ao cerco a Ardeia, é descrito como cerco pelo próprio estuprador: "Este cerco que traz sua núpcia assolada"[249] (*Luc.* 221). Ao encontrar a vítima, ele enxerga uma guerra metafórica entre o alvo e o rubro:

> De lírios e de rosas sua silente guerra
> Tarquino viu no belo rosto disputado,
> Suas puras tropas o falso olho dele encerram;
> Onde, para não ser por ambas derribado,
> O covarde cativo cede, derrotado,
> A esses dois exércitos que o livrariam:
> De tão vil inimigo não triunfariam.[250]
> (*Luc.* 71-77)

As veias de Tarquino são comparadas a um exército invasor, disposto à pilhagem e ao estupro (*Luc.* 428-434):

> E elas, soldados pelo saque se batendo,
> Vassalos tenazes torpe mister cumprindo,
> Em sangrenta morte e estupro se comprazendo,
> De choro infantil e mãe plangente se rindo,
> Aguardam a carga, de orgulho se expandindo.
> Logo o coração pulsante, o alarme dando,

---

[246] "This said, he shakes aloft his Roman blade,/Which, like a falcon tow'ring in the skies,/Coucheth the fowl below with his wings' shade,/Whose crooked beak threats if he mount he dies:/So under his insulting falchion lies/Harmless Lucretia, marking what he tells/With trembling fear, as fowl hear falcons' bells".

[247] "As the poor frighted deer, that stands at gaze,/Wildly determining which way to fly".

[248] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora, a=alusão. *Silent war* (71, n, mf), *fair face's field* (72, n, s, her), *captive* (75, n, mf), *siege* (221, t, mf), *captain/gaudy banner* (271-272, t, s), *countermand* (276, t, mf), *pillage/ravishment/onset/alarum/drumming/leading* (428-438, n, s, T's veins), *ranks of* [L's] *blue veins* (440, n, mf), *rude ram/ivory wall* (464, n, s, edi), *breach/city* (469, n, mf, edi), *parley/foe* (271, n, s), *canon fumes* (1043, n, s), *ranks* (1441, n, mf), *fire/discharge* (1604, n, mf).

[249] "This siege that hath engirt his marriage".

[250] "This silent war of lilies and of roses/Which Tarquin view'd in her fair face's field,/In their pure ranks his traitor eye encloses;/Where, lest between them both it should be killed,/The coward captive vanquished doth yield/To those two armies that would let him go/Rather than triumph in so false a foe".

Ordena a investida, sua gana autorizando.[251]

E logo em seguida a ação de alcançar o seio dela com a mão é descrita como uma cadeia de comando (*Luc.* 435-439):

> Seu coração rufa, exorta o olho em chama,
> Seu olho transmite a liderança a sua mão;
> Sua mão, como que em dignidade tal ufana,
> Fúmea de orgulho, marcha a fincar seu pendão
> No seio nu, de toda a terra o coração.[252]
> (*Luc.* 428-439)

Lucrécia é representada por imagens de edificações sob ataque[253], seja na voz do agressor — "Com essa cor no estandarte vim escalar / Teu forte nunca conquistado"[254] (*Luc.* 481-482) —, seja na dela mesma: "Se neste forte conspurcado um furo faço, / Pelo qual possa minh'alma aflita ter passo"[255] (*Luc.* 1175-1176). Na iminência do estupro, a associação militar-arquitetônica-sexual chega a um clímax, com insinuações anatômicas masculina e feminina:

> Pousa ele ainda no seio dela sua mão.
> Rude *aríete*, marfíneo muro a bater;
> Sente o coração tenso (pobre cidadão)
> Vitimando a si mesmo, subir e descer,
> Vibrar-lhe o torso, a mão dele fazer tremer.
> Dá isso a ele mais fúria, menos piedade,
> Pr'abrir a *fenda* e invadir doce cidade.[256]
> (*Luc.* 463-469, grifos nossos)

---

[251] "And they, like straggling slaves for pillage fighting,/Obdurate vassals fell exploits effecting,/In bloody death and ravishment delighting,/Nor children's tears nor mothers' groans respecting,/Swell in their pride, the onset still expecting./Anon his beating heart, alarum striking,/Gives the hot charge and bids them do their liking".

[252] "His drumming heart cheers up his burning eye,/His eye commends the leading to his hand;/His hand, as proud of such a dignity,/Smoking with pride, marched on to make his stand/On her bare breast, the heart of all her land".

[253] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora, a=alusão. *Fortressed* (28, n, mf), *shrine* (194, t, s), *scale* (440, n, mf), *quiet cabinet* (442, n, mf [cor?]), *rude ram/ivory wall* (464, n, s), *breach/city* (469, n, mf, mil), *never conquered fort* (482, t, mf), *fountain* (577, l, mf), *his soul's fair temple/wall* (719 e 723, n, mf), [L's soul's] *house/mansion/temple* (1170-1172, l, mf), *blemished fort* (1175, l, mf), *ivory conduits coral cisterns* (1234, n, s), *fountain* (1707, l, s).

[254] "Under that colour am I come to scale/Thy never-conquered fort".

[255] "If in this blemished fort I make some hole/Through which I may convey this troubled soul".

[256] "His hand, that yet remains upon her breast –/Rude ram to batter such an ivory wall –/May feel her heart (poor citizen) distressed,/Wounding itself to death, rise up and fall,/Beating her bulk, that his hand shakes withal./This moves in him more rage and lesser pity,/To make the breach and enter this sweet city".

Um grupo de imagens merece ainda um comentário, aquele das que envolvem a tradição heráldica[257]. Essa linguagem se relaciona historicamente com a nobreza guerreira medieval, ou seja, com os discursos militar e de classe. Shakespeare amarra os discursos militar e heráldico num dos trocadilhos tão a seu gosto: em "*fair face's field*" (*Luc.* 72), a palavra *field* aponta ao mesmo tempo para campo de batalha e para a superfície de um brasão heráldico.

Assim, agrupamos aqui as imagens encontradas no poema, de modo a compreender o próprio conteúdo. Destacam-se as imagens de predador/presa e de ataque militar/estrutura sob ataque, que representam a natureza do ataque sexual, além de imagens das forças da natureza. A imagística de um poema é uma parte importante de sua concepção total, e um dos aspectos mais relevantes de sua retórica poética.

2.3.4.3 O aforismo

Na Inglaterra protomoderna era comum o hábito, entre os letrados, de manter *commonplace books*, cadernos de lugares-comuns coletados de suas leituras e empregados às vezes em suas próprias composições ou ostentados como sabedoria de empréstimo. Publicava-se de fato livros impressos de lugares-comuns. *A Violação de Lucrécia* é uma obra que não apenas forneceu excertos para cadernos e livros, mas é constituída por um estilo aforístico, como apresenta Jeffrey Hehmeyer. Para começar, *Lucrécia* foi "a primeira obra de Shakespeare 'impressa com marcadores de lugar-comum', uma prática tradicionalmente reservada a textos clássicos, assim destacando o poema de Shakespeare como uma empreitada literária significativa"[258] (HEHMEYER, 2013, p. 139). O estilo aforístico, segundo ele, constitui uma modalidade de discurso, de caráter impessoal e universal, ligado ao humanismo cívico — e daí ao republicanismo —, que se confronta com outro discurso, o heráldico, voltado para o indivíduo, para a subjetividade, e associado às ideias de originalidade e autoria, conceito que se fixava por essa época.

> Como os ornamentos convencionais dos textos clássicos, os aforismos trombeteiam as aspirações literárias de Shakespeare. Mas para ouvidos modernos eles estranhamente as emudece, anunciando não a criatividade singular do mestre marcado pela grandeza, mas a sabedoria banal de um

[257] Chave: n=narrador, l=Lucrécia, t=Tarquino; s=símile, mf=metáfora, m=menção. *Intituled* (57, n, m), *field* (58, n, mf), *fair face's field* (72, n, s,), *knighthood/shining arms* (197, t, m), *golden coat/herald* (205-206, t, m), *azure* (419, n, m), *crest-wounding/mot* (828 e 830, l, m), *smoothing titles* (892, l, m), *badge/livery* (1054, l, mf), *sable ground* (1074, l, mf), *sorrow's livery* (1222, n, mf).

[258] "Shakespeare's first work 'printed with commonplace markers', a practice traditionally reserved for classical texts, thus setting Shakespeare's poem apart as a significant literary undertaking".

> fornecedor de lugares-comuns: não Hamlet, mas Polônio.[259] (HEHMEYER, 2013, p. 139)

Segundo Hehmeyer (2013), ambos os protagonistas do poema recorrem à linguagem aforística, mas é Lucrécia que a usa como defesa, forçando o estuprador a olhar além da situação imediata (HEHMEYER, 2013, p. 150): "Oh, quão enredados em infâmias estão / Quem de seus malfeitos afastam a visão!"[260] (*Luc.* 636). No entanto, o recurso insistente ao lugar-comum, em especial na seção do lamento propriamente dito, é o que torna Lucrécia uma personagem, ao menos numa primeira impressão, bidimensional; e também afinada com o patriarcado: "O verso desliza para *sententiae*, sugerindo que o estupro não é um crime cometido dentro de uma estrutura de poder, mas o resultado de uma tendência universal: 'Mas não há perfeição de tamanha inteireza / Que não se polua com alguma impureza'[261] (853-4)" (KAHN, 1997, p. 39). Heather Dubrow (1986, p. 408) localiza essa característica na genealogia literária do poema: "como seus predecessores em *A Mirror for Magistrates*, ela recebe cada situação com uma generalização sentenciosa"[262].

Quanto à linguagem heráldica, o autor a associa ao mote (*impresa*), contrastado com o emblema, associado ao aforismo: "*Impreses* manifestam o propósito especial do Cavalheiro em combates bélicos ou torneios de câmara. *Emblemas* são conceitos gerais antes de temas morais que deliberações particulares"[263] (HEHMEYER, 2013, p. 145). Katherine Duncan-Jones observa que "[n]a medida em que [o escudo de armas de Shakespeare] era trocadilhesco, simbólico e expressivo de ponto de vista e aspirações do ostentador, era mais uma *impresa* do que um escudo de armas"[264] (HEHMEYER, 2013, p. 145). A *impresa* do poeta seria, então, *Non sans droict* (*não sem direito*), enquanto a de Tarquino, menos nobre, seria "Tal como da fria pedra fogo arranquei, / Assim Lucrécia a meu desejo forçarei"[265] (*Luc.* 181-182). O autor postula que "a linguagem heráldica privilegia os homens às expensas de Lucrécia"[266]

---

[259] "As the conventional trappings of classical texts, the aphorisms trumpet Shakespeare's literary aspirations. But to moder ears they strangely mute them, announcing not the singular creativity of the master marked for greatness but the banal wisdom of a purveyor of commonplaces: not Hamlet but Polonius".

[260] "O, how are they wrapped in with infamies/That from their own misdeeds askance their eyes!".

[261] "But no perfection is so absolute/That some impurity doth not pollute".

[262] "[...] like her predecessors in A Mirror for Magistrates, she greets every situation with a sententious generalization".

[263] "*Impreses* manifest the special purpose of Gentleman in warlike combats or chamber tournaments. Emblems are generall conceiptes rather of moral matters then particulare deliberations".

[264] "In so far as [Shakespeare's coat of arms] was punning, symbolic and expressive of the holder's outlook and aspirations, it was far more like an impresa than a coat of arms".

[265] "As from this cold flint I enforced this fire,/So Lucrece must I force to my desire".

[266] "[...] heraldic language privileges men at the expense of Lucrece".

(HEHMEYER, 2013, p. 143), citando como exemplos o combate heráldico entre o alvo e o rubro — e entre Tarquino e Colatino — no rosto da romana, e a disputa pela primazia do luto entre Colatino e Lucrécio. Pode-se acrescentar que o emprego do discurso heráldico pela própria Lucrécia é feito às suas expensas, e em defesa da "honra" do marido: "Ó chaga insensível, cicatriz no brasão!"[267] (*Luc.* 828).

O conflito interno de Tarquino se daria, para Hehmeyer (2013), entre os modos aforístico e heráldico, e em certo ponto ele rejeita explicitamente a sabedoria convencional: "Quem teme sentenças ou refrões antiquados / Por cenas pintadas será intimidado"[268] (*Luc.* 244-245) — *painted cloths* eram tecidos com uma imagem pintada acompanhada de um dito moralizante. Há uma estrofe que ilustra bem o embate entre o universal e o individual:

> Vejo que estorvos à empresa surgirão,
> Sei quanto espinho à rosa que cresce defende,
> Penso ser o mel guardado com um ferrão,
> Isso já de antemão o senso compreende.
> Mas desejo é surdo, conselho não entende;
> Ele tem olho apenas pra Beleza ver,
> E venera o que vê, contra lei ou dever.[269]
> (*Luc.* 491-497)

O que parece escapar a Hehmeyer (2013) é que foi no discurso heráldico que o criminoso buscou um freio ao ato: "Ó dano às claras armas e à cavalaria", "Certa ignóbil marca na heráldica fica"[270] (*Luc.* 197 e 456); e que por outro lado Tarquino também recorre ao aforismo em sua própria defesa — "Rochedos, baixios, piratas, vendavais, / Teme o mercador, até voltar rico ao cais"[271] (*Luc.* 335-336). Pode-se dizer que os dois discursos não são dicotômicos em Tarquino, mas entrecruzam-se num quiasmo e levam, no fim, a perdoar a si. Já Lucrécia emprega os dois discursos em sua resistência verbal, sem que haja entre eles tensão, e em seu lamento ela privilegia o aforístico, sendo que sua lógica a impele a *não* perdoar a si.

Que as sentenças de *Lucrécia* tiveram repercussão é atestado pelo fato de que nas coleções de lugares-comuns *England's Parnassus: or the choysest Flowers of our Modern Poets, with their Poeticalll Comparisons* e *Belvedere or the Garden of Muses*, ambas de 1600,

---

[267] "O unfelt sore! crest-wounding private scar!".

[268] "Who fears a sentence or an old man's saw/Shall by a painted cloth be kept in awe".

[269] "I see what crosses my attempt will bring,/I know what thorns the growing rose defends,/I think the honey guarded with a sting,/All this beforehand counsel comprehends./But will is deaf and hears no heedful friends;/Only he hath an eye to gaze on Beauty,/And dotes on what he looks, 'gainst law or duty".

[270] "O shame to knighthood and to shining arms."; "Some loathsome dash the herald will contrive".

[271] "Huge rocks, high winds, strong pirates, shelves and sands,/The merchant fears, ere rich at home he lands".

o poema figura respectivamente com 39 e 91 excertos (ROBERTS, 2002, p. 131-132). Embora descritas hoje como platitudes, as *sententiae* eram justamente o que apelava aos "mais sábios" (*wiser sort*) a que alude Gabriel Harvey. Mesmo em nossos dias, o professor Michael Dobson, diretor do Shakespeare Institute, durante evento de internet (DOBSON, 2020), observou: "É na poesia não dramática que há coisas que você pode citar na íntegra. Os sonetos, passagens inteiras de *Vênus e Adônis*, talvez, a maravilhosa passagem sobre o tempo em *Lucrécia* [...]"[272].

Uma das características da retórica poética em *A Violação de Lucrécia* é o recurso ao aforismo. É um dos seus traços que afastam o leitor moderno, que espera individualidade do artista. No poema, o aforismo, impessoal e cívico, existe em tensão com o discurso heráldico, pessoal e aristocrático, embora Hehmeyer (2013) deixe de demonstrar a contento que o poeta usa essa oposição estruturalmente, de forma deliberada.

2.3.4.4 Tema de contestação

Encerrando o debate sobre o impacto da educação retórica do poeta na composição de *A Violação de Lucrécia*, apresentemos a perspectiva, desenvolvida por Weaver, segundo a qual o poema está intimamente ligado aos exercícios retóricos, ou contestações, que faziam parte, segundo o autor, do currículo da grammar school frequentada por Shakespeare em Stratford. Tais exercícios ligariam a obra ao discurso legal e sua influência lhe conferiria uma característica de abertura, de debates propostos e nunca concluídos.

Vejamos no poema as passagens que favorecem essa interpretação. Primeiramente, a passagem em que Lucrécia relata a pai e marido e outros lordes romanos o que se passou na madrugada anterior é frequentemente descrita como um *iudicium domesticum*, ou julgamento doméstico, e a própria "ré" reforça tal percepção: "Oh, ensina-me a ser o meu próprio advogado"[273] (*Luc.* 1653); ela ainda usa a imagem de um juiz (*Luc.* 1648) para seu agressor. Cansada do próprio lamento, ou da própria retórica, Lucrécia menciona explicitamente a atividade legal e as disputas retóricas:

> P'ra longe, vãs palavras, servas dos estultos,
> Sons sem proveito algum, débeis arbitradoras;
> Ocupai-vos nas lições dos jurisconsultos,
> Debatei onde ao debatedor sobrem horas;
> A trêmulos clientes sede mediadoras;

[272] "It's in the non-dramatic poetry that there are things you can quote in its entirety. The sonnets, whole passages of Venus and Adonis, maybe, the wonderful passage about time in Lucrece [..].".
[273] "O, teach me how to make mine own excuse!".

> Já eu, não movo uma palha pelo argumento,
> Meu caso estando além de legal provimento.[274]
> (*Luc*. 1016-1022)

Também na "contestação" entre pai e marido em luto, o narrador evoca uma batalha legal: "Sem que nenhum dos pleitos tenha triunfado"[275] (*Luc.* 1794). Lucrécia teme que seu nome imaculado seja tornado "tema de contestação" (*theme for disputation*, *Luc.* 822), e em dado momento ela "[a]lterca-se [*holds disputation*] com cada coisa contemplada"[276] (*Luc.* 1101). O mito de Lucrécia parece estar ligado ao Direito desde sua gênese: Donaldson (1982, p. 174) aponta que "R.M. Ogilvie [...] suspeita que esta possa uma das muitas narrativas na história romana que são parcialmente inventadas ou parcialmente retrabalhadas para ilustrar aspectos da lei romana"[277].

O humanismo renascentista retomou a educação retórica romana, baseada em Quintiliano e Cícero — e no pseudo-Cícero *Rhetorica ad Herennium*). Essa tradição escolar se ocupava frequentemente de temas da história romana como Lucrécia. Na grammar school, os pupilos passavam por três etapas em seu treinamento retórico: a dupla tradução (latim-inglês-latim), a qual "introduzia ao estudante a gramática, a sintaxe e as formas retóricas que os humanistas da Renascença tanto reverenciavam na escrita da Antiguidade"; a prosopopeia, a "arte da representação" que "estimulava a criatividade"[278] (MCDONALD, 2017, p. 451); e por fim os pupilos praticavam o *argumentum in utramque partem*, defendendo ambos lados em um debate. Os *progymnasmata* eram exercícios escritos em que o aluno descrevia uma situação e argumentava de um lado e do outro, ou seja, produzia uma *narratio*, uma *confirmatio* e uma *refutatio*. Esses exercícios eram preparatórios para performances orais públicas, as declamações, que podiam ser de natureza ético-política (*suasoriae*) ou criminal (*controversiae*), estas podendo tomar a forma de julgamentos simulados. Em *A Violação de Lucrécia*, segundo Weaver (2008, p. 422-423),

> [a] dívida mais aparente de Shakespeare para com a retórica das escolas é sua amplificação de uma fala crucial reportada por Lívio – o relato de Lucrécia do estupro, feito a seu pai, esposo, e dois outros lordes romanos. Com os recursos

[274] "Out, idle words, servants to shallow fools,/Unprofitable sounds, weak arbitrators;/Busy yourselves in skill-contending schools,/Debate where leisure serves with dull debaters;/To trembling clients be you mediators:/For me, I force not argument a straw,/Since that my case is past the help of law".
[275] "Yet neither may possess the claim they lay".
[276] "Holds disputation with each thing she views".
[277] "R.M. Ogilvie [...] suspects that this may be one of the many stories in Roman history which are partly invented or partly reworked to illustrate aspects of Roman law".
[278] "acquainted the student with grammar, syntax and rhetorical forms that the Renaissance humanists so revered in the writing of antiquity."; "art of impersonation"; "did stimulate creativity".

> tradicionais da invenção retórica (descoberta de argumentos), Shakespeare expande este breve relato em uma oração formal no gênero judicial.[279]

A heroína recorre a lugares comuns da oratória, como a brevidade — "Breves palavras" (*Luc.* 1613) — e a modéstia: "uma pobre língua lassa" (*Luc.* 1617)[280]. Reservando o nome do abusador para máximo efeito, ela estabelece as circunstâncias, ou seja, os seis tópicos de uma *narratio*: *quem* ("Estranho", *Luc.* 1620), *o que* ("logrou no travesseiro jazer", *Luc.* 1620), *onde* ("minha alcova", *Luc.* 1626), *quando* ("madrugada morta", *Luc.* 1625), *como* ("contra meu peito repousa ele a espada", *Luc.* 1640) e *por que* ("a posse de tua cama almejada", *Luc.* 1619)[281]. Ela estabelece ainda a habilidade do agressor: "Inimigo forte, pobre fraca que sou"[282] (*Luc.* 1646).

Comenta Weaver que "[o] emprego por Lucrécia desse tópico complementa as circunstâncias da narração e sugere sua posição como acusadora. Ela prossegue, no entanto, buscando argumentos em sua defesa"[283] (WEAVER, 2008, p. 436). Eis o dilema crucial da performance judicial de Lucrécia. Vendo-se culpada, ela busca *qualificar* a falta: "Qual será de minha ofensa a real natura, / Com temível circunstância a me sujeitar?"[284] (*Luc.* 1702-1703); para o autor, "[a]pesar de sua protestação de ignorância, Lucrécia emprega os termos da lei como era praticada no currículo retórico do século XVI"[285] (WEAVER, 2008, p. 436). Essa visão de Lucrécia como habilidosa retórica, no entanto, contrasta com a de boa parte da crítica, que a vê mais como uma vítima da retórica — o elogio do marido — do que uma boa retórica ela mesma (DAILEADER, 2008, p. 69). Donaldson (1982, p. 42) chega a ser injusto com a personagem:

> Quer esteja ela muda, quer esteja tagarelando, a linguagem é inadequada para expressar sua mágoa. [...] Diferentemente da queixosa Hécuba na pintura de Troia caída ('tanto desgosto, e língua alguma', 1463), diferentemente de

---

[279] "Shakespeare's most apparent debt to the rhetoric of the schools is his amplification of a crucial speech reported by Livy – Lucretia's account of the rape, given to her father, husband, and two other Roman lords. By conventional means of rhetorical invention (discovery of arguments), Shakespeare expands this brief account into a formal oration in the juducial genre".

[280] "Few words"; "tired tongue".

[281] "stranger"; "on that pillow lay"; "my chamber"; "dark mignight"; "against my heart he sets his sword".

[282] "Mine enemy was strong, my poor self weak".

[283] "Lucrece's emplyment of this topic builds on the circumstances of the narration and suggests her position as an accuser. She proceeds, however, to seek out arguments in her defense".

[284] "What is the quality of mine offence,/Being constrained with dreadful circumstance?".

[285] "Despite her protest of ignorance, Lucrece employs the terms of the law as it was practiced in the rhetorical curriculum of the sixteenth century".

> Lavínia estuprada e sem língua em *Tito Andrônico*, Lucrécia fala de suas aflições, mas sua fala não a parece levar a lugar algum.[286]

Shakespeare inclui linguagem e referências legais com bastante frequência em suas obras: *O Mercador de Veneza* (1597) e *Medida por Medida* (1603–1604) são consideradas suas peças explicitamente jurídicas. A relevância desse tema no poema que debatemos é assinalada no superlativo por Barbara Baines (1998, p. 84): "A obra literária da Renascença que ao mesmo tempo confronta o estupro real e o metaforiza excessivamente e que também melhor reflete a influência mutuamente reconfirmante entre literatura e Direito é *A Violação de Lucrécia* de Shakespeare"[287]. Especula-se que Shakespeare tenha convivido com os *innsmen*, os estudantes de Direito nas Inns of Court, e sabe-se que ele envolveu-se numa querela judicial do pai (Shakespeare vs. Lambert), além de outras próprias, que o aproximaram do meio legal (BATE, 2008, p. 319). Há uma passagem de *Hamlet* que exemplifica bem o uso do jargão judicial:

> Por que não pode este ser o crânio de um advogado? Onde estarão suas chicanas, suas filigranas, seus casos, suas escrituras, e seus truques? [...] Seus avais não o avalizarão mais de suas aquisições, e os duplos inclusive, do que o comprimento e a largura de um par de duplicatas dentadas?[288] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 205).

Comenta Jonathan Bate (2008, p. 324):

> [o] conhecimento da lei revelado nas peças de Shakespeare raramente vai além de jargão banal desse tipo [que] poderia facilmente ter sido captado da rua e da taverna,[289] da leitura e da experiência da litigância. [...] Mas "não podemos excluir a possibilidade de Shakespeare ter se submetido a alguma forma de treinamento legal rudimentar nos anos 1580.[290]

---

[286] "Whether she is speechles, whether she is garrulous, language is inadequate to express her grief. [...] Unlike the sorrowing Hecuba in the painting of fallen Troy ('so much grief and not a tongue'), unlike the raped and tongueless Lavinia in Titus Andronicus, Lucrece talks of her griefs, but her talk gets her nowhere".

[287] "The literary work of the Renaissance that both confronts real rape and tropes it excessively and that also best reflects the mutually reconfirming influence of literature and law is Shakespeare's *The Rape of Lucrece*".

[288] "Why might not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddits now, his quillets, his cases, his tenures, and his tricks? [...] Will his vouchers vouch him no more of his purchases, and double ones too, than the lenght and breadth of a pair of indentures?" (5.1.95-97, 105-107).

[289] Em favor da hipótese de conversas de taverna como fonte do jargão jurídico, ver em *The Taming of the Shrew*: "And do as adversaries in law –/Strive mightily, but eat and drink as friends" (1.2.278-279).

[290] "The knowledge of the law revealed by Shakespeare's plays rarely goesbeyond commonplace jargon of this kind"; "could easily have been picked up from the street and the tavern, from reading and the experience of litigation"; "But we cannot rule out the possibility that Shakespeare underwent some kind of rudimentary legal training in the 1580s".

Escrevendo sobre *Medida por Medida*, a peça mais preocupada com o Direito (KORNSTEIN, 1994, p. 35) e que se encerra com a maior abertura narrativa no cânone shakespeariano — aceitará Isabella a proposta de casamento de Duque Vincentio? —, Karen Cunningham (2006, p. 318) aborda a tradição retórico-legal dos *moots*:

> [d]eliberadamente devotados à irresolução e à contestação, a estrutura básica dos casos de *moot* incluía quatro partes: (1) o problema; (2) a questão emanada do problema; (3) a contestação, argumentos pró e contra; e (4) a solução, alguma resposta peremptória ou sentença dada pelo professor.[291]

Acreditamos que *Lucrécia* também é tributário dessa mesma lógica de contestação e irresolução. Heather Dubrow (1986, p. 417), em seu debate sobre o gênero do poema, liga-o às peças-problema. Pode-se observar que Lucrécia compartilha com as peças-problema uma relação entre os destinos sexuais e os políticos.

> Mais tarde em sua carreira, Shakespeare comporia dramas que podem ser chamados de 'comédias-problema', não apenas no que seus valores sejam ambíguos e seus conflitos irresolvidos, mas também no que tornam a comédia em si problemática. Em *A Violação de Lucrécia* ele escreve o que podemos com justiça considerar um lamento-problema.[292]

A irresolução de *Lucrécia* desagrada muitos críticos. Na perspectiva de Ian Donaldson (1982, p. 41), não obstante que "[e]m um sentido, talvez, pode-se pensar que esta abertura não importa muito; pode-se até dizer que é a virtude do poema", é claramente um problema da composição que "onde [ela] se situa em relação à familiar 'contestação' sobre a Lucretia clássica, se sua intenção era que a sua própria Lucrécia fosse vista como um retrato totalmente elogioso ou parcialmente crítico, são pontos que estão longe de claros"[293]. E prossegue: "[o] poema transmite uma constante sensação de problemas percebidos e não resolvidos; de 'contestações' que não são nem concluídas nem, por outro lado, elegantemente balanceadas em

---

[291] "Deliberately devoted to irresolution and contestation, the basic structure of moot cases included four parts: (1) the problem; (2) the question arising from the problem; (3) the disputation, arguments pro and contra; and (4) the solution, any authoritative answer or ruling given by the teacher".

[292] "Later in his career Shakespeare was to compose dramas that may be termed 'problem comedies' not only in that their values are ambiguous and their conflicts unresolved but also in that render comedy itself problematical. In *The Rape of Lucrece* he writes what we may justly consider a problem complaint".

[293] "In one sense, perhaps, this open-endedness might be thought not to matter much; it might even be said to be the poem's strenghth"; "where Shakespeare's poem stands in relation to the familiar 'disputation' about the classical Lucretia, whether his own Lucrece is intended to be seen as a whole admiring or as a partly critical portrait, are matters that are far from clear".

sua inconclusão”[294] (DONALDSON, 1982, p. 56). Para Carolyn Williams (1993, p. 109), “[l]er *Lucrécia* pela história, ou mesmo por um argumento conclusivo, é uma experiência frustrante”[295]. Já Signe Hansen (2001, p. 71-72) escreve que “[a] divisão do sangue dela assim significa que Lucrécia – e, por extensão, Shakespeare – se prova incapaz de resolver as contradições internas geradas pelo estupro em uma unidade sustentável”[296]. Kahn (1997, p. 266) enxerga a questão de outra forma: “É como se Shakespeare dramatizasse, nas contradições de seu discurso, o choque entre valores pagãos e cristãos de que se ocupou Agostinho”[297]. A mesma autora observa alhures (KAHN, 1997, p. 5) que “[a]cadêmicos demonstraram que Shakespeare trazia essas ambiguidades e contradições para dentro de algumas de suas obras romanas para tornar o significado dramático prismático e indeterminado”[298].

Uma das maneiras em que o poema problematiza a si é chamar atenção à própria retórica: “P’ra longe, vãs palavras, servas dos estultos”[299] (*Luc.* 1016). Margaret Vasileiou (2011, p. 60) é da opinião de que “o poema critica a própria retórica que emprega e na qual se parece comprazer”[300]; e Katharine Maus (1986, p. 82) opina que “o caráter embaraçoso e equívoco da linguagem em *A Violação de Lucrécia* não é indício de incompetência shakespeariana, mas antes de uma aguda e profundamente incômoda inquietação a respeito de técnica e recursos poéticos”[301]. William Empson (1972, p. 1670 *apud* HEHMEYER, 2013, p. 159) tinha uma visão diferente da mesma característica do poema, de natureza menos conflitiva e mais exibicionista: “[e]m uma peça, o público quer que a história siga adiante, mas aqui o Bardo podia praticar retórica como exercícios de cinco dedos ao piano”[302].

Assim, nesta primeira parte do Comentário Crítico, expusemos como *A Violação de Lucrécia* é ambíguo e problemático de diversas formas: em relação à religião e à política; à recepção e seus leitores céticos; ao gênero, que precisaria ser descrito como lamento-problema-

---

[294] “The poem gives a constant sense of problems perceived but not resolved; of ‘disputations’ which are neither concluded, nor, on the other hand, finely poised in their inconclusiveness”.

[295] “Reading *Lucrece* for the story, or even a conclusive argument, is a frustrating experience”.

[296] “The division of her blood thus signifies that Lucrece – and, by extension, Shakespeare – proves unable to resolve the internal contradictions generated by the rape into a sustainable unity”.

[297] “It is as though Shakespeare dramatizes, in the contradictions of her discourse, the clash between pagan and Christian values that concerns Augustine”.

[298] “Scholars have demonstrated that Shakespeare brought these ambiguities and contradictions into some of his Roman works to make dramatic meaning prismatic and indeterminate”.

[299] “Out, idle words, servants to shallow fools”.

[300] “[...] the poem critiques the very rhetoric it deploys and in which it seems to indulge”.

[301] “the obtrusiveness and unreliability of language in *The Rape of Lucrece* is not evidence of Shakespearean incompetence, but rather of an acute and profoundly uneasy self-consciousness about poetic technique and resources”.

[302] “In a play, the audience wants the story to go forward, but here the Bard could practice rhetoric like five-finger exercises on the piano”.

epílio-jurídico para comportar todas as visadas; à tensão entre autoria e lugar-comum; e à retórica que se volta a si. Um verdadeiro tema de contestação.

3 COMENTÁRIO CRÍTICO II

> Por causa delas, muitos acontecimentos ocorreram,
> mas elas foram muito mais pretexto do que agentes.
> O suicídio de Lucrécia só tem valor simbólico.
> (Simone de Beauvoir)[303]

Passamos à segunda parte do Comentário Crítico, a qual privilegia uma visada feminista sobre o poema de Shakespeare. Considerando que no episódio é narrado um ato de violência sexual, será pertinente que a primeira seção forneça um breve debate sobre relações de gênero nos diferentes recortes históricos relevantes, quais sejam, a Roma antiga, a Inglaterra protomoderna, e nossos próprios dias. A seção seguinte lidará com o tema do suicídio e do mundo interno da heroína, enquanto a derradeira tratará do estupro e do estuprador, incluindo as cores eróticas/pornográficas do poema.

3.1 O PATRIARCADO

No dia 29 de setembro de 2018, um movimento liderado por mulheres convocou protestos, majoritariamente femininos, nas grandes cidades do Brasil inteiro, contra um candidato presidencial cujo rol de características pouco recomendáveis incluía uma explícita e grosseira misoginia, os quais ficaram conhecidos pela *hashtag* — um rótulo que permite consolidar mensagens de um mesmo tema nas redes sociais — #EleNao. Em janeiro do ano anterior, nos Estados Unidos da América, em reação à posse da presidência de outro notório machista, que recomendava em uma gravação "meter a mão na b* delas", as norte-americanas haviam realizado a Marcha das Mulheres, da qual fizeram parte os simpáticos *pussyhats*, ou *chapéus de chaninha*. Mais adiante, no mesmo ano de 2017, revelações de abuso sexual do produtor cinematográfico Harvey Weinstein desencadearam uma série de testemunhos de abuso e assédio vindas de personalidades femininas, reunidas na *hashtag* #MeToo (*eu também*). Anos antes, em 2011, começando no Canadá, onde a polícia de Toronto recomendou às mulheres que não se vestissem como "vadias" para evitar o estupro, e passando pelo Brasil e diversos outros países, já ocorrera a Marcha das Vadias, ou *Slutwalk*. Estes são apenas os exemplos mais emblemáticos de que a causa feminista está disposta a dizer "já chega" ao machismo. Pondo de

[303] Beauvoir (1980, p. 170).

outra forma, não obstante avanços no último meio século, as relações de gênero na sociedade estão longe de equilibradas: o patriarcado vige. Não só no discurso, não só nos atos de assédio e abuso, mas estruturalmente: na atual legislatura, as mulheres ocupam 77 cadeiras na Câmara (cerca de 15%) e 13 no Senado (16%). Na magistratura, uma estatística que considera o período 1988–2016 aponta que as desembargadoras são 21,5% do total, e as ministras de tribunais superiores eram apenas 18,4% (VENTURINI; FERES JÚNIOR, 2016). Quanto à remuneração no mercado de trabalho, as mulheres brasileiras recebem apenas 77,7% do salário que ganham os homens (GUEDES, 2021).

Interessa-nos debater o patriarcado para além da obra literária em estudo como uma forma de pensá-la em perspectiva e de certa forma atualizá-la. Como comentou Kahn (2005), a crítica por muito tempo evitou encarar o poema como uma história de estupro, e o propósito aqui é o oposto: explorar esse aspecto de violência patriarcal. Abordaremos adiante a origem do patriarcado, a misoginia e o feminismo, incluindo suas manifestações na obra de Shakespeare, e a situação da mulher na Inglaterra do poeta e na Roma antiga.

3.1.1 A origem do patriarcado

Podemos ter a impressão de que o patriarcado, o domínio dos indivíduos machos nas sociedades humanas, e nas relações a elas internas, existe desde sempre. E de fato os estereótipos populares do humano primitivo, como os desenhos animados estadunidenses, privilegiam machos belicosos que cortejavam as fêmeas com uma pancada de clava, arrastando-as pelos cabelos em seguida. Uma reportagem do periódico britânico The Guardian publicada em 2015 (DEVLIN, 2015) apresenta uma pesquisa que pinta outro quadro:

> Um estudo demonstrou que em tribos de caçadores-coletores [pré-históricas] homens e mulheres tendem a ter uma influência igualitária sobre onde seus grupos vivem e com quem vivem. As descobertas desafiam a ideia de que igualdade sexual é uma invenção recente, sugerindo que ela foi a norma para os humanos durante a maior parte de nossa história evolutiva. Mark Dyble, antropólogo que liderou o estudo na University College London, disse: "Ainda há esta percepção disseminada de que os caçadores-coletores eram mais machistas ou apresentavam dominância masculina. Nós propomos que foi apenas com o advento da agricultura, quando as pessoas podiam começar a acumular recursos, que adveio a desigualdade".[304]

[304] "A study has shown that in contemporary hunter-gatherer tribes, men and women tend to have an equal influence on where their group lives and who they live with. The findings challenge the idea the sexual equality is a recent invention, suggesting that it has been the norm for humans for most of our evolutionary history. Mark Dyble, an anthropologist who led the study at University College London, said: 'There is still this wider perception

Bem antes disso, em 1949, Simone de Beauvoir já escrevia sobre a origem do patriarcado em sua ambiciosa e seminal obra *O Segundo Sexo*. Ela afirma algo semelhante ao pesquisador mais recente, ressalvando que "[a]s informações que fornecem os etnógrafos acerca das formas primitivas da sociedade humana são terrivelmente contraditórias [...]. É singularmente difícil ter uma ideia da situação da mulher no período que precedeu a agricultura" (BEAUVOIR, 1980, p. 81). Segundo de Beauvoir (1980, p. 83),

> [a]s hordas primitivas quase não se interessavam por sua posteridade. Não estando fixadas em um território, nada possuindo, não se encarnando em nenhuma coisa estável, não podiam ter nenhuma ideia concreta de permanência. Não tinham a preocupação de sobreviver a si mesmas e não se reconheciam na sua descendência: não temiam a morte e não reclamavam herdeiros...

Com a sedentarização, teria sido introduzida a preocupação com o passado — os ancestrais celebrados — e com o futuro, incluindo a legitimidade da sucessão: "Não há, nos tempos primitivos, revolução ideológica mais importante do que a que substitui pela agnação a filiação uterina; a partir de então a mãe é relegada à função de ama, de serva, e a soberania do pai é exaltada: ele é que detém os direitos e os transmite" (BEAUVOIR, 1980, p. 99). Segundo a autora, no patriarcado, é o homem que exerce atividade no mundo, que busca a transcendência da espécie, enquanto a mulher está presa na imanência e é uma escrava da espécie. Mas a mulher não é, para ela, submetida (apenas) pela força, mas simbolicamente pela divinização de sua fecundidade, da qual dependia a reprodução daquela categoria nova: a mão de obra agrícola — "[q]uando o papel da mulher se torna mais importante, absorve ela, em quase sua totalidade, a região do Outro" (BEAUVOIR, 1980, p. 90). A autora rejeita, em suas proposições, que tal divinização refletisse um matriarcado primordial:

> a hipótese proposta por [Johann Jakob] Baschoffen [1815 – 1887] que [Friedirch] Engels [1820 – 1895] retomou [...] em verdade, essa idade de ouro da mulher não passa de um mito. Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem uma semelhante; era *além* do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto *fora* desse reino (BEAUVOIR, 1980, p. 91, grifos da autora)

---

that hunter-gatherers are more macho or male-dominated. We'd argue it was only with the emergence of agriculture, when people could start to accumulate resources, that inequality emerged'".

Saffiotti apresenta o trabalho de Lerner, para quem "o processo de instauração do patriarcado teve início no ano 3100 a.C. e só se consolidou no ano 600 a.C.", sendo esta, portanto, uma instituição relativamente recente, e que foi posta em vigor vencendo dois milênios de resistência (SAFFIOTTI, 2015, p. 63). A autora salienta que, como antes do advento da agricultura o trabalho se dividia em coleta (de resultado seguro) para as mulheres e caça (de resultado incerto) para os homens, a sobrevivência da espécie se deveu em grande parte a elas por muitos milênios. Seria tarefa imensa e fora de nosso escopo uma exploração histórica das relações de gênero, mesmo que apenas no recorte ocidental-judaico-cristão, mas dos contextos que tocam este trabalho diretamente, a Inglaterra protomoderna, a Roma antiga — com algum anacronismo, pois pouco se sabe do período monárquico —, e o Brasil/ocidente hodierno, algo se buscará dizer adiante.

3.1.2 A misoginia

Se no cenário descrito por de Beauvoir a mulher é isolada do centro da atividade humana ao ser posta num plano mais elevado, tem-se observado nas sociedades igualmente patriarcais a estratégia oposta: desmerecer e diminuir, ou odiar mesmo, o feminino; ou seja, a misoginia. De fato, ambas estratégias convivem: o enaltecimento da mulher como se pode ver na publicidade de hoje ou nos sonetos de antanho não faz mais que objetificá-la, sendo o reverso da mesma moeda misógina, digamos. Daí o próprio conceito de *feminino*, usado para além de uma delimitação biológica para designar uma essência ou papel definido para a mulher, ser ele mesmo problemático e patriarcal.

Shakespeare já foi acusado de misoginia e elogiado como protofeminista, num debate em que se podem confundir falas de personagens com opinião do autor de um lado, e ocorre de enviesar análises críticas em nome de uma agenda política do outro. É preciso ter em mente que Shakespeare escrevia em uma sociedade patriarcal e para uma sociedade patriarcal, então a misoginia tem alta probabilidade de figurar, mas a alta frequência de falas misóginas pode dizer algo sobre o autor. Por outro lado, contando a favor do feminismo na obra de Shakespeare, temos uma miríade de personagens femininas fortes, interessantes, determinadas e até questionadoras. Adiante debateremos "acusação" e "defesa" com exemplos, mas antes vejamos que Shakespeare faria muito sendo *menos* misógino, dada a tradição em que nasceu. Não obstante as especificidades do arquipélago, a Inglaterra renascentista era tributária de duas culturas: a greco-romana e a judaico-cristã, e a misoginia das duas será ilustrada

respectivamente em Aristóteles (384–322 a.C.) e na Bíblia. Assim Freeland (1998, p. 145-146) sintetiza as posições antifemininas aristotélicas:

> Aristóteles diz que a coragem do homem repousa no mando, a de uma mulher na obediência; que a matéria anseia pela forma, assim como a fêmea pelo macho e o feio pelo belo; que as mulheres têm menos dentes que os homens; que a fêmea é um macho incompleto ou "como fora uma deformidade": que contribui só matéria e não a forma na geração da prole; que em geral "uma mulher é talvez um ser inferior"; que personagens femininas numa tragédia serão inapropriadas se forem demasiado corajosas ou engenhosas.[305]

Vejamos amostras da abundante misoginia contida na Bíblia Sagrada, cuja cosmogonia retrata a mulher como subordinada na própria criação, feita do homem e para o homem, além de culpada pela expulsão do paraíso, como foi Pandora culpada por todos os males na Grécia: "E à mulher disse: Multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez; em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para o teu marido, e ele te governará" (Gênesis 3:16) (BÍBLIA ONLINE, [2023?]a). A redenção, se houve, não redimiu as mulheres, como se vê no Novo Testamento: "E não permito que a mulher ensine, nem exerça autoridade de homem; esteja, porém, em silêncio" (1 Timóteo 2:12) (BÍBLIA ONLINE, [2023?]c); "Quero, entretanto, que saibais ser Cristo o cabeça de todo homem, e o homem, o cabeça da mulher, e Deus, o cabeça de Cristo" (1 Coríntios 11:3) (BÍBLIA ONLINE, [2023?]b).

Debatamos agora a presença de misoginia e de "empoderamento" feminino na obra de Shakespeare. Lear é vítima de mulheres, é verdade, mas sua reação é no mínimo exagerada:

> Da cintura pra baixo são centauros
> Mesmo sendo mulheres mais pra cima
> Deuses são só da ilharga para cima;
> Pra baixo só há demos, negro inferno;
> A fonte do enxofre – queima, escalda,
> Fede e consome; é só vergonha; pah![306]
> (*Lear* 4.6.119-124)

---

[305] "Aristotle says that the courage of a man lies in commanding, a woman's lies in obeying; that 'matter yearns for form, as the female for the male and the ugly for the beautiful'; that women have fewer teeth than men; that a female is an incomplete male or 'as it were, a deformity': which contributes only matter and not form to the generation of offspring; that in general 'a woman is perhaps an inferior being'; that female characters in a tragedy will be inappropriate if they are too brave or too clever".

[306] "Down from the waist/They're centaurs, though women all above./But to the girdle do the gods inherit;/Beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit, burning, scalding, stench, consumption. Fie, fie, fie; pah, pah!" (F 4.5.121-126).

Aqui, como no soneto 129 e também no 144, a palavra *hell* (*inferno*) tem "vagina" como conotação (WILLIAMS, 1997, p. 156), uma associação extremamente misógina. Em *Cimbeline* (1610–1611), acreditando-se — erroneamente — traído, Póstumo se lança a uma diatribe misógina:

> [...] Se eu encontrasse
> Que parte em mim é mulher – não há força
> Que leve ao vício o homem, eu afirmo,
> Senão a de uma mulher: mentir, reparem,
> É de mulher; adular, dela; engano,
> Dela, luxúria obscenidade, dela;
> Dela vingança, ambição e desdém;
> Sonho lascivo, calúnia, mudança.[307]
> (*Cim*. 2.4.174-181)

Hamlet é um personagem que conquista nossa simpatia, mas analisando de perto seu caráter é possível fazer-lhe objeções, uma delas sendo a misoginia. Seu primeiro solilóquio é contra o casamento da mãe, mas ele condena todo o gênero: "Fraqueza, teu nome é mulher!"[308] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 36). Ao hostilizar Ofélia, ele repete a generalização: "Eu ouço falar de vossa maquiagem o bastante; Deus vos deu uma face, e fazeis para vós mesmas uma outra; usais de cambaleios, requebros e afetações, e apelidais as criaturas de Deus, e disfarçais vossa malícia como ignorância"[309] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 115).

Quando a misoginia é cômica, torna-se ainda mais problemática para nossa recepção hoje, já que nesse caso a obra literária parece debochar da injustiça, e reafirmá-la. A peça mais anacrônica — e por isso difícil de tratar — nesse sentido é *A Megera Domada* (1590–1591). Pode ser bem verdade que Catarina e Petrúquio fossem feitos um para o outro como Beatriz e Benedito em *Muito Barulho por Nada* (1598–1599), e que ela de fato viesse a comandar o casamento fingindo submeter-se, como já se sugeriu. Mas o próprio conceito de *shrew* no título já indica uma mulher que não se conforma ao que espera dela no patriarcado, e a premissa é de que tais mulheres precisam de fato de uma correção: toda sátira é conservadora. Petrúquio se refere à esposa nos seguintes termos: "Do que a mim pertence eu sou senhor. / Ela é meus móveis, utensílios, casa, / Meus pertences, meu campo, meu celeiro, / Meu cavalo, meu boi,

---

[307] "Could I find out /The woman's part in me – for there's no motion/That tends to vice in man but I affirm/It is the woman's part; be it lying, note it,/The woman's; flattering, hers; deceiving, hers;/Ambitions, covetings, change of prides, disdain,/Nice longing, slanders, mutability" (2.5.19-26).

[308] "frailty, thy name is woman" (1.2.146).

[309] "I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face, and you make yourself another. You jig, you amble and you lisp, and nickname God's creatures and make your wantonness your ignorance" (3.1.84-87).

meu asno, tudo"[310] (*Meg*. 3.2.216-219). E o processo de domação em si seria com justiça descrito como tortura; ei-lo, conforme descrito pelo próprio torturador:

> Com muita astúcia comecei meu reino,
> E espero terminá-lo com sucesso.
> Meu falcão já está oco de faminto,
> E até baixar o voo ela não come,
> Pois como está ela nem vê a isca.
> Hei de encontrar caminho pra moldar
> Minh'ave-fera até que reconheça
> O chamado que a traz para o seu dono;
> Ou seja, vou ficar de olho nela
> Como em ave que custa a obedecer.
> Não comeu e nem come carne hoje,
> Não dormiu ontem e nem dorme hoje.
> Como na carne, um defeito inventado
> Eu encontro na cama ou no enxergão,
> Jogo longe o colchão e os travesseiros,
> Pra cá a colcha e pra lá os lençóis,
> Sempre insistindo, em meio à baderna,
> Que tudo é feito por respeito a ela.
> Vai ficar toda a noite em vigília;
> Se cochilar, eu grito e esbravejo,
> Pra mantê-la acordada com o barulho.
> Assim se mata a esposa com bondade,
> E assim acabo com o mau gênio dela.
> E quem domar melhor uma megera,
> Por favor fale logo, sem espera.[311]
> (*Meg.* 4.1.154-178)

Outra instância de misoginia "cômica" vem do bobo de *Bom é o que acaba bem* (1606–1607), e é endereçada a uma das grandes personagens femininas do poeta: a Condessa Roussillion.

> Uma boa mulher em dez, senhora, é uma purificação da canção. Quem dera Deus fosse assim servido o ano inteiro! Não veria defeitos nessa mulher-dízima, se eu fosse o pároco. Uma em dez, disse ele! Se nascesse uma mulher

[310] "I will be master of what is mine own./She is my goods, my chattels. She is my house,/My household stuff, my field, my barn,/My horse, my ox, my ass, my anything" (3.3.101-104).

[311] "Thus have I politicly begun my reign,/And 'tis my hope to end successfully./My falcon now is sharp and passing empty,/And till she stoop she must not be full-gorged,/For then she never looks upon her lure./Another way I have to man my haggard,/To make her come and know her keeper's call –/That is, to watch her as we watch these kites/That bate and beat, and will not be obedient./She ate no meat today, nor none shall eat./Last night she slept not, nor tonight she shall not./As with meat, some undeserved fault/I'll find about the making of the bed,/And here I'll fling the pillow, there the bolster,/This way the coverlet, another way the sheets,/Ay, and amid this hurly I intend/That all is done in reverend care of her,/And in conclusion she shall watch all night,/And if she chance to nod I'll rail and brawl/And with the clamour keep she still awake./This is a way to kill a wife with kindness,/And thus I'll curb her mad and headstrong humour./He that knows better how to tame a shrew,/Now let him speak. ´Tis charity to show" (4.1.174-197).

> dessa com cada cometa ou terremoto, a aposta ficava mais equilibrada; é mais fácil um homem perder o coração do que acertar na boa.[312] (*Bom.* 1.3.66-71)

Os estereótipos da mulher e os papéis a elas prescritos no período — não de todo abandonados hoje — apareciam livremente, como na boca de Hotspur, cuja esposa, Kate, questiona não ser levada a sério a ponto de poder partilhar de seus planos políticos: "Sei que é sensata, mas não mais sensata / Que a esposa de Harry Percy; constante, / Mas mesmo assim mulher..."[313] (*1H4.* 2.4.100-102).

Esses foram alguns exemplos de falas misóginas encontradas na obra de Shakespeare. A seguir apresentaremos exemplos de personagens femininas fortes e situações em que as relações de gênero são questionadas.

3.1.3 O feminismo

Desde que as fêmeas humanas foram submetidas pelos machos, com o advento da sedentarização, as formas de resistência certamente já começaram a surgir, embora o feminismo como uma força social seja relativamente recente. Essa não foi uma evolução linear, aparentemente; pode surpreender aquilo que escreve de Beauvoir sobre a Grécia antiga:

> Esparta, onde prevalecia um regime comunitário, era a única cidade em que a mulher se via tratada quase em pé de igualdade com o homem. [...] a própria noção de adultério desaparece quando a herança deixa de existir. [...] não possuindo bem próprio nem descendência singular, o cidadão não possui tampouco a mulher. (BEAUVOIR, 1980, p. 109)

Mesmo ficcional, a greve de sexo na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes (446–386 a.C.), merece nota como exemplo de agência feminina na Antiguidade. Na decadência do Império Romano, as mulheres também gozaram de liberdade maior, mas de uma liberdade ilusória e sem cidadania efetiva, diz-nos a mesma autora:

> Dessas duas correntes contrárias – uma individualista que arranca a mulher à família, outra estatal que a molesta como indivíduo – resulta uma situação sem equilíbrio. Ela é herdeira; tem direito, como o pai, ao respeito dos filhos; pode legar e escapa, graças à instituição do dote, ao constrangimento conjugal; pode

[312] "One good woman in ten, madam, which is a purifying of the song. Would God would serve the world so all the year! We'd find no fault with the tithe-woman if I were the parson. One in ten, quoth a? An we might have a good woman born but ere every blazing star, or at an earthquake, 'twould mend the lottery well. A man may draw his heart out ere a pluck one" (1.3.80-87).

[313] "I know you wise, but yet no farther wise/Than Harry Percy's wife; constant you are/But yet a woman..." (2.4.104-106).

> divorciar e tornar a casar como queira. Mas é somente de uma maneira negativa que se emancipa, posto que não se lhe propõe nenhum emprego concreto de suas forças. A independência econômica permanece abstrata, porquanto não engendra nenhuma capacidade política; e assim, não podendo *agir*, as romanas *manifestam*: espalham-se em tumulto pela cidade, assediam os tribunais, fomentam conjuras, ditam prescrições, atiçam guerras civis; [...] Elas podem escolher entre duas soluções: obstinar-se em respeitar os mesmos valores de suas avós ou não reconhecer nenhum. [...] há muitas que se opõem à maternidade e multiplicam os divórcios; as leis continuam a proibir o adultério: algumas matronas chegam a inscrever-se entre as prostitutas para não serem perturbadas em suas devassidões. (BEAUVOIR, 1980, p. 116-117, grifos da autora)

De fato, a autora observa que "nas épocas em que a sociedade se desagrega, a mulher se emancipa [...]" (BEAUVOIR, 1980, p. 169). No período medieval, de Beauvoir destaca Christine de Pisan (1364–1430) como uma protofeminista: "[p]ela primeira vez, vê-se uma mulher pegar da pena para defender seu sexo" (BEAUVOIR, 1980, p. 132); pelos mesmos anos, Chaucer enaltecia Lucrécia como um modelo ou uma santa. No contexto da Revolução Francesa, Olympe de Gouges (1748–1793) contrapôs sua Declaração dos Direitos da Mulher à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão; sua voz feminista e abolicionista foi silenciada tanto metafórica quanto literalmente pelo processo revolucionário.

Contemporânea dela, do outro lado do Canal da Mancha, Mary Wollstonecraft dedicou-se igualmente a fustigar a hipocrisia da Revolução, e Rousseau (1995, p. 438) em particular, para quem "estarão a vida inteira escravizadas a constrangimentos contínuos e severos, os do decoro e das conveniências. É preciso exercitá-las desde logo a tais constragimentos". Em *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, a autora critica o sistema de opressão que reduz a mulher, especialmente nas classes abastadas, a um "belo defeito" da natureza, um bibelô, sem poupar as próprias mulheres que buscam um posto privilegiado dentro desse sistema em vez de questioná-lo: "[c]om o amor ocupando o lugar de toda paixão mais nobre em seu coração, sua única ambição é ser bela para suscitar emoção, em vez de inspirar respeito [...]" (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 59). Para Wollstonecraft (2016, p. 133-134),

> A mulher, em particular, cuja virtude se baseia em preconceitos mutáveis, raramente alcança essa grandeza da mente; assim, tornando-se escrava de seus próprios sentimentos, é subjugada com facilidade pelos dos outros. Degradadas dessa maneira, empregam sua razão, sua confusa razão, para lustrar suas correntes, em vez de rompê-las.

Ou seja, Lucrécia não foi a única mulher a amar o patriarcado. A autora a menciona, *en passant*: "Talvez nunca tivéssemos ouvido falar de Lucrécia, caso ela tivesse morrido para preservar sua castidade, em vez de sua reputação" (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 176).

Segundo de Beauvoir (1980, p. 158),

> [f]oi Léon Richier o verdadeiro fundador do feminismo, criando em 1869 *Les Droits de la Femme* e organizando o congresso internacional desses direitos em 1878. Mais adiante, em 1876, Hubertine Auclert dá início ao movimento pelo voto feminino, ou sufragismo, com o grupo *Suffrage des Femmes* e o jornal *La Citoyenne*.

Em 1892 deu-se o Congresso Feminista, que deu nome à causa, e ainda "[e]m 1879, o congresso socialista proclamou a igualdade dos sexos e, desde então, a aliança feminismo-socialismo nunca mais foi denunciada [...]" (BEAUVOIR, 1980, p. 159).

A filósofa não esconde a simpatia pelo projeto socialista: "Só quando o poder econômico cair nas mãos do trabalhador é que se tornará possível à trabalhadora conquistar capacidades que a mulher parasita, nobre ou burguesa, nunca obteve" (BEAUVOIR, 1980, p. 142). Um comentário dela, aliás, é relevante para estes tempos de apropriação publicitária e propagandística, isto é, capitalista, de causas legítimas como o feminismo e o antirracismo: "é da emancipação dos trabalhadores em geral que as mulheres esperam a liberdade, não se prendem senão de um modo secundário à própria causa" (BEAUVOIR, 1980, p. 159).

Além da conquista do direito ao voto nas primeiras décadas do século passado, a necessidade da mão de obra feminina durante as grandes guerras determinou uma mudança de *status* na sociedade para o gênero feminino. No contexto estadunidense da década de 1980, escreve sobre o feminismo Bell Hooks, criticando tanto o radicalismo que confunde declarar guerra aos homens com combater o patriarcado, quanto vertentes liberais do feminismo de caráter individualista, baseadas em galgar posições no sistema sem mudá-lo — um pouco como as coquetes de Wollstonecraft —: "[p]articularmente no que se refere a trabalho, muitas reformas feministas liberais simplesmente reforçaram valores capitalistas e materialistas (ilustrando a flexibilidade do capitalismo) sem de fato liberar as mulheres economicamente"[314] (HOOKS, 2015, p. 23). É o que chamamos hoje de "representatividade". Complementa a autora, com um enfoque estrutural e metas bastante ambiciosas:

[314] "Particularly as regards work, many liberal feminist reforms simply reinforced capitalist, materialist values (illustrating the flexibility of capitalism) without truly liberating women economically".

> Muitas radicais feministas agora sabem que nem um feminismo que se concentra na mulher como um ser humano autônomo merecedor de liberdade pessoal, nem um que se concentra na conquista da igualdade de oportunidades com os homens pode livrar a sociedade do sexismo e da dominação masculina. O feminismo é uma luta para acabar com a opressão sexista. Portanto, é necessariamente uma luta para erradicar a ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em vários níveis, bem como um compromisso de reorganizar a sociedade de modo a que o autodesenvolvimento das pessoas possa ter precedência sobre o imperialismo, a expansão econômica e desejos materiais.[315] (HOOKS, 2015, p. 26)

Em nosso próprio caótico século, a causa feminista segue tendo motivos para existir, a opressão é mais explícita em certas partes do mundo e mais branda ou escamoteada em outras. E quanto ao feminismo, aparentemente segue havendo debates e conflitos: as feministas radicais elegeram as mulheres trans como inimigas, e buscam a supressão da prostituição e da pornografia (CORRÊA, 2020), enquanto outras feministas querem dar amparo às trabalhadoras sexuais (SULZ; CARDOSO, 2019). Hoje o feminismo é debatido em conjunto com outras pautas como a racial, a das pessoas com deficiência, a de homossexuais e bissexuais, e a dos gênero-diversos, no que é chamado interseccionalidade. É um tempo, também, em que as conquistas das últimas décadas na questão feminina e no reconhecimento da diversidade suscitaram um processo reacionário.

Mas voltemos a Shakespeare, cujas montagens recentes, aliás, privilegiam um bocado tais pautas políticas. Lucrécia é o contrário de uma heroína feminista; é a mulher ideal do patriarcado, e por isso mesmo sua história de vitimização sexual parece propícia a uma atenção crítica de viés feminista. Desse modo, diz muito sobre o desprestígio do poema que uma publicação chamada *Shakespeare and Feminist Theory* (NOVY, 2017) não o mencionou uma vez sequer. Novy ressalta que "[u]m número menor de críticos contemporâneos ainda alegaria interpretar as peças em termos de uma ideologia consistente esposada por Shakespeare, seja feminismo, patriarcalismo ou outra coisa; é mais provável que procure tensões e omissões"[316] (NOVY, 2017, p. 10). A autora observa que as "tragédias e históricas, enquanto mostram mulheres ansiando por mais do que o costume social as permite, amiúde apresenta tais anseios

---

[315] "Many feminist radicals now know that neither a feminism that focuses on woman as an autonomous human being worthy of personal freedom nor one that focuses on the attainment of equality of opportunity with men can rid society of sexism and male domination. Feminism is a struggle to end sexist oppression. Therefore, it is necessarily a struggle to eradicate the ideology of domination that permeates Western culture on various levels, as well a commitment to reorganizing society so that self-development of people can take precedence over imperialism, economic expansion, and material desires".

[316] "Fewer contemporary critics would now claim to interpret the plays in terms of a consistent ideology held by Shakespeare, whether feminism, patriarchy or something else; they are more likely to look for tensions and omissions".

culminando em desastre"[317] (NOVY, 2017, p. 17). Sobre as comédias, afirma ela que "[e]m geral, as mulheres têm mais poder nos casamentos dos mundos cômicos de Shakespeare do que nos casamentos dos outros gêneros"[318] (NOVY, 2017, p. 60). Sua conclusão sobre a postura de Shakespeare no tópico é que "[m]ais do que qualquer outro dramaturgo de seu tempo, Shakespeare compôs papéis de grande expressividade e variedade para muitos de seus papéis femininos"[319] (NOVY, 2017, p. 104).

Como exemplos de personagens femininas fortes, temos um caso particular, que discutiremos melhor adiante: aquelas que se travestem em homem, como Viola em *Noite de Reis*, Rosalinda em *Como quiserem* e Pórcia em *O Mercador de Veneza*. São mulheres fortes, ainda, Margarete de Anjou, de personalidade tão dominante que na prática assume o trono e comanda tropas em *Henrique VI parte 3*; a sedutora e caprichosa Cleópatra; Paulina desafiando o rei em *O Conto do Inverno*; a Beatriz de língua afiada em *Muito Barulho por Nada*; as burguesas sagazes Alice Ford e Margaret Page de *As alegres comadres de Windsor*; ou as insensíveis vilãs Regan e Goneril em *Rei Lear*.

Sempre lembrada como ícone feminista de Shakespeare, Lady Macbeth é um caso complexo. Encenadores podem imaginá-la de diferentes modos, e críticos podem enxergar diferentes nuances, mas há marcas no texto de uma concepção segundo a qual a sede de poder é tipicamente masculina e masculiniza a mulher. Novy (2017, p. 21) lhe atribui uma "imitação da agressão masculina", interpreta que ela deseja "que ambos possam colaborar, usando traços masculinos que promoveriam seu sucesso", e observa que "ambos usam imagens de masculinidade para descrever comportamentos que admiram e imagens femininas para descrever comportamentos que desprezam"[320]. Lady Macbeth pede aos espíritos que nela eliminem o tipicamente feminino, a piedade, a benignidade — associação que os estudos de gênero hoje chamam de *essencialismo* —: "*unsex me here*" ("tirai-me o sexo"; *Mac.* 1.5.37). Amiúde assimilada à personagem clássica Medeia, que pode ter influenciado Shakespeare na versão de Sêneca, Lady Macbeth afirma ser capaz de praticar o infanticídio: "Mas poderia,

[317] "[...] tragedies and histories, while they may show women attempting more than social custom allows them, often present those attempts as ending in disaster".
[318] "In general, women have more power in the marriages of Shakespeare's comic worlds than in the marriages of other genres".
[319] "More than any Other dramatist of his time, Shakespeare wrote roles of great expressiveness and variety for many of his female characters".
[320] "imitation of masculine aggression"; "that both could collaborate, using masculine traits that would promote their success", "both use imagery of manhood to describe the behaviour they admire and image of womanhood to describe behaviour they scorn".

enquanto me sorria, / Roubar-lhe o seio da gengiva mole / E arrebentar-lhe o cérebro"[321] (*Mac.* 1.7.59-61), em mais uma rejeição do conceito prevalente de feminilidade. E seu marido se impressiona com sua determinação assassina nestes termos: "Dê à luz só a machos, / Pois sua têmpera indômita só deve / Gerar varões"[322] (*Mac*. 1.7.75-77). Personagem feminina forte sem dúvida, Lady Macbeth é de pleno direito, mas como personagem feminista é problemática. Ela é feminista no seu casamento igualitário, mas seu discurso sobre gênero, longe de exaltar o feminino, rejeita-o. Nessa interpretação, Lady Macbeth estaria, como critica Bell Hooks (cf. p. 94), mais buscando uma posição melhor no mesmo sistema patriarcal do que o questionando.

Uma personagem que de fato questiona o controle patriarcal é Emília em *Otelo* (1603–1604). Desdêmona, como Lucrécia, é uma firme defensora da castidade feminina. Perguntada se cometeria o adultério em troca do mundo, garante que "Pela luz, não.", ao que retorque Emília: "Nem eu tampouco, pela luz do céu. / Era melhor que fizesse no escuro."[323] (*Ote.* 4.3.62-64). Emília reivindica igualdade em sua diatribe:

> Mas eu creio que a culpa é dos maridos,
> Se a mulher falha. Esquecem seus deveres,
> Dando nosso tesouro a outros corpos;
> Ou por ataques de ciúmes mesquinhos,
> Mantêm-nos presas: ou por nos baterem,
> Cortar-nos verbas por mesquinharia.
> Nós também temos fel: se somos doces,
> Sabemos nos vingar. Saibam os homens,
> Que nós temos sentidos, que nós vemos,
> Cheiramos, separamos o doce do amargo,
> Assim como os maridos. O que fazem
> Os que nos trocam por outras? Só brincam?
> Creio que sim. A causa foi paixão?
> Creio que sim. Por fraqueza é que erram?
> É também. E não temos nós paixões?
> E fome de brincar, fracas como eles?[324]
> (*Ote.* 4.3.82-97)

[321] "I would, as it was smiling in my face,/Have plucked my nipple from his boneless gums/And dashed his brains out..." (1.7.56-58).

[322] "Bring forth men-children only,/For thy undaunted mettle should compose/Nothing but males" (1.7.73-75).

[323] "No, by this heavenly light./Nor I, neither, by this heavenly lught. I might do't as well i'th' dark".

[324] "But I do think it is their husband's fault/If wives do fall. Say that they slack their duties,/Or else break out in peevish jealousies,/Throwing restraint upon us; or say they strike us,/Or scant our former having in despite:/Yet have we some revenge. Let husbands know/Their wives have sense like them. They see and smell,/And have their palates both for sweet and sour,/As husbands have. What is it that they do/When they change us for others? Is it sport?/I think it is. And doth affection breed it?/I think it doth. It's frailty that thus errs?/It is so, too. And have not we affections,/Desires for sport, and frailty, as men have?" (4.3.85-100).

Numa tragédia sobre uma falsa imputação de adultério, essa cena agridoce — o diálogo é suscitado pela canção do salgueiro — em que é desenvolvido um ponto de vista cético e protofeminista sobre o adultério pode ser uma verdadeira chave interpretativa para a peça.

Muito antes na carreira de Shakespeare, e num contexto cômico, seu drama já representara um diálogo entre duas mulheres discordando sobre a (in)justiça do patriarcado: são elas Adriana e Luciana em *A Comédia dos Erros* (1594). Numa passagem de aspecto farsesco, conferido pela presença de rima (em parelhas), Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, reclama de sua ausência: "Mas por que hão de ser eles tão livres?", enquanto sua irmã, Luciana, é a defensora do patriarcado como uma lei da natureza — "Tudo aquilo que o sol iluminar / Tem seu freio, na terra, céu, ou mar. / As feras, os peixes, e até as aves voando / Obedecem ao macho e ao seu comando"[325] (*Com.* 2.1.10, 16-19).

Um caso especial de personagem feminina é a travestida: um adolescente do sexo masculino, na vida real, representava uma personagem feminina que, no drama, se passava por homem. Imógena (*Cimbeline*), Jéssica (*O mercador de Veneza*) e Júlia (*Os dois cavalheiros de Verona*) se travestem apenas por proteção, e Pórcia (*O mercador de Veneza*) para assumir uma profissão masculina, Nerissa a acompanhando. É Viola em *Noite de Reis* e Rosalinda em *Como quiserem* que o fazem para virar de pés para o ar os papéis de gênero, evidenciando que gênero *é* um papel (NOVY, 2017, p. 15). Viola/Cesário se vê num triângulo em que, mensageiro do amor de Orsino a Olívia, apaixona-se pelo primeiro e conquista o coração da segunda: "Como isso acabará? Como homem, / Desespero por obter o amor do meu amo; / Mas, como mulher (ai que tristeza!) / Que suspiros inúteis dá Olívia!"[326] (*Noite.* 2.2.31-34). Cesário defende as mulheres da acusação convencional de inconstância, tendo a agudeza de descrever a situação real como uma suposição: "Seus corações são firmes como os nossos; / A filha de meu pai amou um homem / Como amaria eu, sendo mulher, / Ao senhor"[327] (*Noite.* 2.4.105-108).

Esse recurso de evidenciar o disfarce todo o tempo se repete com Rosalinda/Ganimede: ela pede a Orlando que a corteje em trajes de homem *como se fosse* ela mesma, aprofundando o *mise en abyme* de gênero — um ator homem representa uma personagem feminina que se passa por homem e pede para ser tratado(a) como mulher. Assim como Olívia por Cesário em *Noite de Reis*, a camponesa Phoebe é atraída pela beleza feminina de Ganimede, complicando

[325] "Why should they be so free?"; "There's nothing situate under heaven's eye/But hath his bound in earth, in sea, in sky./The beasts, the fishes, and the winged fowls/Are their male's subjects and at their controls" (2.1.10, 16-19).

[326] "What will become of this? As I am man,/My state is desperate for my master's love;/As I am woman, now alas the day/What thriftless sighs shall poor Olivia breathe!" (2.2.36-39).

[327] "In faith, they are as true of heart as we./My father had a daughter loved a man,/As it might be, perhaps, were I a woman,/I should your lordship" (2.4.106-109).

a relação entre gênero e desejo. A heroína, antes de se travestir, faz uma denúncia da situação social da mulher, e sua amiga Célia parece reforçar estereótipos machistas, sendo então corrigida:

> CÉLIA: Vamos nos sentar e debochar da Fortuna até ela cair em sua roda, e passar a distribuir seus dotes de modo mais equilibrado.
> ROSALINDA: Quem dera pudéssemos! Pois seus dons são muitíssimo mal distribuídos, e a generosidade dessa senhora cega sempre erra mais no que dá às mulheres.
> CÉLIA: É verdade, porque as que ela faz belas, raramente faz honestas; e as que faz honestas, geralmente faz mal dotadas.
> ROSALINDA: Não, agora você está passando dos dotes da Fortuna para os da Natureza; a Fortuna reina nos dotes mundanos, não nos desenhos da Natureza.[328]
> (*Como.* 1.2.23-32)

Mas ela mesma, quando convém, é capaz de recorrer aos estereótipos negativos para servir a suas agudezas: "E você não sabe que eu sou mulher? Quando penso, tenho de falar"[329] (*Como.* 3.2.207).

Shakespeare, em sua educação secundária, como vimos acima, foi treinado a considerar ambos os lados de cada questão, por isso era natural que os representasse na questão feminina, e refletisse tanto a misoginia quanto a reação a ela, ou seja, um protofeminismo. Observemos com Newman (1994, p. 305) que "[o]bviamente Shakespeare não é monolítico e pode ele mesmo ser lido, nas palavras de McEachern, como um 'documento' das 'contradições, inconsistências e incongruidades' da ideologia de gênero da Renascença"[330]. Vejamos como era a situação real das mulheres em seu tempo.

---

[328] "CELIA: Let us sit and mock the good housewife Fortune from her wheel, that her gifts may henceforth be bestowed equally. ROSALIND: I would we could do so; for her benefits are mightily misplaced; and the bountiful blind woman doth most mistake in her gifts to women. CELIA: 'Tis true; for those that she makes fair she scarce makes honest; and those that she makes honest she makes very ill-favouredly. ROSALIND: Nay; now thou goest from Fortune's office to Nature's: Fortune reigns in gifts of the world, not in the lineaments of Nature".

[329] "Do you not know I am a woman? When I think, I must speak" (3.2.244-245).

[330] "Of course Shakespeare is not monolithic and can himself be read, in McEachern's words, as a 'document' of the 'contradictions, inconsistencies, and incongruities' of Renaissance gender ideology".

3.1.4 A Inglaterra protomoderna

O que o patriarcado esperava da mulher na Inglaterra de Shakespeare era que fosse fechada: boca fechada, pernas fechadas e fechada em casa. Além de *weaker vessels — parte mais frágil* (1 Pedro 3:7) (BÍBLIA ONLINE, [2023?]d) —, as mulheres no estereótipo eram *leaking vessels* (*recipientes vazando*), incontinentes ou, como diz o misógino Orsino, "they lack retention" ("elas não retêm nada", *Noite.* 2.4.95). A cena do batizado (3.2) na *city comedy A Chaste Maid in Cheapside* (1613), de Thomas Middleton, é um bom exemplo dos estereótipos negativos da mulher: um grupo delas — a peça foi escrita para uma fusão entre uma companhia de adultos e uma de "meninos", daí a proliferação de papéis femininos — revela-se incontinente em sua fala, em suas libações e em suas excreções.

Mendelson e Crawford (1998, p. 17) apontam algo que não soa tão distante do vigente ainda hoje (ou há poucas décadas) em nosso país:

> As escolhas estereotípicas eram agudamente polarizadas. As mulheres podiam ser boas, passando da virgindade ao casamento e à maternidade, e morrer após uma viuvez virtuosa. Ou podiam ser malvadas: tagarelas, putas, bruxas. O que não podiam ser, em tese, era independentes, autônomas e solidárias.[331]

As posições permissíveis para a mulher na sociedade de Shakespeare ele mesmo revela em *Medida por Medida*: "Ora, então não é nada; nem donzela, nem viúva e nem esposa?", reage o Duque ao enigma de Mariana, e o libertino Lúcio troça dizendo "Senhor, quem sabe é puta; pois muitas delas não são nem donzelas, nem viúvas e nem esposas"[332] (*MM* 5.1.181-183).

A inferioridade e os papéis esperados da mulher eram justificados pela vigente medicina humoral de Hipócrates e Galeno: "o homem era quente e seco, a mulher fria e úmida. Qualidades masculinas e femininas derivavam de sua constituição básica. Assim o homem era ativo e a mulher passiva; o homem era enérgico, intrépido e forte, enquanto a mulher delicada, tenra, gentil e acanhada"[333] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 19-20). A mesma medicina contemporânea empregava dois diagnósticos exclusivamente femininos: a doença verde e o sufocamento uterino. A primeira era uma anemia que acometia adolescentes virgens

---

[331] "The stereotypical choices were sharply polarized. Women could be good, proceeding from virginity to marriage and maternity, and die after a virtuously spent widowhood. Or they could be wicked: scolds, whores or witches. What they could not be, in theory, was independent, autonomous, and female-focused".

[332] "Why, you are nothing, then, neither maid, widow or wife!/My lord, she may be a punk, for many of them are neither maid, widow, nor wife" (5.1.176-179).

[333] "[...] the man was hot and dry, the woman cold and moist. Male and female qualities and virtues derived from their basic make-up. Thus man was active, woman passive; man was energetic, brave, and strong, while woman was gentle, tender, tender, kind, and timorous".

e para a qual a prescrição era o casamento; Romeu a atribui às damas de companhia da lua: "Suas vestais têm trajes [verdes e] doentios"[334] (*R&J,* 2.2.8). A segunda moléstia, igualmente atribuída à supressão da menstruação e corrupção da semente, ganhava os nomes de *acessos maternos*, *estrangulamento*, *sufocamento materno* e *furor uterino*, configurando uma precursora da histeria, que aparece na psicologia relativamente recente de Sigmund Freud (1856–1939), "o maior misógino da História da humanidade" (SAFFIOTTI, 2015, p. 34). Numa óbvia medicalização de manifestações ligadas mais aos costumes do que à fisiologia, um dos sintomas era um "desejo por carnalidade", mas "[n]a sua forma mais extrema este 'furor uterino' podia levar a melancolia, instabilidade mental, ou até loucura"[335] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 23-24). Um exemplo em Shakespeare, com Fletcher, é a Filha do Carcereiro em *Os Dois Nobres Primos* (1613), cuja paixão impossível evolui para uma loucura cuja cura é sexual.

As mulheres que não se submetessem aos ditames do patriarcado podiam ser severamente disciplinadas. "Noções populares sobre gênero eram também definidas através de sanções de desonra. Suposições sobre relações de gênero eram encenadas dramaticamente através de ritos interioranos de charivari ou zoada [...]"[336] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 59). As mulheres consideradas tagarelas se tornavam vítimas de crueldade física:

> As tagarelas eram mergulhadas num açude ou rio em uma estrutura conhecida como *cucking* [ou *ducking*] *stool*. Ainda mais cruel, mas ilegal, era expor publicamente uma mulher através da vila usando uma estrutura de ferro, o arreio de tagarela (*scold's bridle*), por sobre a cabeça e a língua.[337] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 70)

A carriola usada para arrastá-las deu origem ao verbo *to cart* para "expor à execração pública"; em *A megera domada*, Grêmio faz trocadilho com *to court* (*cortejar*): "To cart her, rather" (*Meg.* 1.1.55), revelando-se um misógino pior que Petrúquio.

O controle das mulheres também tinha um componente de classe — não sem motivo, pois a legitimidade da prole é mais importante para os que legaram —: "Nos níveis sociais mais altos, as meninas eram meticulosamente doutrinadas nas virtudes da modéstia, da obediência e

---

[334] "Her vestal livery is but sick and green" (2.1.50).

[335] "In its most extreme form, this 'frenzy of the womb' could lead to melancholy, unsteadiness of mind, or even madness".

[336] "Popular notions about gender were also defined through shame sanctions. Assumptions about gender relations were dramatically enacted through village rites of charivari or rough music [...]".

[337] "Scolds were to be ducked in a pond or river on a device known as a ducking stool. Even nastier, but illegal, was the parading of a woman through a town wearing an iron device, the scold's bridle, over her head and tongue".

da subordinação a um futuro marido. Em famílias plebeias, os ideais são menos claros"[338] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 91). Quanto ao matrimônio, "[t]anto a idade quanto a estrutura do lar podiam ter implicações 'políticas' para a dinâmica familiar, permitindo às mulheres comuns iniciar a vida conjugal em pé de maior igualdade com seus parceiros do que as noivas dos altos estratos"[339] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 131). No que se referia à escolha do marido, "[p]ara a maior parte das jovens, a realidade não correspondia nem ao ideal patriarcal de controle por parte dos pais nem ao modelo literário de amor romântico"[340] (MENDELSON; CRAWFORD, 1998, p. 110).

David Underdown (1985) ressalta o século que vai de 1560 a 1660 como particularmente marcado pelo controle patriarcal da mulher por meio da violência física ou psicológica coletivizada na Inglaterra. Isso se deve tanto a ser o período precedido por uma deterioração da situação da mulher, quanto a uma reação à tentativa das mulheres de reverter a situação. Embora um adágio corrente — entre homens — registrado por Thomas Platter (2017) dissesse que "a Inglaterra é o paraíso das mulheres, a prisão dos servos e o inferno dos cavalos"[341], a realidade parece ser outra. Teria ocorrido, concomitantemente ao desenvolvimento do capitalismo, "um declínio mais ou menos linear no *status* da mulher do período medieval, quando gozavam de um bocado de independência econômica, até o século XVIII, quando a tinham virtualmente perdido" (UNDERDOWN, 1985, p. 122).

Havia um incômodo com uma resistência feminina ao patriarcado evidenciado pelo sistema de justiça, cujos registros "revelam uma intensa preocupação com mulheres que são uma ameaça visível ao sistema patriarcal"[342] (UNDERDOWN, 1985, p. 119). E o segundo certamente é a literatura, em particular os palcos:

> escritores de fins do período elisabetano e do jacobiano de fato parecem ter se preocupado mais que o comum com temas de independência e revolta femininas. Eram particulamente favoritos dos dramaturgos: homens, claro, então não é estranho que as peças usualmente reflitam o consenso patriarcal.[343] (UNDERDOWN, 1985, p. 117)

---

[338] "At the highest social levels, girls were thoroughly indoctrinated in the virtues of modesty, obedience, and subordination to a future husband. In plebeian families, the ideals were less clear".

[339] "Both age and household structure could have 'political' implications for family dynamics, enabling ordinary women to start married life on a more equal footing with their partners than the brides of the upper ranks".

[340] "For most young women, reality corresponded neither to the patriarchal ideal of parental control nor the literary pattern of romantic love".

[341] "England is a woman's paradise, a servant's prison [...] and a horses'hell' [...]".

[342] "[...] disclose an intense preoccupation with women who are a visible threat to the patriarchal system".

[343] "[...] late Elizabethan and Jacobean.writers do seem to have been uncommonly preoccupied by themes of female independence and revolt. They were particlar favourites of dramatists: men, of course, so it is not strange that the plays usually reflect the patriarchal consensus".

Usualmente, mas não sempre. Colaborador de Shakespeare, John Fletcher (1579–1625) escreveu *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed* como uma resposta feminista à *Megera Domada*, do antigo tutor. Prosseguindo, vejamos brevemente a situação da mulher na Roma antiga.

3.1.5 A Roma antiga

Expusemos acima como foi a situação das romanas durante a decadência do Império Romano, de liberdade sem autonomia (cf. p. 92). O período monárquico, cujo fim teria sido precipitado pelos acontecimentos narrados por Shakespeare depois de Lívio e Ovídio, é com frequência chamado de período arcaico, e associado ao domínio etrusco. Em consonância com a pesquisa de Lerner apresentada por Saffioti (cf. p. 87), que estima a consolidação do patriarcado ocorrendo por volta do século VI a.C., o mito de Lucrécia é apresentado por de Beauvoir (1980, p. 113, grifo nosso) como *fundador* do patriarcado em Roma:

> Os reis etruscos constituíam uma sociedade de filiação uterina e é provável que, no tempo da realeza, Roma conhecesse ainda a exogamia ligada ao regime do direito materno: os reis latinos não transmitiam hereditariamente o poder. O certo é que, *depois da morte de Tarquínio*, o direito patriarcal se afirma: a propriedade agrícola, a propriedade privada, e portanto a família, são a célula da sociedade.

Para que a dominação se concretizasse, foi necessário estabelecer juridicamente a diferença dos sexos e sua união em *matrimônio* como o fundamento do ordenamento jurídico: "O acto através do qual a sociedade se instituía só podia ser representado pelo modelo do acto através do qual ela se perpetuava legalmente: tudo tinha começado, e tudo recomeçava, pela 'união do homem e da mulher', *coniunctio* (ou *coniugium*, ou *congressio*) *maris et feminae*" (THOMAS, 1990, p. 130). Essa união acontecia, e segue acontecendo em muitas partes, por uma transação entre homens:

> O primeiro tutor da mulher é o pai; na falta dele, os agnatos paternos preenchem a função. Quando a mulher se casa, passa "para a mão" do esposo. Há três formas de casamento: a *conferratio* em que os esposos oferecem a Júpiter Capitolino um bolo de espelta em presença do *flamen dialis*; a *coemptio*, venda fictícia pela qual o pai plebeu "emancipava" a filha ao marido; e o *usus*, resultante de uma coabitação de um ano. Todas as três são com *manu*, isto é, o esposo substitui o pai ou os tutores agnatos; a mulher é

> assimilada a uma de suas filhas e é ele que, desde então, tem todo poder sobre a pessoa dela e os bens. (BEAUVOIR, 1980, p. 113)

Mais adiante, "[p]ara defender os interesses dos parentes paternos, vê-se aparecer o casamento *sine manu*; neste caso, os bens da mulher permanecem na dependência dos tutores, tendo o marido apenas direitos sobre a pessoa dela [...]" (BEAUVOIR, 1980, p. 113-114). Mas Lucrécia, se existiu, viveu no período arcaico, e o que se sabe a esse respeito é que

> no casamento arcaico por compra simulada, o homem perguntava à mulher "se ela queria ser a sua *materfamilias*", a sua esposa. [...] a pergunta que, reciprocamente, a esposa dirigia ao marido – "E tu, queres ser meu *paterfamilias?*" – tem um sentido completamente diferente. [Significava que ela] entrava em sua casa como uma filha, e que o marido "tomaria o lugar do pai". [Entre os latinos,] "o acontecimento que eleva a mulher à posição reconhecida pela sociedade de *materfamilias* já não é o parto, mas o casamento. Benveniste não tinha deixado de frisar a singularidade do nome latino do casamento, *matrimonium*, na medida em que este nome significa "a condição legal de *mater*": o casamento é o estado de mãe, a que se *destina* a jovem [...]. (THOMAS, 1990, p. 166-167, grifos nossos)

No poema de Shakespeare, Lucrécia não dá indicação alguma de ter filhos. Tarquino os menciona, mas isso pode ser apenas parte de sua ameaça. Mesmo sem os filhos, ela é uma *mater* por submeter-se a um *pater*. Lucrécia é frequentemente descrita como uma matrona romana; vejamos se isso faz sentido. Primeiramente, temos o aspecto jurídico: a matrona "não entra na tutela do marido e conserva seu estatuto jurídico anterior" (THOMAS, 1990, p. 168); sendo o casamento de Lucrécia arcaico, com *manu*, ela não poderia aceder ao título por esse critério. "Uma tradição divergente liga, na verdade, o título de *matrona* ou de *materfamilias*, no casamento, à procriação: um filho único daria o direito ao primeiro título vários filhos dá-lo-iam ao segundo" (THOMAS, 1990, p. 168); mais uma vez, por esse critério, a menos que a heroína fosse tão insensível a ponto de esquecer-se dos filhos ao elaborar um testamento, ela não poderia ser uma matrona. Entretanto, é preciso considerar "o uso corrente de 'matrona' no sentido ou de esposa legítima, ou mesmo, em certos contextos, no sentido de 'mulher de bons costumes' – aquela que, não sendo actriz, nem prostituta [...] tinha direito à proteção de sua *dignitas* e merecia ser respeitada como uma esposa" (THOMAS, 1990, p. 168). Nesse sentido mais comportamental do que legal ou fisiológico, Lucrécia tem pleno direito ao título de matrona.

3.2 O SUICÍDIO

Na sequência da exploração crítica de *A Violação de Lucrécia*, em vez de enfocar o estupro e em seguida o suicídio da protagonista, conforme o fluxo narrativo, optamos pelo contrário: no que vem à frente serão feitas observações sobre o percurso de Lucrécia desde a violência que sofreu até a violência que infligiu a si. Que o debate do estupro e do estuprador fiquem por último não significa que são privilegiados, apenas que as questões suscitadas são mais candentes para o debate em curso.

3.2.1 Honra e fama, vergonha e culpa

Lucrécia tem uma patente preocupação com sua reputação presente e futura, sua honra e sua fama. Sua reação ao estupro é caracterizada pela vergonha, uma reação esperável, e pela culpa, uma reação mais problemática. Exploremos tais conceitos e fenômenos, começando pelo debate sobre honra e reputação.

Em sua resistência verbal, Lucrécia apela àquilo que mais excita Tarquino: "Mantém meu nome, de intacta reputação, / Pelo amor de meu Colatino, imaculado"[344] (*Luc*. 820-821). Tito Lívio (1989, p. 98), apesar de sua prosa de pouca interioridade psicológica, fez questão de observar: "a paixão criminosa de Tarqüínio triunfou da obstinada virtude, e ele partiu contente por ter destruído a honra de uma mulher". A ameaça que prevaleceu sobre Lucrécia, que fosse forjado seu adultério com um escravo, também visava à sua honra, e à sua fama: "P'ra honra matar-te com da vida o cessar"[345] (*Luc*. 516). Lucrécia obviamente considerava sua honra um de seus bens mais preciosos, incluindo-a no testamento simbólico: "Minha honra eu transmito à lâmina afiada"[346] (*Luc*. 1184). Ela considera-se responsável, ainda, pela honra do marido: "Se, Colatino, tua honra me foi fiada, / De mim ma tirou forçosamente um ladrão"[347] (*Luc*. 834-835); e não deixa de cobrar a honra do agressor — "Que se retirasse ele a seu leito emprestado / Tendo à honra, não ao vil desejo curvado"[348] (*Luc*. 573-574)[349].

> Além de serem mais preocupados com a honra do que nós, os romanos a entendiam de modo distinto. Enquanto tendemos a distinguir nitidamente

[344] "Let my good name, that senseless reputation,/For Collatine's dear love be kept unspotted".
[345] "To kill thine honour with thy life's decay".
[346] "My honour I'll bequeath unto the knife".
[347] "If, Collatine, thine honour lay in me,/From me by strong assault it is bereft".
[348] "That to his borrowed bed he make retire,/And stoop to honour, not to foul desire".
[349] Ver ainda os versos 45, 156, 198, 599, 621, 623, 654, 836, 841, 1032, 1204, 1608 e 1705.

> entre a estatura moral de alguém e sua reputação pública, os romanos unem as duas. É digno de honra o que recebe honras. Para um romano, o interno e o externo, o pessoal e o público, não são facilmente distinguíveis. Assim como os romanos usam a mesma palavra (*honestas*) para virtude e reputação, ao longo de *Lucrécia* a palavra "honra" sempre sugere ambas, nunca distinguindo claramente entre elas [...].[350] (BLITS, 2009, p. 413)

Nos aprofundemos um pouco nas percepções dos romanos sobre a honra e conceitos relacionados com Bolens (2008, p. 4): "Os termos *decus* e *decor* são ambos derivados de *decere*, 'convir', que originará a palavra *decência*. Eles remetem ao que convém, à dignidade e à decência, à harmonia estética que emana de uma pessoa em razão de seu comportamento adequado"[351]. Já a "*verecundia* romana anima a arte de conhecer seu justo lugar dentro de toda uma transação social e de basear seu comportamento nesse conhecimento. [Diz] respeito a um *medo social* de interagir de maneira inapropriada com um interlocutor"[352] (BOLENS, 2008, p. 6, grifo da autora). Bolens (2008, p. 7) interpreta ainda que

> [o] estupro corrompe aquilo que não podia *a priori* ser corrompido, ou seja, o *decus* de Lucrécia, pelo qual esta mulher era um modelo de *verecundia* natural e espontâneo. [...] *Eloquar infelix dedecus ipsa meum*? ["Eu mesma contarei minha desonra?" (*Fast*. II 826)]. Aquilo que ela não chega enfim a designar explicitamente é o que ela chama de *dedecus* [...] Trata-se de uma *infração* tão grave na transação interpessoal que ela modifica o valor da pessoa aos seus próprios olhos, interditando-lhe doravante de representar seu papel social de uma forma que lhe pareça legítima.[353]

Como *dedecus* significa tanto a infâmia quanto o ato infame, ilustremos agora o fato de que Lucrécia se culpa obstinadamente pela própria vitimização. Ela inicia o relato aos homens dizendo que "Breves palavras [...] a transgressão demanda, / Sendo que escusa alguma a falta

---

[350] "Besides being more concerned with honor than we, the Romans understood it differently. Where we tend to distinguish sharply between someone's moral worth and his public reputation, the Romans unite the two. The honorable is the honored. For a Roman, the inner and the outer, the personal and the public, are not easily distinguished. As the romans use the same word (*honestas*) for virtue and reputation, throughout *Lucrece* the word 'honor' always suggests both, never clearly distinguishing between them".

[351] "Les termes decus et decor sont tous deux dérivés de *decere* 'convenir', qui donnera le mot décence. Ils renvoient à ce qui sied, de la dignité et la décence à l'harmonie esthétique qui émane d'une personne en raison de son comportement adéquat".

[352] "La verecundia romaine 'anime l'art de connaître sa juste place dans toute transaction sociale et de baser son comportement sur cette connaissance'. [...] concerne une crainte sociale d'interagir de façon inappropriée avec un interlocuteur".

[353] "Le viol corrompt ce qui ne devait et ne pouvait a priori être corrompu, soit le decus de Lucrèce, par lequel cette femme était un modèle de verecundia naturelle et spontanée. [...] "*Eloquar infelix dedecus ipsa meum?*" (II, 826). Ce qu'elle ne parviendra pas en définitive à désigner explicitement est ce qu'elle appelle son dedecus. [...] Il s'agit d'une infraction si grave dans la transaction interpersonnelle qu'elle modifie la valeur de la personne à ses propres yeux, lui interdisant dorénavant de jouer son rôle social d'une façon qui lui paraisse légitime".

emenda, enfim”[354] (*Luc*. 1613-1614). Ela se culpa por prejudicar o marido — “Mas tua honra soçobrar é culpa minha”[355] (*Luc*. 841) — e recusa-se a se perdoar: “Nem cobrirei meu lapso de escusas forjadas”, “Até na morte remida a falta forçada”[356] (*Luc*. 1073 e 1071). Tanto é o sentimento de culpa paradoxal que a leva a frases contraditórias: à Noite ela diz “Culpada que és do meu crime nunca a sanar”[357] (*Luc*. 772) e, ao Tempo, “Sê de minha morte, se do crime, culpado”[358] (*Luc*. 931). Como ela não indica cumplicidade, nomear um bode expiatório deveria inocentá-la, ao menos, mas inocenta apenas o estuprador. Não que ela deixe de confrontá-lo com sua culpa durante a resistência: “Tal culpa num irmão verias mortalmente”[359] (*Luc*. 635).

Prossigamos falando sobre a vergonha. Vimos que o conceito de *verecundia* entre os romanos envolvia a *prevenção* de constrangimentos; em português temos o vocábulo *verecúndia*, que consta em um dos significados da palavra *vergonha*: “[r]eceio de se sentir ridículo perante as pessoas”. No entanto, há outros sentidos, que lidam com as *consequências* de um constrangimento, um psicológico: “[s]entimento de humilhação ou de desonra; vexame”, e um social: “opróbrio ([d]esonra pública extrema; degradação e rebaixamento social; ignomínia, vergonha, vexame)” (VERGONHA..., 2023). Em inglês, a palavra *shame* compartilha esses três sentidos, e seu uso por Shakespeare em *Lucrécia* transita entre eles. O primeiro sentido, de receio social, na verdade surge só uma vez: “Mas se envergonha de ver Lucrécia nublada / E seguiria assim na noite clausurada”[360] (*Luc*. 1084-1085). Na acepção de sentimento também foi identificado uma vez apenas: “E me gravarão, tal ácido rói o aço, / Na face a vergonha impotente por que passo”[361] (*Luc*. 755-756). Portanto, o sentido mais comum é o de opróbio: “Vida é opróbrio, e morte é repreensível”[362] (*Luc*. 1155). Mais uma vez, o ato do estuprador também é descrito como vergonhoso, e por ele mesmo, com uma pitada de cinismo: “Vergonhoso é; sim, se o fato vem à tona”[363] (*Luc*. 239). E o marido é lamentado em termos geralmente reservados ao adultério — do qual o estupro não se diferenciava em Roma —: “Ai, quantos têm tal vergonhoso ferimento, / Que quem fere, não eles, tem conhecimento!”

---

[354] “‘Few words’, quoth she, ‘Shall fit the trespass best,/Where no excuse can give the fault amending”.
[355] “Yet am I guilty of thy honour’s wrack”.
[356] “Nor fold my fault in cleanly-coined excuses;/ Till life to death acquit my forced offence”.
[357] “Since thou art guilty of my cureless crime”.
[358] “Be guilty of my death, since of my crime”.
[359] “This guilt would seem death-worthy in thy brother”.
[360] “But cloudy Lucrece shames herself to see,/And therefore still in night would cloister’d be”.
[361] “E me gravarão, tal o ácido rói ao aço,/Na face a vergonha impotente por que passo”.
[362] “When life is shamed, and death reproach’s debtor”.
[363] “Shameful it is: ay, if the fact be known”.

(*Luc*. 832-833). O rubor envergonhado é um dos combatentes na guerra heráldica que Tarquino vê no rosto de Lucrécia: "Se ataca o opróbrio, o rubro defende o alvo" (*Luc*. 63)[364].

> Tanto quanto amam honra e fama, os romanos temem a desonra e a infâmia ainda mais. Eles fogem da ignomínia, da infâmia, da contumélia e da desgraça ainda mais do que perseguem honra, glória, elogios e distinções. A vergonha é sua preocupação maior. Não obstante o fato – ou precisamente pelo fato – de estar *ele* constantemente no olhar público, um romano é guarnecido, guardado pela vergonha, assim como a "beleza" de Lucrécia é "guardada" por seu rubor ou "vergonha".[365] (BLITS, 2009, p. 417, grifo nosso)

Infelizmente, nem Blits, nem Bolens distinguem satisfatoriamente como todos esses conceitos se aplicavam separadamente aos homens, que *compunham* a arena pública, e às mulheres, submissas e restritas ao lar na sociedade romana.

A oposição entre opróbrio e fama se presta naturalmente à poesia, em inglês, dada a paronímia entre os vocábulos *shame* e *fame*. Em tradução é difícil reproduzir esse jogo: "Cinzas do opróbrio minha fama hão de engendrar"[366] (*Luc*. 1188); "A quem danou-me a fama, minha humilhação"[367] (*Luc*. 1202). Esses dois exemplos são adequados por apontarem, no primeiro caso, uma fama futura, e no segundo uma fama pregressa. É como se Lucrécia já conhecesse seu papel de mulher ideal e dele se orgulhasse, como se estivesse presente quando "os nobres concederam a Collatinus a vitória, e a sua esposa a fama"[368] (*Luc*. Arg). Ela teme como seria vista no futuro sem que fosse "na morte remida a falta forçada"[369] (*Luc*. 1071)[370]:

> A ama a ninar contará a minha história,
> Assustando o bebê ao Tarquino citar.
> O orador, para ornamentar a sua oratória,
> Meu crime à falta de Tarquino há de somar.
> Menestréis de festim, minha queda a cantar,
> Mostrarão aos ouvintes com verso ferino
> Que Tarquino mal me fez, eu a Colatino.[371]

---

[364] Ver ainda os versos 53-54, 197, 208, 223, 238, 357, 377, 499, 535, 595, 603, 654, 662, 672, 675, 618, 765, 816, 827, 890, 1003, 1031, 1188-1190, 1202, 1204, 1260, 1263, 1344, 1629 e 1643.

[365] "As much as they love honor and fame, Romans fear dishonor and infamy still more. They flee ignominy, infamy, contumely, and disgrace even more than they pursue honor, glory, praise and distinction. Shame is their paramount concern. Despite – or precisely because – he is constantly in public view, a Roman is hedged about, guarded by, shame, just as Lucrece's 'beauty' is 'fence[d]' by her blush or 'shame'".

[366] "So of shame's ashes shall my fame be bred".

[367] "My shame be his that did my fame confound".

[368] "[...] the noblemen yielded Collatinus the victory, and his wife the fame".

[369] "Till life to death acquit my forced offence".

[370] Ver ainda os versos 53, 768, 1033, 1054 e 1491.

[371] "The nurse to still her child will tell my story,/And fright her crying babe with Tarquin's name;/The orator to deck his oratory/Will couple my reproach to Tarquin's shame./Feast-finding minstrels, tuning my defame,/Will tie the hearers to attend each line,/How Tarquin wrongèd me, I Collatine".

(*Luc*. 813-819)

Além de sua própria insistência sobre a fama, atestam sua consciência de si mesma como uma personagem exemplar, de um lado, ela alegar que não quer se tornar um precedente para que outras mulheres violadas se "justifiquem" — "'Não, não,' diz ela, 'dama alguma doravante / Em meu pretexto buscará atenuante'"[372] (*Luc*. 1714-1715) —; e, de outro, aquilo que se passa a seu sangue: "E desde então, tal se por Lucrécia choroso, / Um sinal d'água traz o sangue vicioso"[373] (*Luc*. 1747-1748).

Lucrécia compartilha essa autoconsciência literária com o casal título de *Troilus e Créssida* (1602), e seu alcoviteiro, Pandarus, que sintetiza a exemplaridade dos três — a palavra *pander* designa *alcoviteiro* em inglês, com origem no personagem da versão de Chaucer —: "que todo homem constante seja Troilus, toda mulher falsa Créssida, todos os alcoviteiros Pandarus. Digam 'Amém'"[374] (*T&C.* 3.2.185-187). Também o criminoso em suas ameaças ressalta a durabilidade da *má* fama de Lucrécia, caso seu plano de acusá-la de adultério com um escravo prosperasse: "Terás a tua transgressão em rimas citada, / Nos tempos vindouros por crianças cantada"[375] (*Luc*. 524-525). Gordon Williams (1996, p. 64) comenta que Lucrécia "possui aquela autoconsciência que ocorre de várias maneiras durante a primeira era de publicações impressas acessíveis"[376]. Outro traço crucial da personagem, parte importante de sua exemplaridade, é seu apego à castidade, e a esse tema nos voltamos.

3.2.2 Castidade e virgindade

Lucrécia conquista sua fama pela castidade, e não são apenas os homens que a valorizam; ela parece a valorizar ainda mais: "Quanto eu, até agora, pura a Colatino"[377] (*Luc*. 826). Assim, devemos entender "casta" como sinônimo de "fiel", ou "[q]ue se priva de vida sexual promíscua", mas há sinais no texto de que ela eventualmente pudesse ser casta no sentido forte da palavra: "[q]ue conserva a castidade" (CASTO..., 2023). É o caso do emprego de "joia" como uma metáfora: "Caro senhor da cara joia que perdi"[378] (*Luc*. 1191). Embora Williams

[372] "'No, no', quoth she, 'no dame, hereafter living/By my excuse shall claim excuse's giving'".
[373] "And ever since, as pitying Lucrece' woes,/Corrupted blood some watery token shows".
[374] "Let all constant men be Troiluses, all false women Cressids, and all brokers-between panders. Say 'Amen'" (3.2.198-200).
[375] "Shalt have thy trespass cited up in rhymes/And sung by children in succeeding times".
[376] "She possesses that selfconsciousness which occurs in many guises during the first era of cheap print".
[377] "As I ere this was pure to Collatine".
[378] "Dear lord of that dear jewel I have lost".

(1997, p. 173-174) registre esse verso no verbete *jewel* na acepção de *castidade*, a associação primária é com *maidenhead*, ou seja, *cabaço*. Como diz a cafetina sobre a protagonista em *Belle de jour* (*A Bela da Tarde*, 1967), de Luís Buñuel: "c'est une perle".

O estuprador interrompe sua oração argumentando assim: "Devo deflorar: / As forças que eu invoco abominam o fato; / Como podem então assistir-me no ato?"[379] (*Luc*. 348-350). Embora o verbo *deflorar* hoje seja bem específico, mesmo se datado e quase que restrito à linguagem médico-legal, Gordon Williams (1997, p. 95) aponta no período protomoderno a mesma ambiguidade em *deflower*: "[p]rivar da virgindade; violar a castidade"[380], indicando que a semântica da palavra se ligava mais com o controle masculino da mulher do que com a anatomia feminina. Comenta Barbara Baines (1998, p. 85):

> O estupro de Lucrécia é comparável ao estupro de uma virgem, pois, como na lei, o estupro que claramente destrói o valor de uma mulher, que a "conspurca" e assim a torna algo sem valor para o homem que legalmente a possui, *é* o estupro de uma virgem. Tarquino também define este estupro como defloração em virtude da perfeita castidade de Lucrécia. Tal castidade na matrona confere uma espécie de virgindade, metaforicamente regenerando o hímen.[381]

A virgindade tinha um valor central na sociedade romana, materializado no culto a Vesta. O templo de Vesta continha o fogo sagrado que devia ser mantido pelas virgens vestais e que representava a conexão da pátria com as divindades e proteção contra desgraças. Vesta se originava na divindade secundária grega Héstia, e presidia sobre a lareira, o lar e a fertilidade. Um festival lhe era consagrado, a Vestália, em que matronas descalças faziam oferendas. Salienta Kahn (2005, p. 262) que aquela sociedade "fazia a própria existência do Estado depender simbolicamente do confinamento de corpos femininos — especificamente de suas capacidades reprodutivas, seus úteros — dentro dos limites institucionais do casamento, da família e da *domus*"[382]. Sobre o poema, a mesma acadêmica comenta que, como "[a]penas Vesta não se representa: imagem alguma dela é permitida", e a isso segue que

---

[379] "I must deflower:/The powers to whom I pray abhor this fact;/How can they then assist me in the act?".

[380] "Deprive of virginity; violate chastity".

[381] "The rape of Lucrece is comparable to the rape of a virgin, for, as in the law, the rape that clearly destroys the worth of a woman, that 'defiles' her and thus renders her worthless to the man who legally possesses her, is the rape of a virgin. Tarquin also defines this rape as defloration because of the perfect chastity of Lucrece. Such chastity in the matron bequeaths a kind of virginity, metaphorically regenerating the hymen".

[382] "[...] the very existence of the state was made symbolically dependent on the confinement of women's bodies – specifically, of their reproductive capacities, their wombs – within the institutional boundaries of marriage, family, and domus".

> [m]esmo antes do estupro [...] quando Tarquino penetra o quarto de Lucrécia e meramente observa seu casto e atraente corpo com "desejo sensual viril", ele a está simbolicamente estuprando – e também rompendo o que podemos chamar de tabu romano quintessencial contra Vesta como deusa não apenas da *domus* mas da *civitas*, em cujo culto a permanência e a sacralidade estão ambas representadas.[383] (KAHN, 1997, p. 33)

Assim, vemos que ao menos simbolicamente Lucrécia é uma virgem pela associação patriarcal entre virgindade e conduta sexual, e pela assimilação à deusa Vesta, que ela mesma evoca, na diatribe contra a Oportunidade: "Tu fazes a vestal romper a castidade"[384] (*Luc*. 883).

Mas suponhamos que Colatino valorizava tanto a castidade e estava tão embevecido de sua "posse" que nunca "consumara" o casamento, como se costumava dizer. É o que se debate sobre outro marido sem siso e outro monumento à castidade de Shakespeare[385]: em *Otelo, o mouro de Veneza* (1603–1604) há indicações de que o general e Desdêmona são frustrados em suas núpcias pela convocação apressada à guerra. Já em Chipre, Otelo lembra à esposa: "À compra feita, hão de seguir os frutos, / Os lucros 'stão por vir, para nós dois" (*Ote*. 2.3.9-10), e Iago comenta jocosamente quando o casal sai de cena que "ele ainda não gozou os prazeres da noite com ela, que é diversão para Júpiter"[386] (*Ote*. 15-16). Já não é a guerra um pretexto, pois a frota turca afundara. Enfim, terá Shakespeare incluído nessas duas obras deixas sobre a psicologia masculina e o tabu da virgindade?

Outro indicativo da sacralidade da virgindade feminina entre os romanos é a história de Virgínia, que, como comenta Donaldson (1982, p. 7), "parece ser mero retrabalho da história de Lucrécia"[387]. Escreve Tito Lívio (1989, p. 257) que "[e]m Roma ocorreu outro crime de origem passional e de conseqüências tão terríveis quanto, outrora, a desonra e o suicídio de Lucrécia que ocasionaram a perda do trono e a expulsão dos Tarqüínios da cidade". Nesse caso, uma autoridade, o decênviro Ápio Cláudio, reclama Virgínia, filha de Virgínio e noiva de Icílio, como escrava, de modo que mesmo a porção privada da história se torna pública. Quanto à porção pública propriamente dita, temos um aspecto de classe ausente no mito de Lucrécia: o

---

[383] "Vesta alone is unrepresented: no images of her are permitted."; "Even before the rape, then, when Tarquin penetrates Lucrece's chamber and merely gazes upon her chaste and alluring body with 'manly sensual desire', he is symbolically raping her – and also breaking what we might call the quintessential Roman taboo against Vesta as goddess not only of domus but of civitas, in whose cult the permanence and the sacredness of both are represented".

[384] "Thou makest the vestal violate her oath".

[385] Agradeço ao professor José Roberto O'Shea por levantar este tópico da peça durante a Jornada de Estudos Shakespeareanos Etapa Regional em Santa Maria, agosto de 2019.

[386] "The purchase made, the fruits are to ensue. / The profit's yet to come 'tween me and you."; "He hath not yet made wanton the night with her, and she is sport for Jove" (2.3.9-10, 15-17).

[387] "[...] appears to be merely a reworking of the story of Lucretia".

embate entre a plebe — dentre a qual Icílio era um líder — e os patrícios, em especial o governo despótico dos decênviros. O sacrifício virginal é realizado aqui pelo pai de Virgínia, que mais que Lucrécia é um joguete sem agência. Conta Lívio que Virgínio, "apanhando um facão de açougueiro, disse: 'Minha filha, este é o único meio de que disponho para devolver-te a liberdade'. Transpassou-lhe o peito e voltando em seguida ao tribunal disse: 'Ápio, que este sangue caia sobre ti e sobre tua cabeça'" (LÍVIO, 1989, p. 262). Titus Andronicus (ou Shakespeare e Peele) confunde as coisas quando lhe atribui o ato de sacrificar uma violada: "Agiu bem o estourado Virginius / Matando a filha com a mão direita, / Por vê-la maculada, deflorada?"[388] (*Tit*. 5.3.36-38). A história culmina em revolta, deposição dos decênviros, restabelecimento dos tribunos da plebe — Virgínio e Icílio entre eles —, e na instituição das Leis das Doze Tábuas. As semelhanças entre as histórias abundam: "Erguendo o corpo exangue, Icílio e Numitório mostraram-no ao povo" (LÍVIO, 1989, p. 263). Retomemos o poema de Shakespeare e os acontecimentos que precederam o suicídio de Lucrécia.

3.2.3 A resolução suicida

Algumas palavras podem ser ditas sobre a resolução suicida da heroína e seu testamento simbólico, sua entrevista com a criada e a carta a Colatino. Logo que se cansa das lamúrias, ela conclui que "O remédio mesmo que me pode amparar / É só meu sangue conspurcado derramar"[389] (*Luc*. 1028-1029), e parte então a achar o instrumento mortal, frustrando-se. Que Shakespeare não narre o momento em que Lucrécia de fato acha a faca é uma lacuna do poema; seria uma ótima oportunidade para uma apóstrofe bem mais pungente do que as dedicadas a abstrações.

> Dito isso, do leito devassado ela salta,
> A exaltado recurso mortal encontrar;
> Mas não é cá matadouro, e o meio falta
> De outra passagem a seu alento cavar,
> Que, forçando seus lábios, vai-se obliterar
> Como o fumo do Etna no ar dissipado,
> Ou aquele que exala canhão disparado.[390]
> (*Luc*. 1037-1043)

[388] "Was it well done of rash Virginius/To slay his daughter with his own right hand,/Because she was enforced, stained an deflowered?" (5.3.36-38).

[389] "The remedy indeed to do me good/Is to let forth my foul-defilèd blood".

[390] "This said, from her betumbled couch she starteth,/To find some desperate instrument of death;/But this no slaughterhouse no tool imparteth/To make more vent for passage of her breath,/Which thronging through her lips so vanisheth/As smoke from Ætna, that in air consumes,/Or that which from dischargèd cannon fumes".

Seu testamento simbólico parece um comentário irônico ao patriarcado. Em Roma, houve uma longa evolução legal para que as mulheres, antes submetidas a um regime de incapacidade civil, pudessem um dia ser proprietárias e legatárias. Lucrécia inicia o testamento legando o sangue a Tarquino: "Por quem o corrompeu será ele vertido, / Direito seu por testamento concedido"[391] (*Luc*. 1182-1183). No entanto, ao recapitular, já alterou o testamento: "A quem danou-me a fama, minha humilhação"[392] (*Luc*. 1202). Ao marido ela lega algo que ele não exibe: "Minha resolução, amor, compete a ti, / Por cujo exemplo tu vingado possas ser"[393] (*Luc*. 1193-1194). Lucrécia revela-se aqui mais cristã do que pagã — "Minh'alma e meu corpo caibam aos céus e ao chão"[394] (*Luc*. 1199), e sempre preocupada com a censura social: "Reparti toda minha fama que viver / Com quem viver, e mal de mim não conceber"[395] (*Luc*. 1203-1204). Mais uma vez, parece lógico que Lucrécia legaria algo aos filhos, se os tivesse.

Quando sua "Voz desafinada chama rouca a criada"[396] (*Luc*. 1214), Lucrécia tem enfim seu "par na aflição". O mais notável do pranto conjunto das duas é que ele é solidário, enquanto o dos homens após o suicídio é agonístico. "Uma em justo pranto; à outra não molestam / Causas que não companhia, gotas vertendo"[397] (*Luc*. 1235-1236). A passagem reforça o estereótipo da fragilidade feminina, e a suposta inevitabilidade da submissão da mulher: "Pois no homem mente é mármore, na mulher, cera, / E toma a forma que o mármore impõe por isso"[398] (*Luc*. 1240-1241). Mas o que incomoda Gordon Williams (1996, p. 61) aparentemente é que o poema é *complacente* demais com as mulheres: ele denuncia o "estereótipo grosseiro" que "modesta experiência desmentiria"[399], na ideia de que "Se homem oculta crimes de cabeça alta, / Na mulher a face é livro-caixa das faltas"[400] (*Luc*. 1252-1253). O crítico finda por fazer outro elogio secundado de adversativa à obra: "Apesar de contrastar os sexos de forma banal, o poema de Shakespeare é cheio de complexidade"[401] (WILLIAMS, 1996, p. 64). A criada se arrisca a perguntar o que atormenta a patroa, com plena consciência da diferença social: "Mas,

---

391 "Which by him tainted shall for him be spent,/And as his due writ in my testament".
392 "My shame be his that did my fame confound".
393 "Que a minha resolução, amor, compita a ti,/Por cujo exemplo tu vingado possas ser".
394 "My soul and body to the skies and ground".
395 "And all my fame that lives disbursèd be/To those that live and think no shame of me".
396 "With untuned tongue she hoarsely calls her maid".
397 "One justly weeps, the other takes in hand/No cause but company of her drops spilling".
398 "For men have marble, women waxen, minds,/And therefore are they formed as marble will".
399 "[...] crass stereotyping. Very modest experience would disprove that [...]".
400 "Though men can cover crimes with bold stern looks,/Poor women's faces are their own fault's books".
401 "Despite some banal contrasting of the sexes, Shakespeare's poem is full of complexity".

senhora, podendo ousar vossa criada, / Pediria ela saber vossa aflição"[402] (*Luc*. 1282-1283). Para Lucrécia, classe não parece ser o problema, e sim o trauma: "A uma tal tortura inferno podes chamar, / Quando mais se sente do que pode narrar"[403] (*Luc*. 1287-1288).

Na sequência em que Lucrécia escreve a carta, Shakespeare parece refletir seu próprio ofício. Primeiro ele descreve a hesitação de todo escritor em busca do *mot juste*: "Com a pena sobre o papel em suspensão. / Estilo e mágoa luta violenta a manter: / O que cabeça anota risca o coração; / Isto é direto demais, isto, afetação"[404] (*Luc*. 1297-1300). Depois ele contempla o teatro: Gurr (2004) registra o fato de que os primeiros anfiteatros londrinos tinham apenas uma saída, de modo que os versos a seguir podem muito bem descrever o fim de uma encenação: "Parecendo uma turba a uma porta forçando, / Avultam invenções, primazia buscando"[405] (*Luc*. 1301-1303). Shakespeare chega a privilegiar a ação (e o teatro) sobre o próprio meio textual que empregava:

> Ver cenas tristes move mais que ouvir contar,
> Pois, destarte, olho ao ouvido é narrador
> Da lúgubre cena de fato a contemplar,
> Em que cada papel só representa dor.
> É mágoa de papel a que escutada for.[406]
> (*Luc*. 1324-1328)

Embora Lucrécia questione a expressividade de uma carta, o narrador expõe o verdadeiro motivo da omissão do estupro: "Temendo ser por ele da falta acusada"[407] (*Luc*. 1315), o que pode sugerir que ela vivia sob medo de um marido tirânico, e assim que sua defesa do patriarcado e do marido seriam uma espécie de síndrome de Estocolmo. No momento de entregar a missiva ao estafeta, atuam novamente a verecúndia e a culpa da heroína, e os rubores faciais são assunto uma vez mais: um "duplo fogo a ambas faces esquenta"[408] (*Luc*. 1353), sendo que "Lucrécia o crê corar pela desonra sua"[409] (*Luc*. 1344). Sarkisian (2017, p. 37) comenta como "o relato do estupro de Shakespeare é distinto dos outros na medida em que o

---

[402] "But, lady, if your maid may be so bold,/She would request to know your heaviness".

[403] "And that deep torture may be called a hell/"When more is felt than one hath power to tell".

[404] "First hovering o'er the paper with her quill./Conceit and grief an eager combat fight;/What wit sets down is blotted straight with will;/This is too curious-good, this blunt and ill".

[405] "Much like a press of people at a door,/Throng her inventions, which shall go before".

[406] "To see sad sights moves more than hear them told,/For then eye interprets to the ear/The heavy motion that it doth behold,/When every part a part of woe doth bear./'Tis but a part of sorrow that we hear".

[407] "Lest he should hold it her own gross abuse".

[408] "That two red fires in both their faces blazèd".

[409] "For Lucrece thought he blushed to see her shame".

letramento de Lucrécia desempenha um importante papel em sua vingança"[410]. Prossigamos à passagem de Troia e sua importância no poema.

3.2.4 Troia

Despachada a carta, Lucrécia dedica-se a "achar nova forma de luto" ("to mourn some newer way", *Luc.* 1365), que vem a ser escrutinar uma pintura, ou tapeçaria, para alguns, que retrata a queda de Troia. O procedimento literário de descrever uma obra de arte recebe o nome de écfrase. Tal procedimento se liga à máxima latina *ut pictura poesis* — originada em Horácio (*Ars Poetica*, 361) —, ou seja, "assim como a pintura é a poesia", e com ele se estabelece uma verdadeira disputa entre as duas artes. Em retórica, define-se a figura como "[d]escrição vívida, usando detalhes para pôr um objeto, uma pessoa ou um evento diante dos *olhos* dos ouvintes" (BURTON, 2002, grifo nosso), mas "écfrase tem outra definição mais restrita: a descrição literária de uma obra de arte"[411] (BURTON, [2007]). Nessa definição estrita, podemos dizer que a única écfrase de Shakespeare é a encontrada em *Lucrécia*; é possível que ele tenha sido influenciado pelo *Rosamond* de Daniel (cf. p. 16) e também pela dupla écfrase na história de Aracne (*Met.* VI. 70-128), no mesmo livro VI de *Metamorfoses* do qual ele extrai Filomela.

A écfrase na primeira acepção, no entanto, ocorre com frequência, quando um personagem reporta alguma ação e com suas palavras "pinta" um quadro vívido, dotado de *energeia*. É o caso da descrição de Cleópatra na barcaça por Enobarbus — "A barca em que sentava, trono ardente, / Queimava as águas; era de ouro a popa; / As velas púrpura..."[412] (*A&C* 2.2.192-194) —, ou da morte de Ofélia por Gertrude: "Há um salgueiro que se inclina por sobre um regato, o qual reflete suas folhas grisalhas na vítrea correnteza"[413] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 197).

Lucrécia compartilha os elogios ao poder de representação da pintura com seu poema predecessor (cf. p. 50) e também com *Timon de Atenas* (1606, com Thomas Middleton). O Poeta — que fazia o mesmo que Shakespeare fez com os dois poemas narrativos: preparava uma obra para dedicar a um patrono rico — elogia o trabalho do Pintor:

---

[410] "Shakespeare's account of the rape is distinct from others as Lucrece's literacy plays a major role in her revenge".
[411] "Vivid description; using details to place an object, person, or event before the listeners' eyes"; "Ecphrasis has another more restricted definition: the literary description of a work of art".
[412] "The barge she sat in, like a burnished throne/Burned on the water./The poop was beaten gold; purple the sails..." (2.2.198-200).
[413] "There is a willow that grows aslant a brook/That shows his hoar leaves in the glassy stream" (4.7.138-139).

> POETA: Notável. Mostra a nobreza / Do modelo! E que força mental /Jorra dos olhos! Que imaginação / Lhe move o lábio! E à mudez do gesto / É fácil dar sentido.
> PINTOR: É um gracioso arremedo da vida. / Não é bom este toque?
> POETA: Eu o digo / Tutor da natureza; um falso ardor / Vive nas pinceladas e o faz [mais] vivo [que a vida].[414]
> (*Tim.* 1.1.31-39)

Também na pintura de Troia "A mil lamentáveis objetos que se viam, / Repto à natura, arte dava morta vida"[415] (*Luc*. 1373-1374). A temática helênica poderia eventualmente ser conhecida dentre a aristocracia da Roma etrusca, mas tanto uma tapeçaria quanto uma pintura que empregasse técnicas avançadas da Renascença podem ser consideradas anacronismos.

A parte que se ocupa dos gregos deve mais a Homero do que a Virgílio (PLATT, 1975, p. 72): "Em ambos Ájax e Ulisses, ó, que arte / De fisionomia se pode contemplar!"[416] (*Luc*. 1394-1395); "Lá vereis grave Nestor em exortação"[417] (*Luc*. 1401). Aqui merecem destaque a sinédoque — "à imagem de Aquiles sua lança figurava, / Tesa numa mão armada; já ele, atrás, / Inviso resta: no olho da mente e não mais" (*Luc*. 1424-1426) — e o *trompe l'œil*, ilusão de tridimensionalidade (ver Figura 10): "Várias cabeças, ao fundo quase escondidas, / Parecem se elevar, pondo a mente aturdida" (*Luc*. 1413-1414).

---

[414] "POET: Admirable. How this grace/Speaks his own standing! What a mental power/This eye shoots forth! How big imagination/Moves in this lip! To th'dumbness of the gesture/One might interpret. PAINTER: It is a pretty mocking of the life./Here is a touch; is't good? POET: I will say of it/It tutors nature. Artificial strife/Lives in these touches livelier than life" (1.1.30-38).

[415] "A thousand lamentable objects there,/In scorn of nature, art gave lifeless life".

[416] "In Ajax and Ulysses, O what art/Of physiognomy might one behold!".

[417] "There pleading might you see grave Nestor stand".

Figura 10 — Trompe l'oeil



Fonte: Mädchen, 1590

Shakespeare revela pouca familiaridade com a *Ilíada*, ou pouco apego à consistência, ao incluir Hector (*Luc*. 1430, 1486) no episódio da queda de Troia, mas é bem verdade que temos em mão, ou Lucrécia tinha, um estilo pictórico que representa diversos tempos numa simultaneidade visual. Vejamos um exemplo desse procedimento em mais uma pintura sobre Lucrécia, *A Tragédia de Lucretia* (Figura 11) de Sandro Botticelli (1445–1510). Nela vemos o estupro (esquerda) e o suicídio (direita) enquadrando a cena do voto público de vingança/revolução. A pintura, diga-se de passagem, adorna um *cassone* como aquele que é descrito pela Rosamond de Samuel Daniel em seu lamento (cf. p. 16).

Figura 11 — A Tragédia de Lucretia



Fonte: Botticelli, [ca. 1500]

De volta ao poema, chegamos à seção dedicada a Hécuba. Aqui cabe acrescentar um terceiro significado para écfrase, que remonta à educação secundária do poeta, tema que tratamos acima: "[o] termo grego para os *progymnasmata*, exercício, descrição"[418] (BURTON, [2007]). Para Weaver (2008, p. 442),

> [a] tapeçaria de Troia tem sido há muito reconhecida como a grande realização do poema de Shakespeare. [...] Ao lado de Helena, perene objeto de controvérsia, Hécuba e Sinon eram temas bastante recorrentes na educação do século XVI... [Logo,] a tapeçaria se torna uma maneira de Lucrécia realizar o exercício retórico popular da *ethopeia*, no qual um estudante passava-se por um personagem lendário com o intuito de fazer corresponder estilo a personagem, ou tomar emprestado o dissabor daquela pessoa com o intuito de sentir emoção.[419]

A observação do autor é precisa, pois Shakespeare parece explicitar o exercício: "Ao pesar da anciã conforma seu sofrer"[420] (*Luc*. 1458); "Cantar-te-ei o pesar com língua plangente" (*Luc*. 1465). E a *ethopeia* mais adiante se generaliza: "Faz Lucrécia um triste relato, diligente, / Aos traços da mágoa e às tintas da aflição; / Confere-lhes voz, e toma-lhes a feição"[421] (*Luc.* 1496-1498).

Há um trecho dedicado a condenar Páris, que ressalta a relação entre o privado e o público nas duas histórias: "Pela ofensa de um devem tantos pagar, / Pecado privado todos contagiar?"[422] (*Luc*. 1483-1484). Mas ela acaba lançando a responsabilidade sobre Helena: "Mostra a rameira que a refrega suscitou, / P'ra co'estas unhas a beleza eu lhe rasgar"[423] (*Luc.* 1471-1472). Como boa defensora do patriarcado, Lucrécia põe a culpa nas mulheres — inclusive nela mesma. Ela também reafirma a autoridade paterna: "Sustara o lasso Príamo do filho a chama, / Troia brilharia não com fogo, e sim fama"[424] (*Luc*. 1490-1491).

Antes de debatermos a derradeira passagem, em que Lucrécia se engaja com a figura de Sinon, façamos alguns comentários. Muitos críticos observam que Shakespeare associa a

---

[418] "The Greek term for the progymnasmata exercise, description".

[419] "The Troy tapestry has long been recognized as the great achievement of Shakespeare's poem"; "Along with Helen, a perennial object of controversy, Hecuba and Sinon were important fixtures in the rhetorical education of the sixteenth century [...]"; "[...] the tapestry becomes a way for Lucrece to perform the popular rhetorical exercise of ethopeia, in which a student impersonated a legendary character for the sake of matching style to character, or borrowing that person's misfortune for the sake of feeling emotion".

[420] "And shapes her sorrow to the beldam's woes".

[421] "So Lucrece, set a-work, sad tales doth tell/To pencill'd pensiveness and colour'd sorrow;/She lends them words, and she their looks doth borrow".

[422] "For one's offence why should so many fall,/To plague a private sin in general?".

[423] "Show me the strumpet that began this stir,/That with my nails her beauty I may tear".

[424] "Had doting Priam checked his son's desire,/Troy had been bright with fame, and not with fire".

Lucrécia um *geoerotismo*, e é na écfrase que ela mesma se assemelha a uma cidade saqueada: "minha Troia ruiu"[425] (*Luc*. 1547). O estupro já fora narrado em termos militares: "abrir a fenda e invadir doce cidade"[426] (*Luc*. 469). O geoerotismo se manifesta na abordagem do criminoso: "marcha a fincar seu pendão / No seio nu, de toda a terra o coração" (*Luc*. 438-439), ou antes, na admiração da "bela adormecida".

> O corpo de Lucrécia é descrito em termos de uma passagem erotizada: "Seus seios, tais marfíneos globos venulados, / Dois mundos virgens que inconquistados restavam" (*Luc*. 407-8) [...] A representação de um trato de terra em termos sugestivos de geoerotização, e a descrição de uma mulher como se fosse uma entidade geográfica é uma prática comum na literatura inglesa. Trata-se de uma influência da Era das Navegações [...].[427] (KOKETSO, 2015, p. 151)

Observa Koketso que o marfim era um dos produtos buscados no processo colonizador. Já Peter Smith assinala que Sir Walter Raleigh batizou sua colônia de Virgínia, e se referiu à Guiana como uma terra ainda com o cabaço, acrescentando o mesmo crítico que "[c]omo Peter Stalybrass, Georgiana Zeigler e Linda Woodbridge demonstraram, o corpo feminino é frequentemente um sítio de ocupação e embate colonial masculino", e ainda que "[e]ste geoerotismo renascentista dramatiza a violência inerente, bem como o caráter 'sem rosto' do desejo masculino"[428] (SMITH, 2005, p. 20). Como em *Lucrécia* Tarquino não vê a matrona antes de se inflamar, o aspecto de território cobiçável de fato prepondera. Observe-se que Williams (1997, p. 221), em seu glossário de linguagem sexual em Shakespeare, define *occupy* como "possuir sexualmente". Cercado de sangue após o suicídio, o corpo de Lucrécia "tal ilhéu saqueado jaz desolado, / Deserto e vazio neste mar desgraçado"[429] (*Luc.* 1740-1741). Nesse caso o geoerotismo seria necrofílico. Também os mapas são temas recorrentes: os fios de cabelo movendo-se com o alento de Lucrécia adormecida representam "no mapa da morte a vida triunfando"[430] (*Luc*. 402), e durante o julgamento doméstico "ela afasta, com um triste sorriso,

---

[425] "[...] so my Troy did perish".

[426] "To make the breach and enter this sweet city".

[427] "Lucrece's body is described in terms of an eroticized landscape: 'Her breasts, like ivory globes circled with blue,/A pair of maiden worlds unconquerèd' (407-408) [...] The depiction of a land in terms suggestive of geoeroticisation, and the descrption of a woman as if she were a geographical entity is common practice in English literature. It is influenced by the Age of Exploration [...]".

[428] "As Peter Stallybrass, Georgiana Ziegler and Linda Woodbridge have shown, the female body is frequently a site of masculine occupation and colonial struggle"; "This Renaissance geo-eroticism dramatizes the inherent violence as well as the facelessness of masculine desire".

[429] "Who like a late-sacked island vastly stood/Bare and unpeopled in this fearful flood".

[430] "Showing life's triumph in the map of death".

/ A face, mapa que traz impresso o traçado / Do duro infortúnio, com lágrimas gravado"[431] (*Luc*. 1711-1713). É fácil imaginar sua face vincada de rugas pelo pranto como é vincado de rios o mapa de John Smith (1612) para a colônia de Virgínia (Figura 12):

[431] "While with a joyless smile she turns away/The face, that map which deep impression bears/Of hard misfortune, carved in it with tears".

Figura 12 — Virgínia



Fonte: Hole, 1612

Outro tópico que a écfrase de Troia suscita é a identificação de Lucrécia com a cidade sitiada, e suas dimensões épica e política, que permitiria à protagonista novas percepções sobre si mesma. Para Maus (1986, p. 80), a heroína encontra no quadro "um massivo e variado panorama de violação"[432]. Roe (SHAKESPEARE, 2006, p. 31) escreve que

> [a]pesar de argumentos favorecendo alegoria política, a passagem de Troia funciona mais óbvia e efetivamente como um meio de proporcionar a Lucrécia uma dimensão heroica apropriada: ela vê seu próprio destino, como se espera que vejamos, representado na tela 'com engenho pintada'.[433]

Gordon Williams (1996, p. 66) pontua que "Lucrécia é bem consciente de como a história da queda de Troia intersecciona com sua própria tragédia. O motivo sexual, e a mistura de destruição, trapaça e política, estão aqui configurados em uma estrutura formal apreensível"[434]. Laura Bromley (1983, p. 207) é da opinião de que "Lucrécia chegou a percepções a partir da qualidade atemporal de sua experiência com a pintura de Troia. Ao fazer

[432] "a massive and varied panorama of violation".

[433] "Despite arguments favouring political allegory, the Troy passage functions most obviously and effectively as a means of providing Lucrece with an appropriate heroic dimension: she sees her own fate, as we are meant to see it, depicted in the 'skilful painting'".

[434] "Lucrece is very conscious of how the story of Troy's fall intersects with her own tragedy. The sexual motive, and the meshing of destruction, treachery and politics, are here shaped into graspable formal structure".

presente o passado, ela viu a si mesma em um contexto histórico. [...] Ela vê que sua posição não é só privada ou pessoal, mas pública e política"[435], opinião esta compartilhada pelo republicano Platt (1975, p. 75): "esta pintura permite a Lucrécia entender seu estupro em termos que são políticos e cívicos"[436].

Não se pode deixar de falar das origens literárias da sequência troiana, que se encontram na *Eneida* de Virgílio (70–19 a.C.). Shakespeare e os ingleses sentiam-se mais ligados aos troianos do que aos gregos; acreditava-se inclusive na ancestralidade mítica em que Eneias, fugindo de Troia funda Roma e Brutus, seu descendente, funda a Britânia. Embora o herói virgiliano e tal genealogia não figurem em *Lucrécia*, é nos livros I e II da *Eneida*, citada aqui em tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014), que encontramos as deixas de que Shakespeare se serviu para compor sua écfrase.

A própria ideia de écfrase comparece no livro primeiro:

> quando a máquina ingente do templo de perto admirava, / coisa por coisa, a esperar pela nobre rainha [Dido], a fortuna / rara daquela cidade, o primor dos trabalhos já feitos / e a agilidade dos hábeis artífices, nota as batalhas / já divulgadas pelo orbe, da guerra de Troia destruída. (*En.* 1.458-462)

No livro segundo, Eneias narra a queda de Troia a Dido, e é possível encontrar paralelos: compare "Torre construída na borda e elevada às estrelas / lá se encontrava, lugar de onde os troas olhar costumavam / o acampamento dos gregos, as naves de proas recurvas" (*En*. 2.460-462) com "Ameaçando a Ílion ao céu elevada / A qual o destro pintor tão soberba fez / Que parece o céu beijar as torres, cortês" (*Luc*. 1370-1372), e ainda com "E nas torres de Troia podem-se avistar / Até os olhos pelas seteiras lançados, / A contemplar os gregos, desacorçoados"[437] (*Luc*. 1382-1384).

Shakespeare voltaria à queda de Troia numa passagem de *Hamlet*, a amostra do Primeiro Ator: "e nunca os martelos de Ciclope caíram sobre a armadura de Marte, forjada para ser eterna, com menos remorso do que a espada sangrenta de Pirro agora cai sobre Príamo"[438] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 102-103). Em Virgílio, a passagem é ainda mais violenta: "Com

---

[435] "Lucrece has gained insight from the timeless quality of her experience of the Troy painting. In making the past present, she has seen herself in an historical context. [...] She sees her position is not only private or personal but public and political".

[436] "[...] this painting permits Lucrece to understand her rape in terms which are political and civic".

[437] "And from the towers of Troy there would appear/The very eyes of men through loop-holes thrust,/Gazing upon the Greeks with little lust".

[438] "And never did the Cyclops' hammers fall /On Mars's armour, forg'd for proof eterne, /With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword /Now falls on Priam".

a mão esquerda segura os cabelos do ancião, e, com a espada / firme na destra a luzir, enterrou-a até os copos no peito" (*En*. 2.552-553). Já Lucrécia dá especial atenção a "Hécuba, que desesperava, / Velhos olhos chagas de Príamo fixando, / Que sob ufano pé de Pirro jaz sangrando"[439] (*Luc*. 1447-1449).

Cabe apresentar um derradeiro elo com a *Eneida*: "uns pastores troianos com grande alarido / trazem ao rei um mancebo com as mãos amarradas nas costas; / desconhecido, entregara-se aos nossos, a fim de seus planos / levar a cabo e franquear os portões da cidade aos aquivos" (*En*. 2.57-60). Trata-se de Sinon, que ilude Príamo dizendo ter renegado os gregos e o faz aceitar o famoso cavalo. Lucrécia "Por fim vê, presa, uma tétrica figura, / Que em pastores frígios causa condoimento"[440] (*Luc*. 1501-1502).

Esse episódio cronologicamente seria o primeiro na simultaneidade visual do quadro, mas Lucrécia e Shakespeare escolhem abordá-lo por último, por um bom motivo: a écfrase seria de fato uma digressão desnecessária, ou mero preenchimento do tempo psicológico entre o envio da carta e a aparição de Colatino, Lucrécio e Brutus, não fosse a mudança interna na protagonista que é proporcionada especificamente pelo engajamento com Sinon, que personifica o engodo. O narrador enfatiza que "Nele o pintor laborou com toques ciosos / A velar o logro, dar à mansa ilusão / Passo humilde, ar calmo, olhos lamentosos"[441] (*Luc*. 1506-1508), de modo que "nem a própria suspeição não suporia / Que ardiloso dolo ou perjúrio meteria / Em tão luzente dia tais píceas tormentas, / Ou mancharia em pecado tais formas bentas"[442] (*Luc*. 1516-1519). Se o pintor só recebera até aqui elogios, agora Lucrécia percebe os limites da representação, pois não é possível representar a mentira.

> "Não creio," diz ela, "que tamanha mentira" –
> "Possa espreitar em tal aparência," pensou, –
> Mas de Tarquino o vulto na mente ela vira,
> E em sua língua o "pode" ao "não possa" suplantou.
> "Não creio" ela em tal sentido abandonou,
> E formulou assim, "Não creio, claro está,
> Que tal face traga outra mente que não má.[443]

---

[439] "Till she despairing Hecuba beheld,/Staring on Priam's wounds with her old eyes,/Which bleeding under Pyrrhus' proud foot lies".

[440] "At last she sees a wretched image bound,/That piteous looks to Phrygian shepherds lent".

[441] "In him the painter laboured with his skill/To hide deceit, and give the harmless show/An humble gait, calm looks, eyes wailing still".

[442] "[...] jealousy itself could not mistrust/False creeping craft and perjury should thrust/Into so bright a day such black-faced storms,/Or blot with hell-born sin such saint-like forms".

[443] "'It cannot be', quoth she, 'that so much guile'–/She would have said – 'can lurk in such a look.'/But Tarquin's shape came in her mind the while,/And from her tongue 'can lurk' from 'cannot' took./
'It cannot be' she in that sense forsook,/And turned it thus: 'It cannot be, I find,/But such a face should bear a wicked mind".

(*Luc*. 1534-1540)

Tarquino é aqui associado a Sinon, pelo logro, sendo que o fora a Páris, pela lascívia. E a própria Lucrécia se associa a Hécuba pelo sofrimento e a Príamo pela credulidade. A protagonista costumava crer num mundo previsível, no qual as aparências devem corresponder à essência. Essa perda da inocência é a evolução que salva Lucrécia de ser uma figura de papelão para a mulher ideal no patriarcado. Por mais que sua ruína social e sua consciência da própria exemplaridade sejam fatores importantes, não se pode desconsiderar essa ruptura interna como um dos determinantes de seu suicídio.

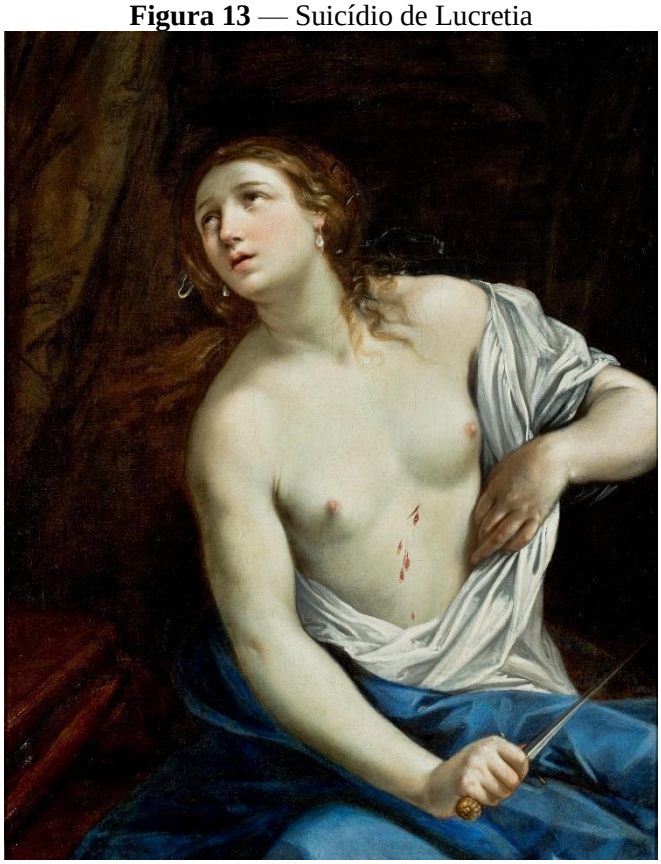
3.2.5 O ato suicida

O autoextermínio é um elemento ausente por completo das comédias e das peças históricas de Shakespeare, mas comum em suas tragédias, especialmente nas tragédias romanas. Em *Júlio César* (1599), há quatro suicidas: Brutus se arroja contra a espada e Pórcia engole brasas, além de Cássio e Titinius, que sentencia: "é de romano a minha ação"[444] (*JC.* 5.3.90). O casal título da peça que narrativamente se segue a *Júlio César* também comete suicídio: Antônio primeiro pede a morte a Eros, que se mata, e depois falha em se imolar prontamente com um golpe de espada, vindo a morrer nos braços de Cleópatra, que mais adiante usa cobras peçonhentas para deixar a vida. O casal título de *Romeu e Julieta* igualmente tira a própria vida após um plano malogrado para viver o amor impossível. Em *Otelo* há alguma nobreza no suicídio do general quando se arrepende da monstruosidade que cometeu, mas em *Rei Lear* a tentativa de suicídio de Gloucester é oportunidade para humor macabro. As mortes de Ofélia e Lady Macbeth são representadas como suicídio durante um surto de loucura. Pode-se dizer que Timon de Atenas acolhe a própria morte, e deve-se, por fim, lembrar que "ser ou não ser" são as palavras que mais reverberaram de todas que a pena de Shakespeare registrou.

Shakespeare compartilha a representação do suicídio de Lucrécia com uma longa tradição, não só na literatura, como nas artes plásticas. Voltemos, pois, a apresentar obras dedicadas ao mito, especificamente ao autossacrifício. O pintor italiano Guido Reni (1575–1642), da escola barroca, soma-se a Lucas Cranach e Aratemisia Gentileschi na predileção pelo tema de Lucrécia. Vemos aqui uma das versões para o suicídio, tela pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 13).

[444] "[...] this is a Roman's part" (5.3.88).

Figura 13 — Suicídio de Lucretia



Fonte: Reni, 1640

Em sequência destacamos um exemplo do século XVIII, do também italiano Ludovico Mazzanti, e outro do século XIV, de outro italiano, Pietro Antonio Sasso, baseado em Guido Reni (Figura 14).

Figura 14 — Mazzani / Sasso



Fonte: Mazzanti, [ca. 1730]; Lucretia, 1799

Temos aqui, ainda, um exemplo de escultura (Figura 15), aquela de Philippe Bertrand (francês, 1663–1724).

Figura 15 — Lucretia Cometendo Suicídio



Fonte: Bertrand, 1704

Já foi comentado como a resolução de suicídio de Lucrécia a faz cair em contradição, e depois tentar racionalizá-la, naquilo que se refere ao interdito cristão. De fato, o suicídio é o

traço mais difícil de acomodar ao novo contexto no velho mito pagão: "os romanos referiam-se à consumação do suicídio como morte *sua manu*, morte pela própria mão, o que significa a dignidade de uma ação livremente escolhida"[445] (KAHN, 2005, p. 267-268). O poema de Shakespeare reflete essa concepção: "Pobre mão, por que o decreto te faz tremer? / Honra a ti mesma livrando-me desta infâmia"[446] (*Luc.* 1030-1031). No entanto, a prevalência *cultural* das obras da Antiguidade na sociedade letrada da Inglaterra renascentista mostra que a relação entre as duas cosmovisões não é de exclusão, e sim de tensa coexistência — *Lucrécia* sendo um ótimo exemplo disso. Kahn (2005, p. 267) aponta que Lucrécia

> implicitamente baseia-se no *ethos* de suicídio romano, bem conhecido dos leitores de Shakespeare por intermédio da recuperação e da revalidação da História e da literatura romanas pelo humanismo. [...] muitos leitores protomodernos entendiam o suicídio como a defesa da honra e a preservação de um bom nome para a posteridade.[447]

A heroína com efeito enfatiza sua preocupação com o futuro, com a fama, como já discutimos acima (cf. p. 104). Mas o desejo de fama não é mera vaidade, como postula Agostinho; ele é simétrico à condenação moral que recairia, e em certa medida recai até hoje sobre uma mulher estuprada. Com o suicídio, Lucrécia busca *demonstrar* sua inocência, afinal, como em muitos estupros depois do dela, temos a palavra da vítima contra a do criminoso, esta geralmente gozando do crédito e da cumplicidade de uma sociedade patriarcal. Ela afirma exatamente isso no momento da resolução suicida: "Saberás que teu cabedal não foi vendido / Por ouro vil, mas portão afora roubado"[448] (*Luc*. 1067-1068). Blits (2009, p. 422) interpreta que "[e]la deve demonstrar sua mente pura pelo ato mortal. Intenções são invisíveis e ambíguas. Os romanos podem pensar que Lucrécia sucumbiu a Tarquino não por medo de desonra, mas por medo da morte. Lucrécia, portanto, deve mostrar que é superior ao medo da morte"[449]. A razão que a heroína explicitamente oferece para o ato é de natureza homossocial: "dama alguma doravante / Em meu pretexto buscará atenuante"[450] (*Luc*. 1714-1715). Kahn (2005, p. 268)

---

[445] "Romans spoke of the performance of suicide as death *sua manu*, death by one's own hand, signifying the dignity of an action freely willed".

[446] "Poor hand, why quiver'st thou at this decree?/Honour thyself to rid me of this shame".

[447] "[...] implicitly relies on the Roman ethos of suicide, well known to Shakespeare's readers through the humanistic revival and revalidation of Roman history and literature. [...] many early modern readers understood suicide as the defense of honor and the preservation of a good name into posterity".

[448] "But thou shalt know thy int'rest was not bought/Basely with gold, but stol'n from forth thy gate".

[449] "She must demonstrate her pure mind by her deadly action. Intentions are invisible and ambiguous. Romans may think that Lucrece submitted to Tarquin, not from fear of dishonour, but from fear of death. Lucrece must therefore show that she is superior to the fear of death".

[450] "'No, no', quoth she, 'no dame, hereafter living/By my excuse shall claim excuse's giving".

observa como "o suicídio supre a resistência física da qual Lucrécia foi privada pelos termos da ameaça de Tarquino"[451], conforme se vê na apóstrofe da heroína à própria mão: "Se não pudeste defender à leal dama / E receaste o vil agressor arranhar, / Mata a ti mesma e a ela por capitular"[452] (*Luc*. 1034-1036). A matrona, é bom não esquecer, ao preservar sua própria honra, preocupa-se talvez mais com a honra do marido.

Lucrécia, em um momento anterior, também justifica o suicídio pelo temor de engendrar um bastardo: "Este enxerto bastardo jamais dará nada: / Não se jactará quem faz teu tronco corrupto / De seres pai embevecido de seu fruto"[453] (*Luc*. 1062-1064), uma possibilidade já presente na ameaça do estuprador — "Prole suja na bastardia, nome incerto"[454] (*Luc*. 560). A ideia de que Lucrécia se mata porque está indelevelmente marcada pelo estupro é articulada por John Crawford (1997, p. 66), que salienta o fato de que, segundo a medicina galênica prevalente na Renascença, o sêmen é uma depuração do sangue, de forma que

> [u]ma vez que o sêmen é depositado no útero, ele volta a se resfriar, voltando a se tornar sangue, o qual prontamente se mistura com o da mulher. Esta mescla afeta a qualidade do sangue da mulher seja a enobrecendo ou rebaixando. Uma vez que o sêmen de Tarquino se transformou em sangue dentro de Lucrécia e se misturou com seu sangue, ela "sustém carga de lascívia deixada" (*Luc*. 734) na forma de sangue corrompido.[455]

O narrador do poema aparentemente endossa essa crença médica, no mesmo período em que narra o golpe fatal:

> Pois aqui ela embainha no peito, cega,
> Faca aguda que su'alma desembainha;
> Tal golpe a liberta da profunda refrega
> Daquela prisão *poluta* em que se mantinha.[456]
> (*Luc*. 1723-1726, grifo nosso)

---

[451] "[...] suicide stands in for the physical resistance of which Lucrece was deprived through the terms of Tarquin's threat".

[452] "Since thou couldst not defend thy loyal dame,/And wast afeard to scratch her wicked foe,/Kill both thyself and her for yielding so".

[453] "This bastard graff shall never come to growth:/He shall not boast, who did thy stock pollute,/That thou art doting father of his fruit".

[454] "Thy issue blurred with nameless bastardy".

[455] "Once the semen is deposited into the uterus, it cools back down, once again becoming blood, which mixes readily with that of the woman (Galen 133). This mixing affects the woman's blood quality, either ennobling or debasing her. Once Tarquin's semen has reverted to blood inside Lucrece and mixed with her blood, she "bears the load of lust he left behind" in the form of the tainted blood [Luc. 734]".

[456] "Even here she sheathèd in her harmless breast/A harmful knife, that thence her soul unsheathèd:/That blow did bail it from the deep unrest/Of that polluted prison where it breathèd".

Por fim, uma última razão para o suicídio de Lucrécia é aquela que propusemos acima (cf. p. 121): a desilusão com um mundo em que não se pode confiar nas aparências, ou seja, na boa-fé das pessoas. É bem verdade que Shakespeare recebeu uma história de suicídio pronta, mas é interessante notar que

> Vítimas [de estupro] fictícias acham extremamente difícil contar sua história em estilo legal aprovado, já que isto por si só lhes feriria a modéstia. As *convenções literárias* as poupam dessa dificultosa refrega: seu estupro é autenticado pela morte. A morte, geralmente por suicídio, [...] serve às intenções artísticas ao realçar o *pathos* e eliminar as pontas soltas.[457] (WILLIAMS, 1993, p. 105, grifo nosso)

Os autores do estupro em *Tito Andrônico* debocham da vítima referindo-se a essa convenção, que talvez não fosse meramente literária, e sim de circulação social: "CHIRON: Se isso fosse comigo, eu me enforcava. DEMETRIUS: Só tendo mãos para fazer o laço"[458] (*Tit*. 2.4.9-10). Thomas Middleton, em *The Revengers Tragedy* (1607), segue a mesma convenção: "O death to think on't! She, her honour forc'd, / Deem'd it a nobler dowry for her name / To die with poison than to live with shame"[459] (Rev. 1.4.45-47) (MIDDLETON, 1988, p. 92).

É comum dentre a crítica analisar o suicídio de Lucrécia em termos do conceito de agência. Celia Daileader, cujo ponto de vista feminista condena tanto o poema quanto seu autor, escreve que "[q]uando opera fora das convenções [patriarcais] do *blazon*, o narrador do poema só mitiga esta falta infantilizando a heroína, representando-a como a vítima perfeita, *privada de agência* e até, apesar de sua verborragia, de competência retórica"[460] (DAILEADER, 2008, p. 69, grifo nosso). A mesma autora comenta sobre as últimas palavras da heroína: "É ele, ele, bons lordes, enfim, / Quem guia esta mão a tal chaga abrir em mim"[461] (*Luc*. 1728-1729): segundo ela, "[n]a versão de Shakespeare da história, até o suicídio – a única ação decisiva que a História concede a Lucrécia – é creditada a outra pessoa"[462] (DAILEADER, 2008, p. 76).

---

[457] "Fictitious victims find it extremely difficult to tell their story in approved legal style, since this itself would injure their modesty. Literary conventions spare them this cumbersome ordeal: their rape is authenticated by death. Death, usually by suicide [...] serves artistic purposes by heightening pathos and removing loose ends".

[458] "An 'twere my cause I should go hang myself. / If thou hadst hands to help knit the cord" (2.4.9-10).

[459] "Pela morte, só de pensar! Ela, forçada sua honra,/Julgou ser dote mais nobre para seu nome/Morrer envenenada do que viver envergonhada" (tradução nossa).

[460] "When working outside the conventions of the blazon, the narrator of the poem only mitigates this blame by infantilizing the heroin, by casting her as the perfect victim, deprived of agency and even, despite her long-windedness, rhetorical competence".

[461] "She utters this, 'He, he, fair lords, 'tis he,/That guides this hand to give this wound to me".

[462] "In Shakespeare's version of the story, even her suicide – the one decisive action history affords Lucrece – falls to someone else's credit".

Diversos outros críticos, no entanto, enxergam no suicídio de Lucrécia um indicador da força de sua agência. A protagonista enuncia explicitamente sua resolução e sua independência: "Quanto a mim, eu sou a senhora do meu fado"[463] (*Luc*. 1069). Mesmo que seja paradoxal afirmar o *eu* para exterminar o *eu*, essa é a expressão de sua agência. Certamente aquilo que legou ao marido no testamento simbólico, a resolução, Lucrécia teve em abundância. Tanto Bromley (1983, p. 208) quanto Kahn (2005, p. 269) salientam que a protagonista é "diretora de palco" da própria morte: ela convoca os homens, conduz sua performance legal, pede vingança, mantém em suspense o culpado e se esfaqueia, com máxima dramaticidade, logo após revelá-lo. A primeira das duas autoras enxerga em *Lucrécia* "um ato suicida que é uma tentativa racional e bem-sucedida de restabelecer a ordem dentro e fora de si"[464] (BROMLEY, 1983, p. 202) e conclui que "[n]os termos postos pelo poema de Shakespeare, o suicídio de Lucrécia é um ato positivo, construtivo e autocriativo"[465] (BROMLEY, 1983, p. 211). São termos paradoxais, de fato. Kahn (1997, p. 42) comenta que

> [Shakespeare] se apieda de Lucrécia pela fraqueza (feminina) que permite sua mente de cera [*Luc*. 1240] ser carimbada pelo crime de Tarquino, mas também, em igual medida, elogia-a por uma força (quase masculina) que a empodera a morrer como um herói shakespeariano posterior, 'romano por romano [valorosamente] vencido'.[466]

Diga-se de passagem, é discutível se a morte de Marco Antônio foi valorosa. Alguns críticos atribuem agência política à protagonista, como o republicano Platt, mencionado acima (cf. p. 47). Newman (1994) é da opinião de que a presença do conceito de agência em Lucrécia está cifrada, uma vez que a referência a Filomela evocaria a história ovidiana, na qual há vingadoras femininas violentas ligadas aos ritos báquicos.

O ato suicida se relaciona intimamente com o estupro. O canal vaginal recebe seu nome da palavra latina para bainha, *vagina*, o objeto que é penetrado pela lâmina fálica, envolvendo-a. Desse modo, enterrar a faca no peito é uma repetição, ou uma consumação, da violência de Tarquino. Shakespeare acentua essa associação empregando o verbo *embainhar* (*to sheath*) para descrever o golpe. Ironicamente, *sheath* tornou-se gíria para preservativo (SHEATH,

---

463 "For me, I am the mistress of my fate".

464 "[...] an act of suicide which is a rational and successful attempt to restore order within and outside her".

465 "Within the terms set by Shakespeare's poem, Lucrece's suicide is a positive, constructive, and self-creative act".

466 "He pities Lucrece for the (feminine) weakness that allows her waxen mind to be stamped with Tarquin's crime, yet also, and equal measure, praises her for a (quasi-masculine) strenght that empowers her to die like a later Shakespearean hero, 'a Roman by a Roman valiantly vanquish'd'".

2022). Baines (1998, p. 90) defende que "[p]or intermédio de seu suicídio, Lucrécia recupera a agência perdida no estupro. No caráter metafórico daquele suicídio, o estupro irrepresentável e supresso retorna como o real"[467]. Já Belsey (2001, p. 326) associa a faca à espada da ameaça: "Mas será seu suicídio mais que uma lúgubre repetição da violência de Tarquino, já que Lucrécia leva a cabo o assassinato que ele ameaçou?"[468]. A autora responde que o ato de Lucrécia é deliberado e público, enquanto o de Tarquino é voluptuoso e sorrateiro. Pelo menos simbolicamente, o ato dela dispara a revolução: "Brutus jura sobre a faca de Lucrécia expulsar os Tarquinos de Roma; então se a lâmina de Tarquino é a mesma dela, a dela é a mesma de Roma contra a tirania"[469] (BELSEY, 2001, p. 327). Na seção seguinte, debatemos o estupro no poema e na sociedade.

3.3 O ESTUPRO

Shakespeare elegeu para seu poema um motivo que, se hoje quase esquecido, permaneceu relevante durante muito tempo na cultura ocidental, tanto por seu componente político quanto pelo privado. "Dados o rigor e a retidão da oposição da igreja ao culto de Lucrécia, é surpreendente que esta história em particular tenha continuado por tantos séculos como *a* narrativa canônica de estupro"[470] (DAILEADER, 2008, p. 86, grifo da autora). Carolyn Williams (1993, p. 109) interpreta que a Lucrécia de Shakespeare é "sua representação da vítima de estupro arquetípica"[471], e Gordon Williams (1996, p. 60) destaca que, no contexto em que escreve Shakespeare, "tomavam-se os relatos de Filomela e Lucrécia como fonte de tudo que se precisava dizer sobre o tema do estupro: Tereu e Tarquino são os estupradores arquetípicos"[472].

Crítica ao poema, Daileader (2008, p. 67) defende que "[p]ara consumidores e críticos de Shakespeare modernos, o estupro não é de bom gosto – o estupro não tem gosto bom,

---

[467] "Through her suicide, Lucrece retrieves the agency lost in the rape. In the metaphoricity of that suicide, the unrepresentable and effaced rape returns as the real".
[468] "But is her suicide any more than a grim repetition of Tarquin's violence, as Lucrece carries out the murder he threatened?".
[469] "Brutus swears on Lucrece's knife to drive the Tarquins from Rome; so if Tarquin's blade is the same as hers, hers is the same as Rome's against tyranny".
[470] "Given the strenuousness and rectitude of the church's opposition to the cult of Lucrece, it is surprising that this particular story continued for so many centuries as the canonical rape-narrative".
[471] "...his representation of the archetypal rape victim".
[472] "...accounts of Philomel and Lucretia were taken to provide all that needed saying on the subject of rape: Tereus and Tarquin are the archetypal rapists".

particularmente conforme este poema o empacotou"[473]. Contrariamente, Sara Quay (1995, p. 13) contempla a possibilidade de ser o estupro "um tópico estranhamente prazeroso sobre o qual ler porque nos traz ao que é percebido como um tópico 'reservado', um tabu"[474].

Mais uma vez, o poema é rico em propiciar debates, e veremos alguns adiante. Nesta seção final do Comentário Crítico, discutir-se-ão o fenômeno social do estupro, a representação do estupro na obra de Shakespeare e questões de nomenclatura e legislação na sociedade do poeta, prosseguindo com a análise, no texto do poema, das questões envolvendo resistência e cumplicidade e dos aspectos ligados a erotismo e pornografia.

3.3.1 O estupro como fenômeno social

Excetuados o assassinato, a mutilação e a tortura, o estupro é a maior violação que se pode impingir a uma pessoa. Embora às vezes homens sejam as vítimas, como no sistema prisional, trata-se de um crime praticado principalmente por homens sobre as mulheres. Costuma-se, no senso comum, encarar esse ato de uma perspectiva individual: o estuprador seria um monstro, um anormal, alguém com uma libido incontrolável e que deveria ser castrado quimicamente, se possível, para corrigir-se. No entanto, o estupro é um fenômeno social, sistêmico. É uma forma dos homens coletivamente exercerem poder sobre as mulheres, mesmo que os perpetradores não tenham essa consciência distinta.

No contexto brasileiro, é bom lembrar que os colonizadores portugueses, ao menos inicialmente, eram todos homens, de modo que nossa população é em grande medida fruto do estupro de mulheres indígenas e africanas, e isso é atestado por pesquisa em genética: "70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas – mas 75% dos pais são europeus" (ROSSINI, 2020). E a realidade atual ainda é de complacência social com o crime, daí o termo *cultura do estupro*: "cultura na qual a violência sexual é um fenômeno naturalizado, na qual ambientes de dominância masculina [...] encorajam e às vezes até dependem da violência sexual contra a mulher"[475] (PROJANSKI, 2001, p. 9 *apud* CERDÁ, 2019, p. 6-7).

---

[473] "To modern consumers and critics of Shakespeare, rape is not tasteful – rape does not taste good, particularly as this poem has packaged it".

[474] "[...] a strangely pleasurable topic to read about because it draws us to what is perceived as a 'close' topic, a taboo".

[475] "[...] culture in which sexual violence is a normalized phenomenon, in which male-dominant environments [...] encourage and sometimes depend on violence against women".

Sobre as mulheres estupradas ainda pode recair a mesma condenação que Lucrécia temia. Um caso tornou-se emblemático no início desta década: o de Mariana Ferrer, modelo de Florianópolis que não só viu o estuprador ser inocentado contra a prova pericial, como foi abusada psicologicamente e questionada por sua conduta pelo advogado de defesa durante o julgamento, sob a complacência do juiz. Os fatos suscitaram a aprovação de uma legislação federal com o nome da jovem para coibir tal prática (HOLANDA, 2021).

Os constrangimentos pelo qual passam as vítimas, e o baixo grau de responsabilização — "apenas 1% dos agressores são punidos" (MENEZES, 2019) — acabam determinando uma subnotificação que impede conhecer com precisão o tamanho do problema. O Anuário de Segurança Pública de 2019 do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) aponta que "um crime do tipo foi registrado a cada 8 minutos em 2019: foram 66.123 boletins de ocorrência de estupro e estupro de vulnerável registrados em delegacias de polícia apenas no ano passado, e a maior parte das vítimas é do sexo feminino —cerca de 85,7%" (SOUTO, 2020). No entanto, o Atlas da Violência de 2018 (IPEA/FBSP), ao cruzar dados dos sistemas de justiça e de saúde, indicou que "apenas de 10% a 15% dos casos são reportados – o que elevaria para 300 mil a 500 mil o número de estupros cometidos no Brasil a cada ano" (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO, 2021). Este é um país, afinal, em que um dito jocoso costumava dizer "se o estupro é inevitável, relaxa e goza".

Infelizmente, a cultura do estupro por certo não é uma peculiaridade nossa. A autora norte-americana Susan Brownmiller foi uma das pioneiras em privilegiar o aspecto estrutural ao individual e o poder à patologia no fenômeno da violência sexual. Brownmiller (1975, p. 12) comenta como "[n]enhum zoólogo, até onde [ela] saiba, jamais observou que animais estuprassem em seu habitat natural, na vida selvagem"[476] (BROWNMILLER, 1975, p. 13). A atitude das sociedades ocidentais de negação do estupro se reflete no tratamento do tema pela disciplina da Psicologia, que a pensadora feminista retraça. Krafft-Ebing (1840-1902) garantia que "a maior parte dos estupradores eram homens degenerados e aparvalhados"[477] (BROWNMILLER, 1975, p. 11). Sigmund Freud, o "pai da psicanálise, que inventou o conceito de primazia do pênis, nunca se sentiu motivado, até onde sabemos, a explorar o emprego no mundo real do pênis como uma arma"[478] (BROWNMILLER, 1975, p. 11), enquanto Carl Gustav Jung (1875–1961) "refere-se ao estupro apenas do modo mais obscuro,

[476] "No zoologist, as far as I know, has ever observed that animals rape in their natural habitat, the wild".
[477] "[...] most rapists were degenerate, imbecilic men".
[478] "[...] father of psychoanalysis, who invented the concept of the primacy of the penis, was never motivated, as far as we know, to explore the real-life deployment of the penis as a weapon".

uma menção de relance em uma de suas interpretações mitológicas"[479] (BROWNMILLER, 1975, p. 11). Já Wilhelm Reich (1897–1957) "brevemente contemplou a visão de uma 'ideologia masculina do estupro'. A expressão paira [...] convidando à interpretação ulterior. Mas esta não se concretiza"[480] (BROWNMILLER, 1975, p. 12). Brownmiller (1975, p. 14-15, grifos da autora) especula sobre a pré-história do estupro:

> [...] se o primeiro estupro foi uma batalha inesperada provocada pela recusa da primeira mulher, o segundo estupro foi indubitavelmente planejado. De fato, uma das primeiras formas de camaradagem masculina deve ter sido o estupro coletivo de uma mulher por um bando de salteadores. Posto isso em prática, o estupro se tornou não apenas uma prerrogativa masculina, mas o instrumento de força principal dos homens contra a mulher, o principal agente da volição dele e do medo dela [...] o teste supremo de sua força superior, o triunfo de sua hombridade. [...] Dos tempos pré-históricos até o presente, acredito eu, o estupro desempenhou uma função crítica. Ele nada mais, nada menos é do que um processo consciente de intimidação pelo qual *todos os homens* mantêm *todas as mulheres* em um estado de medo.[481]

McKinnon (1989, p. 172 *apud* COURTNEY, 2016, p. 91) também "classificou o estupro como 'um ato de terrorismo e tortura' e o situa 'dentro de um contexto sistêmico de sujeição coletiva, como o linchamento'"[482]. Mais recentemente, outra autora feminista debruçou-se sobre o tema — Alison Healicon. Ela debate as reações sociais contemporâneas ao estupro, indicando que

> [a] Cultura Contemporânea do Estupro naturaliza e assim trivializa a violência sexualizada masculina, a compartimentalização e o ranqueamento de 'tipos' de estupro de acordo com a severidade e a raridade pressupostas. O paradigma psicológico confere um sensacionalismo aos supostos sintomas da 'vítima de estupro' traumatizada. [Ambos] baseiam-se num essencialismo fixo e inevitavelmente 'gendrado' que nega a agência feminina e culpa a mulher pela própria vitimização. O individualismo da culpabilização da vítima também

[479] "[...] refers to rape only in the most obscure manner, a glancing reference in some of his mythological interpretations".
[480] "[...] briefly entertained the vision of a 'masculine ideology of rape'. The phrase hangs there [...] begging for further interpretation. But it was not forthcoming".
[481] "[...] if the first rape was an unexpected battle founded on the first woman's refusal, the second rape was indubitably planned. Indeed, one of the earliest forms of male bonding must have been the gang rape of one woman by a band of marauding men. This accomplished, rape became not only a male prerogative, but man's basic weapon of force against woman, the principal agent of his will and her fear [...] the ultimate test of his superior strength, the triumph of manhood. [...] From prehistoric times to the present, I believe, rape has played a critical function. It is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which all men keep all women in a state of fear".
[482] "[...] classifies rape as 'an act of terrorism and torture' and places it 'within a systemic context of group subjection, like lynching'".

> poupa de análise crítica aqueles realmente responsáveis por orquestrar, perpetrar, ignorar e perdoar a violência sexual.[483] (HEALICON, 2016, p. 2-3)

Healicon (2016, p. 3) aponta, assim, "a necessidade de uma resposta social e política, em vez de psicológica, que evite a 'patologização', a trivialização ou de fato o sensacionalismo"[484]. A esse respeito, Gill Allwood (1998, p. 125 *apud* CERDÁ, 2019, p. 7) aponta as três crenças comuns sobre o estupro, rejeitadas pelo feminismo: "que o estupro é devido ao ímpeto sexual súbito e incontrolável dos homens; que o estupro sempre é cometido por estranhos; e que os estupradores são 'loucos', ou de alguma forma marginais à sociedade 'normal'"[485].

Healicon (2016) debate um aspecto da experiência da mulher violada que o poema de Shakespeare expressa muito bem: "o oprimido deve lutar não apenas com as desvantagens mais visíveis, mas contra culpa e vergonha igualmente. A experiência da vergonha pode tender a conferir legitimidade à estrutura de autoridade que a ocasiona'"[486] (BARTKY, 1990, p. 98 *apud* HEALICON, 2016, p. 30).

Há um debate de nomenclatura para a mulher que passa pela experiência da violação, aquele entre "vítima" e "sobrevivente"; Healicon (2016) acredita que o segundo termo, preferido recentemente ao primeiro para conotar agência feminina, finda por despolitizar o fenômeno — e diminuir a agência masculina.

> De acordo com Mardossian (2014) o discurso do politicamente correto nos anos 1990 delimitou ainda mais a vítima como alguém que rejeita esse status. Vitimização não mais significava inocência. Em vez disso, sua mácula necessitava uma desconexão imediata, e significativamente dentro da práxis feminista "sobrevivente" tornou-se a identidade preferida.[487] (HEALICON, 2016, p. 25-26)

---

[483] "Contemporary Rape Culture normalises and therefore trivialises male sexualized violence, compartmentalising and ranking 'types' of rape according to assumed severity and rarity. The psychological paradigm sensationalises the supposed symptoms of the traumatised 'rape victim'. [...] rely on a fixed and inevitably gendered essentialism that denies female agency and blames women for their own victimisation. The individualism of victim-blaming also absents from critical analysis those who are really responsible for orchestrating, perpetrating, ignoring, and excusing sexual violence".

[484] "[...] the need for a social and political, rather than psychological, response that avoids pathologisation, trivialisation, or indeed sensationalism".

[485] "[...] that rape is due to men's sudden and uncontrollable sexual urges; that rape is always committed by strangers; and that rapists are 'mad' or in some way marginal to 'normal' society".

[486] "[...] the oppressed must struggle not only against more visible disadvantages, but against guilt and shame as well. The experience of shame may tend to lend legitimacy to the structure of authority that occasions it".

[487] "According to Mardossian (2014) the political correctness discourse of the 1990s further delimited the victim as one who rejects that status. Victimhood no longer signified innocence. Rather, its taint necessitated immediate disconnection, and significantly within feminist praxis 'survivor' became the preferred identity".

No entanto, a autora recusa ambas as categorias — e a categorização. Ela observa que "[s]e elementos do feminismo sugerem que todas as mulheres, em virtude do pertencimento a um grupo oprimido, são vítimas, então o termo não faz justiça às vítimas de abuso"[488] (HEALICON, 2016, p. 34), e postula que "é importante que mulheres não reivindiquem ser nem vítimas nem sobreviventes de violência sexual, desafiando a operação de apagamento e legitimação que a categorização de identidade envolve [...]"[489] (HEALICON, 2016, p. 33).

Tendo vivido a experiência de ser violada, Sohaila Abdulali (2019) escreveu sobre o tema. Ela traz em seu livro não só discussões sobre o fenômeno social do estupro, como também casos concretos, e mostra como as reações de Lucrécia não são, infelizmente, características de tempos remotos. Abdulali reporta como, logo após seu próprio episódio de violência sexual, leu uma reportagem em sua Bombaim natal segundo a qual

> [u]m casal – eram casados – voltava para casa em sua lambreta. Alguns homens pararam os dois na estrada e levaram a mulher. O marido foi para casa sem contar a ninguém. Na manhã seguinte, ela voltou para casa, foi até a cozinha, despejou querosene em si mesma, acendeu um fósforo e se consumiu em chamas. Segundo o artigo, o marido não interveio. (ABDULALI, 2019, p. 19)

Um relato anônimo que ela publica igualmente remete a Lucrécia: "Viver este pesadelo parece quase impossível para mim... Tentei também me matar... Não sei o que fazer da minha vida daqui para a frente" (ABDULALI, 2019, p. 29). Um estudo nos Estados Unidos (EUA) (KILPATRICK, 2000) apontou que "[q]uando perguntadas se um dia pensaram seriamente em cometer o suicídio, um terço (33%) das vítimas de estupro e 8% das não-vítimas do crime disseram que sim"[490]. Abdulali (2019, p. 75) fornece uma interpretação psicológica para o sentimento de culpa que também é aplicável à personagem: "[t]alvez se culpar não seja sempre algo relacionado a ódio por si e internalização do patriarcado. Pode ser às vezes uma maneira intrincada de fazer com que a coisa toda pareça menos assustadora". A autora usa uma imagem jocosa mas certeira para explicar que "[e]stupro não é sexo. Do mesmo jeito que acertar a cabeça de alguém com um pau de macarrão não é culinária. [...] Mas estupro é violência *sexual*" (ABDULALI, 2019, p. 107, grifo da autora). A cultura do estupro é denunciada com um

[488] "If elements of feminism suggest all women by virtue of membership to an oppressed group are victims, then the term does no justice to victims of abuse".
[489] "[...] it matters that women claim neither to be victims nor survivors of sexual violence, defying the operation of erasure and legitimation that identity categorization involves [...]".
[490] "When asked if they ever thought seriously about committing suicide: One-third (33%) of the rape victims and 8% of the non-victims of crime said yes".

exemplo muito ilustrativo, a carta do pai de um rapaz condenado por estupro ao juiz que proferiu a sentença, nos EUA: "Esses vereditos serviram para derrubá-lo e destruí-lo [...] É um preço alto a pagar por vinte minutos dos seus vinte e poucos anos de vida" (ABDULALI, 2019, p. 233). Como diz a expressão em inglês, "boys will be boys" (*meninos são assim mesmo*).

O poeta que proveu a Shakespeare a principal fonte para a composição de *Lucrécia*, Ovídio, está também implicado de certa forma na cultura do estupro. O narrador de seu *A Arte de Amar* (2 d.C.) recomenda a violação como um método perfeitamente legítimo de corte (ou a piada parecia perfeitamente legítima):

> Ainda que consideres violência, essa violência é grata às mulheres: muitas vezes elas concedem forçadas o que querem na realidade conceder. A que é, inopinadamente, atacada pelo amoroso se regozija e essa desfaçatez lhe é comparável a um presente. Por outro lado, aquela que se poderia colher e que se retira intacta, fica triste, embora aparente alegria. (OVÍDIO, 1980, p. 48)

Essa é a primeira das três concepções sobre o estupro que Carolyn Williams apresenta: a de que "todas as mulheres querem ser estupradas"[491], como ironiza Brownmiller (1975, p. 311). Na segunda concepção, "o estupro pode ser uma resposta à frustração vivida em comunidades sexualmente repressivas"[492] (WILLIAMS, 1993, p. 102). Nessa lógica que naturaliza o ato, a "[ê]nfase no desejo masculino torna a reação da mulher irrelevante"[493] (WILLIAMS, 1993, p. 102). De acordo com a terceira e última das concepções, mais feminista e atual, "o sofrimento feminino poderia ser o objeto do exercício: o estupro é um ato violento voltado à humilhação das mulheres"[494] (WILLIAMS, 1993, p. 103). Acrescenta Williams que "[o]s dois primeiros conceitos aparecem com frequência na literatura da Renascença; o terceiro raramente é expresso, mas Shakespeare e seus contemporâneos parecem cientes de suas implicações"[495] (WILLIAMS, 1993, p. 103). Veremos em seguida como o tema do estupro figura na obra de Shakespeare.

3.3.2 O estupro no cânone shakespeariano

[491] "ALL WOMEN WANT TO BE RAPED".
[492] "[...] rape may be a response to the frustration experienced in sexually repressive communities".
[493] "Emphasis on male desire makes the woman's reaction irrelevant".
[494] "[...] female suffering could be the object of the exercise: rape 'is a violent crime aimed at humiliating women'".
[495] "The first two concepts appear frequently in Renaissance literature; the third is seldom spelt out, but Shakespeare and his contemporaries seemed aware of its implications".

Embora apenas duas obras de Shakespeare coloquem o estupro em primeiro plano, *Lucrécia* e *Titus Andronicus*, há uma série de menções a esse crime no cânone shakespeariano, e episódios de coerção que se lhe assemelham. Afinal, "[a] onipresença de imagens de estupro na literatura europeia demonstra que a violência contra as mulheres foi profundamente entretecida na cultura ocidental"[496] (COURTNEY, 2016, p. 91). Exporemos aqui, com amparo no artigo de Courtney (2016), as mais relevantes menções ao estupro na obra do poeta.

Iniciemos com outra atividade humana, ou masculina, bastante entretecida na cultura ocidental: a guerra. Afinal, eis uma situação em que a violência sexual é empregada abertamente como um instrumento de tortura e humilhação coletiva. É de se imaginar que os mesmos Brutus e Colatino que lamentam e condenam o estupro de Lucrécia praticariam o ato contra as mulheres de Ardeia assim que o cerco triunfasse. Podemos considerar que as menções ao estupro na guerra expressam a terceira concepção dentre as apresentadas acima — estupro como violência —, acrescentando que a humilhação recai não só sobre as mulheres, mas sobre o inimigo como coletividade. Em *Coriolano*, ao anunciar que o protagonista se juntara aos inimigos, Comínio repreende assim os romanos: "Ajudaram a violentar suas filhas, / [...] / e as esposas, / Sob seus narizes, serem desonradas..."[497] (*Cor*. 4.6.82-85). No conflito civil de *Henrique VI parte 2*, o líder rebelde Jack Cade repreende seus revoltosos por capitular: "Pois que [os aristocratas] quebrem suas costas com cargas, tirem suas casas, violem suas mulheres e filhas nas suas caras"[498] (*2H6*. 4.8.24-25). Ricardo III, em preleção a seus homens na iminência da batalha de Bosworth, desdenha do exército de Richmond: "Virão eles gozar nossas terras? / Violar nossas esposas, nossas filhas?"[499] (*R3*. 5.3.351-352). O grande herói inglês Henrique V atemoriza a cidade de Harfleur, e a ameaça de estupro em massa é mais de uma vez reiterada: "[...] ceifando / Virgens belas [...]", "O que me importa que, por sua causa, / Puras donzelas caiam nas vis garras / De violação forçada e luxuriosa?", "Senão, poderão ver, em um momento / A tropa cega em sangue, com mão sórdida, / Puxar pelos cabelos suas filhas"[500] (*H5*.3.4.13-14, 19-21, 33-35). Tendo essa associação entre guerra e estupro em mente, não será

[496] "The omnipresence of images of rape in European literature demonstrates that violence against women has been deeply woven into the very fabric of Western culture".

[497] "You have holp to ravish your own daughters and/[...]/To see your wives dishounered to your noses" (4.6.85-88).

[498] "Let them break your backs with burdens, take your houses over your heads, ravish your wives and daughters before your faces" (4.7.182-185).

[499] "Shall these enjoy our lands? Lie with our wives?/Ravish our daughters?" (5.6.66-67).

[500] "[...] mowing like grass/Your fresh fair virgins...", "What's it to me, when you yourselves are cause,/If your pure maidens fall into the hand/Of hot and forcing violation?", "If not– why, in a moment look to see/The blind and bloody soldier with foul hand/Defile the locks of your shrill-shrieking daughters;" (3.3.96-97, 102-104, 114-116).

possível enxergar nuança sexual na exortação do rei quando chega a batalha — "Uma vez mais à brecha, bons amigos"[501] (*H5*. 3.1.1) —, o mesmo duplo sentido militar-sexual que ocorre em Lucrécia (469)?

Em *Sonho de uma noite de verão* (1595), o tema apenas paira por cima da trama. Teseu deixa claro que submeteu Hipólita à força: "fiz-lhe a corte com uma espada, / E conquistei-lhe o amor com rudes golpes"[502] (*Sonho*. 1.1.16-17). Vemos uma vez mais aqui a terceira concepção de Williams, estupro como violência. Titânia faz uma alusão ao estupro pouco relevante à peça, mas ilustrativa da associação entre estupro e castidade: "E quando [a lua] chora, as flores dão seu pranto, / Lamentando a pureza violada"[503] (*Sonho*. 3.1.173-174). Podemos dizer que essa associação se filia à segunda concepção de Williams, que naturaliza o estupro conforme as circunstâncias, e cria categorias de acordo com a castidade da vítima.

Também em *A Tempestade* (1611) o estupro aparece de modo secundário: antes da ação da peça, Caliban teria tentado estuprar Miranda. Próspero o lembra do fato: "abriguei-te / Na minha cela até que ameaçaste / A honra de minha filha"; ao que o selvagem escarnece: "O ho, ho, quem dera eu conseguir! / E se não me impedisse eu populava / A ilha de Calibans"[504] (*Tem.* 1.2.352-357). Na vida real, são os colonizadores que estupram as selvagens, mas aqui Caliban parece partilhar da primeira concepção de Williams: a de que todas as mulheres estão disponíveis.

Em *Os dois cavalheiros de Verona* (1589–1591) há uma ameaça de estupro dramatizada, e a possibilidade do crime é mencionada em mais de um momento durante a peça. Perguntada sobre as roupas que usará para empreender uma viagem sozinha, Júlia responde: "Não de mulher, pois eu hei de evitar / Os maus encontros com homens lascivos"[505] (*Ver*. 2.7.39-40). Aqui também se naturaliza o estupro pela ênfase no desejo, portanto se adota a segunda concepção de Williams. Ao capturá-la, um bandoleiro garante a Sílvia que seu capitão "é muito honrado / E incapaz de fazer mal a mulher"[506] (*Ver*. 5.3.12-13). E assim Proteu comete sua ameaça aberta de estupro contra Sílvia:

> Se o espírito da fala comovente
> Não a leva a conduta mais amena,

[501] "Once more unto the breach, dear friends, once more" (3.1.1).
[502] "[...] I wooed thee with my sword,/And won thy love doing thee injuries" (1.1.16-17).
[503] "And when she weeps, weeps every little flower,/Lamenting some enforcèd chastity" (3.1.190-191).
[504] "[...] lodged thee/In mine own cell, till thou didst seek to violate/The honour of my child.//O ho, O ho! Would't had been done!/Thou didst prevent me; I had peopled else/This isle with Calibans" (1.2.348-353).
[505] "Not like a woman, for I would prevent/The loose encounters of lascivious men" (2.7.40-41).
[506] "[...] bears an honourable mind,/And will not use a woman lawlessly" (5.3.24-25).

> Eu passo a corte militar, armada,
> Amando-a contra o amor: forçando-a.
> [...] Hei de forçá-la ao meu desejo.[507]
> (*Ver*. 5.4.55-59)

Em *Péricles* (1607, com George Wilkens), Marina se vê presa por piratas e tem sua virgindade leiloada em um prostíbulo, sendo salva ao ser arrematada por um benemérito. A objetificação fica clara na fala da cafetina: "Boult, anote tudo dela, cor do cabelo, feições, altura, idade, garantia de virgindade, e vá gritar: 'Quem der mais será o primeiro'. Uma virgindade dessas não é barata, se os homens ainda não mudaram"[508] (*Per*. 4.2.42-44). Aqui claramente o estupro não é atribuído ao desejo, já que a virgindade como um troféu, um traço cultural e social, é o mais importante. Assim como ocorre com Lucrécia, trata-se de "estragar" o que é precioso, ou seja, de violência misógina, portanto lidamos de novo com a terceira concepção.

Em *Cimbeline* (1610–1611), Cloten é rejeitado por Imógene e promete se vingar estuprando-a. Mais uma vez, o estupro é uma arma, e pode-se questionar a afirmação de Carolyn Williams de que essa concepção do estupro raramente é expressa. "Ela disse um dia [...] que mais respeitava uma roupa de Póstumo do que minha nobre e natural pessoa [...] Pois com essa roupa hei de violá-la..."[509] (*Cim.* 3.5.129-132). Se Marina tem sua castidade ameaçada por criminosos, Isabela, em *Medida por Medida*, sofre uma ameaça de estupro judiciário: ao tentar interceder pelo irmão condenado à morte por Ângelo, é chantageada por ele a entregar seu corpo de noviça. A figura de Ângelo é associada ao puritanismo, sua suposta frieza é enfatizada de modo que podemos enxergar nesse estupro a concepção de que esse ato advém da repressão sexual (a segunda); no entanto, não se pode ignorar que se trata de um abuso de poder, então o exemplo recai igualmente na terceira concepção, e se considerarmos que a tentativa de "estupro" visa uma religiosa, está implícito que qualquer mulher pode ser vencida, então a primeira concepção também se aplica. A mesma lógica de sobrepujar qualquer mulher vale para a corte a Lady Anne por Ricardo de Gloucester: vitorioso na guerra civil, ele abusa de uma prisioneira de guerra, que cede à sua corte a contragosto. Também a contragosto são forçados a um enlace às vezes personagens masculinos. Bertram em *Bom é o que acaba bem* e Ângelo em *Medida por Medida* são vítimas do truque do leito, uma substituição de parceiras. E ao fim

---

[507] "Nay, if the gentle spirit of gentle words/Can no way change you to a milder form/I'll woo you like a soldier, at arm's end,/And love you 'gainst the nature of love: force ye! [...] I'll force thee yield to my desire" (5.4.55-59).
[508] "Boult, take you the marks of her, the colour of her hair, complexion, height, her age, with warrant of her virginity, and cry 'He that will give most shall have her first.' Such a maidenhead were no cheap thing if men were as they have been" (16.54-57).
[509] "She said upon a time [...] that she held the very garment of Posthumous in more respect than my noble and natural person [...] With that suit upon my back I will ravish her" (3.5.132-137).

de *Sonho de uma noite de verão*, Demétrio se casa sob efeito de mágica, e certamente se sentiria abusado quando esta expirasse.

Carolyn Williams (1993, p. 93) opina que "[o]s tratamentos detalhados do estupro por Shakespeare são menos satisfatórios. Respostas a *A Viloação de Lucrécia* e *Titus Andronicus* sugerem que ele falhou em assumir controle intelectual e artístico"[510]. Em *Titus*, o estupro é agravado pelas terríveis mutilações que Chiron e Demetrius impingem a Lavínia. A primeira, da língua, alude à história de Filomela. A segunda, das mãos, é um acréscimo à lenda ovidiana. Não há dúvida de que o estupro é usado como uma arma (terceira concepção) na trama da peça, pois Tamora se vinga de Titus pela morte de Alarbus lançando os filhos sobre Lavínia. A violência sexual, como é o caso na peça *The Rape of Lucrece*, de Heywood (2008), ocorre fora de cena, o que faz de Lucrécia a única estuprada "em cena" (se podemos dizer isso de um poema para a página), na obra de William Shakespeare. Além do tom grotesco que é típico da peça em parceria com Peele, o tratamento do estupro em *Titus* reflete ora misoginia, ora uma certa frieza acadêmica. A vítima aqui concorda com Lucrécia quanto ao estupro ser um destino pior que a morte, o que ela pede a Tamora: "Morte imediata; e só uma coisa mais / Que língua de mulher nem pronuncia. / Poupe-me da [pior que] fatal luxúria deles"[511] (*Tit*. 2.3.173-175). O toque macabro é ela mencionar a própria língua. Lavínia, como Lucrécia, apela aos valores que cria como sendo universais, não aos que a violam, mas à mãe deles, que é a mandante, cobrando solidariedade de gênero: "Nem uma graça feminina? Besta fera"[512] (*Tit*. 2.3.182). Os criminosos arrastam a vítima para fora de cena, e segue um diálogo entre Quintus e Martius, filhos de Titus, no qual a convenção misógina da vagina como inferno (cf. p. 89) aparece de modo cifrado: a anatomia feminina é sugerida na descrição do fosso em que um deles cai e encontra o corpo de Bassianus. Na fala de Quintus:

> O quê? Caiu? Que vil buraco é esse,
> De boca encoberta por galhos secos,
> Em cujas folhas vejo sangue bem recente,
> Fresco como um orvalho sobre as flores?
> A mim parece ser local fatídico.[513]
> (*Tit*. 2.3.198-203)

---

[510] "Shakespeare's detailed treatments of rape are less satisfactory. Responses to The Rape of Lucrece and Titus Andronicus suggest he has failed to take intellectual and artistic control".

[511] "'Tis present death I beg, and one thing more/That womanhood denies denies my tongue to tell./O keep me from their worse-than-killing lust" (2.3.173-175).

[512] "No grace, no womanhood–ah, beastly creature" (2.3.182).

[513] "What, art thou fallen? What subtle hole is this,/Whose mouth is covered with rude-growing briers/Upon whose leaves are drops of new-shed blood/ As fresh as morning dew distilled on flowers?/A very fatal place it seems to me" (2.3.198-201).

A cena seguinte se inicia com a rubrica que anuncia Lavínia "com as mãos e a língua cortadas, e violada". A convenção teatral dava visibilidade ao que essencialmente é invisível: a personagem violada (ou louca) aparecia com os cabelos desfeitos, ou seja, o menino-ator trocava a peruca. Tal convenção se reflete na poesia para a página, e em *Lucrécia*, no momento em que a referência a Ovídio liga o poema a *Titus*, diz a protagonista: "Vem, Filomel, que cantas de violação, / Faz meu cabelo desfeito um triste recanto"[514] (*Luc*. 1128-1129). Ainda em *Titus*, após os algozes caçoarem da vítima com explícita misoginia, ela é encontrada pelo tio Marcus, que se lança a poetizar seu sofrimento. Nessa atitude de distanciamento literário, ele interpreta o acontecimento na chave mitológica: "Na certa algum Tereu a deflorou, / E, para não falar, cortou-lhe a língua"[515] (*Tit.* 2.4.26-27). No entanto, por algum motivo, aparentemente um tabu, os Andronici seguem ignorando o estupro até que Lavínia, já no quarto ato, usa um exemplar de *Metamorfoses* para se identificar com Filomela, escrevendo logo após na areia, com boca e braço mutilados, "*Stuprum. Chiron. Demetrius*". Barbara Baines observa que "a relutância em reconhecer a realidade do estupro *é* a História do estupro"[516] (BAINES, 1998, p. 69, grifo da autora).

Apresentemos brevemente a história de Filomela em *Metamorfoses*, com alguns excertos na tradução de Domingos Dias (OVÍDIO, 2017), buscando, inclusive, relacioná-la tanto com *Titus* quanto com as respectivas Lucrécias de Ovídio e de Shakespeare. Assim como no episódio de Lucrécia em *Fastos*, Ovídio atribui o estupro a um desejo exagerado: "Perante a donzela, Tereu inflamou-se de um modo próximo / daquele em que alguém atiça o fogo às espigas maduras" (*Met.* VI. 455-456). E o narrador igualmente acompanha a expectativa do estuprador: "[...] rememorando seu rosto, seus gestos e suas mãos, / imagina livremente o que ainda não viu e alimenta / ele mesmo o fogo com uma inquietação que lhe tira o sono" (*Met.* VI. 491-493)[517]. Shakespeare em *Lucrécia* parece ecoar *Metamorfoses*: "Tal feroz leão festeja a presa abatida, / Na conquista satisfeita a fome aguçada"[518] (*Luc.* 821-822) remete ao verso "Para a presa não há fuga. O raptor contempla a presa" (*Met.* VI. 518). A violência sexual é narrada com foco na vítima:

Pálida, assustada, tudo temendo e perguntando,

[514] "Vem, Filomel, que cantas de violação,/Faz meu cabelo desfeito um triste recanto".
[515] "But sure some Tereus hath deflowered thee/And, lest thou should detect him, cut thy tongue" (2.4.26-27).
[516] "[...] 'the reluctance to acknowledge the reality of rape' is the history of rape".
[517] Comparar com *Fastos*, livro II, 761-766 e 769-774.
[518] "As the grim lion fawneth o'er his prey,/Sharp hunger by the conquest satisfied".

> já entre lágrimas, onde pode estar a irmã, aí a encerra e,
> confessando seu crime, viola-a, a ela, virgem e só
> que em vão grita repetidas vezes pelo pai, grita pela irmã,
> mas grita sobretudo pelos deuses todo-poderosos.
> (*Met*. VI. 522-526)

Pode-se constatar que a imagística aproxima as duas narrativas de estupro de Ovídio: "Ela treme qual espavorida cordeira, que, ferida, se furtou / à boca de um velho lobo e ainda não se sente em segurança" (*Met.* VI. 527-528). A mutilação de Filomela, que como Lavínia e Lucrécia considera o destino de violada pior do que a morte — "Por que não me tiras esta vida, pérfido [...]" (*Met*. VI. 539) —, é narrada de forma mais explícita, com as tintas macabras de Ovídio:

> [...] Filomela preparava o pescoço, pois ao ver a espada,
> ficara esperançada na sua morte. A sua língua indigna-se,
> chama continuamente pelo nome do pai e esforça-se por falar.
> Tereu agarra-a com uma tenaz e corta-a com a sua bárbara espada.
> No fundo da boca, a raiz palpita. A língua jaz por terra e murmura
> Sobre a terra negra enquanto estremece. E, como costuma agitar-se
> a cauda mutilada de uma cobra, assim ela palpita.
> (*Met*. VI. 553-559)

A vítima encontra o meio de suprir a língua com as mãos: "Astutamente urde ela uma teia num tosco tear / e tece letras de púrpura nos fios brancos, que denunciam o crime" (*Met*. VI. 576-577). Procne, ao receber a mensagem, liberta Filomela e, uma vez apresentada a afiliação de ambas às bacantes, as irmãs partem para a vingança que Shakespeare também imita em *Titus*: servem a Tereu a carne de seu filho Ítis — "Uma parte é cozida, depois, em fundos potes de bronze, / a outra crepita no espeto. Nesse lugar escorre o sangue. / Com estas carnes serve a esposa a Tereu, que o ignorava, um banquete" (*Met*. VI. 645-647). No fim, Procne e Filomela são metamorfoseadas respectivamente em andorinha e rouxinol, forma esta com que Filomela aparece em *Lucrécia*. Essa intertextualidade envolvendo Filomela, somada à possibilidade de que as écfrases contidas na história de Aracne, no início do mesmo Livro VI de *Metamorfoses*, tenham influenciado Shakespeare a incluir uma écfrase em *Lucrécia*, permite dizer que *Metamorfoses* é uma fonte secundária para o poema narrativo.

3.3.3 Lei e nomenclatura

Debatamos brevemente as palavras usadas para designar o ato do estupro, em latim, em português e inglês, especialmente aquela no título do poema em debate, *rape*, cujas nuances de significado se relacionam com uma evolução histórica de caráter social e legal na Inglaterra.

A mesma ambiguidade que demonstramos acima estar presente na palavra *deflower* no inglês elisabetano, que pode se referir ao intercurso com uma mulher virgem ou com uma mulher de conduta sexual normativa — os dois sentidos para *casta*, ou *chaste* —, está presente na língua latina e na cultura ocidental de modo geral, quando se trata do estupro. Ou seja, é o "valor de troca" da mulher na sociedade que conta, ou suas próprias intenções, enquanto aquelas do perpetrador contam menos. Tito Lívio faz a própria Lucrécia descrever o algoz como "adúltero": "Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore", o que Peixoto aparentemente acomoda à modernidade na tradução: "Mas dai-me vossas mãos como garantia de que não deixareis impune o culpado" (LÍVIO, 1989, p. 99). A própria origem do nome *adultério* está na noção de adulterar, estragar, uma associação que trata a mulher como mercadoria, e que Shakespeare contempla: Colatino é "o mercador da perda desesperado"[519] (*Luc*. 1660). Podemos imaginar, é claro, que *adultero* — "seduzir, cometer adultério" (FARIA, 1962, p. 37) — era empregado como eufemismo para contornar o tabu do estupro, mas isso em nada ajudava as mulheres, cujo consentimento tornava-se irrelevante.

Outra palavra latina que designava estupro reforçava a associação da mulher a uma posse: *rapio* podia significar "arrastar, seduzir, tomar à força" e, também, "tomar, roubar, pilhar, saquear" (FARIA, 1962, p. 842). Shakespeare igualmente contempla essa associação: as veias (do falo) do estuprador são descritas como "soldados pelo saque se batendo"[520] (*Luc*. 428).

Por fim, *stuprum*, palavra que dá origem ao termo mais corriqueiro em português, tinha sentido primário de "vergonha, desonra", derivando daí para "atentado ao pudor, violência, estupro, desonra decorrente do estupro" e, por fim, para "relações ilícitas, adultério" (FARIA, 1962, p. 949). Mais uma vez o consentimento é irrelevante, e a condenação social da vítima é presumida.

Em português e em nossos dias, alguns eufemismos são empregados às vezes para evitar a palavra *estupro*. Um termo técnico e mais abrangente que hoje é muito utilizado é *violência sexual*. Os eufemismos que soam passadistas incluem "forçar", "[m]anter relações sexuais à força; estuprar, violentar"; "abusar", "[t]irar a virgindade de; desflorar, desonrar"; "molestar", "[i]mportunar sexualmente, principalmente crianças e mulheres"; e, por fim, "violar", apontado

[519] "[...] the hopeless merchant of this loss".
[520] "[...] straggling slaves for pillage fighting".

como termo jurídico: “abusar sexualmente de mulher, com violência ou constrangimento; estuprar” (VIOLAR..., 2023). Podemos dizer que “forçar” ressalta a violência, “abusar” e “molestar” enfatizam a fragilidade da vítima e “violar” comporta ainda alguma ambivalência entre a integridade feminina como um direito e como a posse de uma mercadoria vendável — “não compre se o lacre estiver violado”, recomendam os rótulos dos produtos. No Brasil, apenas o Código Penal de 2009 deixou de considerar a virgindade um critério para a gravidade do estupro, deixou de exonerar o estupro conjugal e o estupro de prostituta, e de excluir os homens como vítimas do ato sexual forçado. O artigo 213 define, assim, o estupro: “Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso” (BRASIL, 2009). Assim, a nova legislação busca exatamente rechaçar a categorização das vítimas, que Healicon critica (cf. p. 133).

No inglês também são empregados cognatos de verbos vistos acima, como *to violate*, *to molest* e *to abuse*, além de *to ravish*, que corresponde parcialmente ao nosso *arrebatar*, mas a palavra mais corriqueira para descrever o ato do estupro é *to rape*, que vem do latim *rapio*. O sentido dessa palavra passou por uma mudança na Inglaterra, dos tempos medievais até a protomodernidade em que escreveu Shakespeare, a qual reflete diferentes concepções sobre o estupro, quais sejam, a de um crime contra a propriedade e a de um crime contra a pessoa. Baines (1998, p. 70) aponta que

> [a] lei medieval concernente ao estupro reconhece a ofensa primariamente como um significante das relações de poder entre homens. [...] O fato de que o estupro era primariamente um crime contra a propriedade é salientado pela preocupação da lei com a perda da virgindade no estupro [...]”.[521]

Mesmo se uma jovem escolhesse fugir (*to elope*), o fato seria considerado um rapto, e a palavra para rapto era a mesma para estupro, *rape*, de modo que os três fenômenos eram indistintos. Na protomodernidade, deu-se que “os estatutos de 1555 e 1597, ao tratar o rapto em separado do estupro, inadvertidamente separaram essas duas ofensas, assim atribuindo maior ênfase à vontade da mulher”[522] (BAINES, 1998, p. 72). No entanto, a importância do consentimento feminino pode ser uma armadilha, pois Agostinho não foi o único homem a duvidar da palavra da vítima. Baines, a partir do que escreve Bashar (1983, p. 40 *apud* BAINES,

[521] “Medieval law pertaining to rape recognizes the offense primarily as a signifier in the power relations among men. [...] The fact that rape was primarily a crime against property is underscored by the law’s concern for the loss of virginity in rape [...]”.
[522] “[...] the statutes of 1555 and 1597, by treating abduction separately from rape, inadvertently separated these two offences, thus placing greater emphasis upon the woman’s will”.

1998, p. 73) — "juízes e júris masculinos relutavam em punir, da forma que fosse, a outros homens pela ofensa sexual que fosse contra mulheres"[523] — levanta a questão: "Ou será que [os homens] desde sempre já duvidavam da habilidade da mulher em negar *absolutamente* seu consentimento? Em outras palavras, será que a ênfase da lei no consentimento cria sua própria brecha?"[524] (BAINES, 1998, p. 73, grifo da autora).

Das vítimas esperava-se uma performance que tornasse suas denúncias críveis, como exibir sangue e roupas rasgadas, e isso imediatamente após o fato (*hue and cry*). Ocorre que o que se pedia delas era justamente violar o preceito do silêncio feminino, e expor-se ao *stuprum*, ao estigma, de modo que assim a autora formula sua tese central: "Dados os vários modos de coerção, a crescente fundamentação da lei no conceito de consentimento durante a Renascença resultou em uma tendência de evitar por completo a realidade do estupro [...]"[525] (BAINES, 1998, p. 75). Infelizmente essa tendência não se dissipou por completo até hoje.

3.3.4 Resistência e cumplicidade

A resistência verbal de Lucrécia ao estupro é de uma natureza legalista e pouco eficiente. No entanto, não se pode negar que Lucrécia de fato resiste com o que tem à sua disposição. Isso não impede que no poema ela mesma se culpe por não opor resistência física ao agressor, e que críticos eventualmente a tomem pela palavra ao afirmar que ela não resiste. Pairam ainda sobre a questão da resistência a hipótese agostiniana, de que ela secretamente sentiu prazer ao ser forçada, e a crença galênica prevalente na protomodernidade inglesa de que a concepção era condicionada ao prazer, daí que resultado de estupro indicaria cumplicidade. Juan Cerdá alerta para essa tendência no tratamento do estupro de olhar para o comportamento da vítima e não para o do agressor, já apontada por Healicon (2016).

> Santo Agostinho, Kahn e Belsey têm um problema em comum, que é de importância central para abordagens do feminismo recente: trata-se de seu foco na *avaliação* da resposta da vítima à agressão, uma apreciação que corre o risco de promover a classificação hierárquica das vítimas de violência sexual dependendo de sua reação ao ataque.[526] (CERDÁ, 2019, p. 5)

---

[523] "[...] male judges and juries were loath to punish in any way other males for any sexual offence against females".
[524] "Or did they always already doubt the ability of the woman to withhold absolutely her consent? In other words, does the law's emphasis upon consent create its own loophole?".
[525] "Given the various means of coercion, the law's increasing reliance upon the concept of consent during the Renaissance resulted in a tendency to avoid the reality of rape altogether [...]".
[526] "[...] but St. Augustine, Kahn and Belsey share a common problem, which is of central importance to late-feminist approaches to rape: that is, their focus on the evaluation of the victim's response to the assault, an

Lucrécia repreende a própria mão pela falta de resistência após o estupro: "Se não pudeste defender à leal dama, / E receaste seu vil agressor arranhar, / Mata a ti mesma e a ela por capitular"[527] (*Luc*. 1034-1036). Coppélia Kahn (1997, p. 37) observa como "Lucrécia *de fato* resiste a Tarquino, em doze estrofes de argumentação apaixonada terminadas pelo estupro [...]", sendo que "[a] consistência interna e a intensidade dramática de [sua] luta verbal contra seu agressor emerge de sua anatomia do casamento como a instituição que põe em prática o controle masculino sobre a sexualidade feminina..."; ou seja, "[a] resistência de Lucrécia, então, na prática, cancela a si mesma, porque está inscrita nas mesmas estruturas de poder em que o estupro está"[528]. A mesma autora apresenta o conceito de dicotomia do estuprador, da feminista Ellen Rooney:

> a *ausência de desejo feminino* no estupro é lido como simples (inequívoca) *passividade*. Isto mantém a valorização da dicotomia do estuprador, o sujeito do discurso do desejo no estupro. Porque o "objeto" do estupro está ao fim e ao cabo indefeso, sua derrota é lida como passividade, e sua passividade é totalizada. Como consequência, sua *resistência* (sua *atividade*) *deixa de ser lida*. Ironicamente, é esta atividade – a resistência da vítima – que torna o estupro estupro.[529] (ROONEY, 1983 *apud* KAHN, 1997, p. 41, grifos da autora)

E o conceito se aplicaria ao poema: "Shakespeare faz Lucrécia valorizar a dicotomia do estuprador entre resistência ativa e submissão passiva, ler sua resistência como passividade, e totalizar essa passividade como 'capitulação'"[530] (KAHN, 1997, p. 41).

Apesar de em apóstrofe à própria mão a protagonista questionar sua resistência, no juízo doméstico com os lordes romanos ela faz questão de negar qualquer cumplicidade no estupro: "Imaculada e pristina está minha mente; / Isso não se forçou, nem nunca foi tendente / A

---

assessment that is at risk of promoting the hierarchical classification of victims of sexual violence depending on their reaction to the attack".

[527] "Since thou couldst not defend thy loyal dame,/And wast afeard to scratch her wicked foe,/Kill both thyself and her for yielding so".

[528] "Lucrece does resist Tarquin, in twelve stanzas of passionate argument terminated by the rape [...]"; "The inner consistency and dramatic intensity of Lucrece's verbal struggle against her assailant arises from its anatomy of marriage as the institution that effects male control of women's sexuality [...]"; "Lucrece's resistance, then, in effect cancels itself out, because it is inscribed within the same structures of power as the rape is".

[529] "[...] the absence of feminine desire in rape is read as simple (unequivocal) passivity. This maintains the valorization of the dichotomy of the rapist, the subject of the discourse of desire in rape. Because the 'object' of rape is finally helpless, her defeat is read as passivity, and her passivity is totalized. As a consequence, her resistance (her activity) goes unread. Ironically, it is this activity – the resistance of the victim – that makes rape rape".

[530] "Shakespeare makes Lucrece valorize the rapist's dichotomy between active resistance and passive submission, read her resistance as passivity, and totalize that passivity into 'yielding'".

renúncias acessórias [...]"[531] (*Luc.* 1656-1658). Com esse argumento ela dá uma indicação de que perdoará a si, antes de executar uma reviravolta retórica e se matar:

> Qual será de minha ofensa a real natura,
> Com temível circunstância a me sujeitar?
> Pode exculpar ao ato vil a mente pura, [...]
> Se volta a se limpar a fonte envenenada,
> Por que não eu a tal mácula sujeitada?[532]
> (*Luc.* 1702-1704, 1707-1708)

Em sua argumentação, ela expõe o conceito que escolheu ignorar ao censurar a mão: o de cumplicidade forçada — "Com isso, lancei-me a reagir e gritar; / Então contra meu peito ele põe sua espada, / Jurando: não aquiescesse a suportar, / Eu seria eternamente silenciada"[533] (*Luc.* 1634-1637).

Além da possível influência de Agostinho, a questão da cumplicidade no poema parece refletir outro autor influente, Galeno, a quem era atribuída a crença de que a concepção só podia acontecer quando a mulher sentia prazer no ato sexual: "[t]extos medievais de medicina teórica e filosofia natural estabelecem, sob a influência de Galeno, uma forte ligação entre prazer sexual e concepção; de fato, o consenso médico é de que a concepção não acontece sem o *delectatio* da mulher tanto quanto o do homem"[534] (BAINES, 1998, p. 79). Nos casos de estupro seguido de gravidez, então, recaía a suspeita sobre a vítima, e Lucrécia se mostra particularmente preocupada com essa possibilidade ao decidir pelo suicídio: "Este enxerto bastardo jamais dará nada: / Não se jactará quem faz teu tronco corrupto / De seres pai embevecido de seu fruto"[535] (*Luc.* 1062-1064). Para o leitor "cético", essa preocupação manifesta podia ser uma deixa para duvidar da castidade da heroína. As ideias médicas prevalentes iam ao ponto de atribuir às estupradas um prazer involuntário. O texto medieval *On Human Generation* reafirmava a associação entre prazer e concepção, e explicava que

---

[531] "Immaculate and spotless is my mind;/That was not forced, that never was inclined/To accessory yieldings [...]".
[532] "What is the quality of mine offence,/Being constrained with dreadful circumstance?/May my pure mind with the foul act dispense,/The poison'd fountain clears itself again;/And why not I from this compellèd stain?".
[533] "With this, I did begin to start and cry;/And then against my heart he sets his sword,/Swearing, unless I took all patiently,/I should not live to speak another word".
[534] "Medieval texts of theoretical medicine and of natural philosophy establish, under the influence of Galen, a strong connection between sexual pleasure and conception; in fact, the medical consensus is that conception does not occur without the delectatio of the woman as well as the man".
[535] "This bastard graff shall never come to growth:/He shall not boast, who did thy stock pollute,/That thou art doting father of his fruit".

> [s]e no começo o ato desagrada à mulher estuprada, ainda assim no fim ele as agrada devido à fraqueza da carne. Pois há duas vontades nos seres humanos, a saber, a racional e a natural, que amiúde vemos lutando dentro de nós. O que é desagradável à razão é agradável à carne. E, portanto, se não há a vontade racional na mulher estuprada, há entretanto a vontade do prazer carnal[536] (BAINES, 1998, p. 80)

Tais olhares agostinianos e sexualizados da matrona nos conduzem ao debate sobre o teor sexual da composição literária.

3.3.5 Erotismo e pornografia

Já observamos como *Vênus e Adônis*, o poema narrativo que precede *A Violação de Lucrécia*, conferiu a Shakespeare uma reputação de poeta erótico. Nele, a deusa do amor é uma verdadeira predadora sexual, e um jovem mancebo sua vítima. Os termos da retórica de Vênus podem ser bastante sugestivos:

> Hei de ser parque, e tu serás meu cervo;
> Em monte ou vale, pasta onde te agrade;
> Na minha boca; e se for seco o monte,
> Desce aonde escorre prazerosa fonte.[537]
> (*VA.* 231-234) (SHAKESPEARE, 2013, p. 77)

Nesse caso, podemos dizer que o material temático é "seguro", situa-se em um plano irreal, mitológico. Já no que se refere à *Lucrécia*, o material é, ao menos aos olhos de hoje, extremamente problemático, um crime sexual envolvendo figuras muito humanas. Terá Shakespeare incluído em seu relato de um estupro elementos para provocar uma experiência vicária em seu leitor (presumido homem), ou até mesmo estímulo sexual? Veremos que sim, e para isso buscaremos distinguir entre erotismo e pornografia.

Embora Maingueneau (2010, p. 94) advirta contra "projetar retrospectivamente sobre épocas anteriores uma categoria, a pornografia, que só veio a atingir verdadeira consistência com o desenvolvimento da pornografia audiovisual", esboçaremos os conceitos de

---

[536] "If in the beginning the act displeases the women raped, yet in the end it pleases [them] because of the weakness of the flesh. For there are two wills in humans, namely, the rational and the natural, which we often see fighting within us. [What] is displeasing to reason is pleasing to the flesh. And if, therefore, there is not the rational will in the raped women, there is nevertheless [the will] of carnal pleasure".

[537] "I'll be a park, and thou shalt be my deer:/Feed where thou wilt, on mountain, or in dale;/Graze on my lips, and if those hills be dry,/Stray lower, where the pleasant fountains lie".

obscenidade, erotismo e pornografia, e tentaremos aplicá-los à compreensão de *Lucrécia*. A obscenidade, para o autor, é

> [...] uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem peculiares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma conivência, enraízam-se na oralidade. (MAINGUENEAU, 2010, p. 25)

Esse é o principal motivo por que boa parte da obscenidade que Shakespeare emprega perde-se para o leitor ou espectador moderno: os termos são específicos à cultura de origem[538].

A pornografia, um termo cunhado no século XIX para designar a descrição da prostituição (MAINGUENEAU, 2010, p. 13), deriva da obscenidade, e herda suas tendências agressivas (MAINGUENEAU, 2010, p. 48), mas centra-se no seu consumidor como sujeito desejante, em contraposição ao caráter coletivo do obsceno. Na história das artes literária e plástica, o pornográfico se contrapõe ao erótico. Embora não haja uma

> [...] separação estanque [...] A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições [...]: direto *vs.* indireto, masculino *vs.* feminino, selvagem *vs.* civilizado, grosseiro *vs.* refinado, baixo *vs.* alto, prosaico *vs.* poético, quantidade *vs.* qualidade, chavão *vs.* criatividade, massa *vs.* elite, comercial *vs.* artístico, fácil *vs.* difícil, banal *vs.* original, unívoco *vs.* plurívoco, matéria *vs.* espírito etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31)

Passemos então a tentar identificar no poema de Shakespeare o que poderia ser considerado erótico e o que é obsceno ou até, ressalvado o anacronismo, pornográfico.

O recurso que mais corresponde ao erotismo no poema é a convenção poética do *blazon*. Detenhamo-nos nessa palavra, com a ajuda de Vickers (1988, p. 95):

> O termo *blazon* deriva ao mesmo tempo do francês *blasonner* e do inglês *to blaze* ("proclamar como se com um clarim, publicar, e, por extensão, difamar ou celebrar"). Seu uso estava firmemente enraizado em duas tradições descritivas específicas, uma heráldica e a outra poética.[539]

---

[538] Recomendamos, a esse respeito, nosso trabalho de mestrado, *If bawdy talk offend you – O discurso do humor sexual nas peças problema de Shakespeare* (2016), orientado pela Profa. Marlene Soares dos Santos na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

[539] "The term 'blazon' derives both from the French blasonner and from the English 'to blaze' (to proclaim as with a trumpet, to publish, and, by extension, to defame or celebrate') Its usage was firmly rooted in two specific descriptive traditions, the one heraldic and the other poetic".

O uso moderno do sentido heráldico de *blazon*, como substantivo e verbo, é atestado pelo *A New Dictionary of Heraldry* (FRIAR, 1987, p. 61): "(i) uma descrição verbal ou escrita de um porte heráldico; (ii) descrever portes heráldicos usando convenções e terminologia de geral reconhecimento"[540]. Em português, o verbo *blasonar* ou *brasonar* tem entre seus sentidos "[d]escrever ou interpretar as figuras de um brasão" (BRASONAR..., 2023). No sentido de publicar com clarim, a palavra *blazon* aparece em *Hamlet*, designando o discurso além-túmulo do fantasma: "Mas esta revelação eterna [*eternal blazon*] não pode ser para ouvidos de carne e osso" (SHAKESPEARE, 2019a, p. 58).

Mas é o sentido poético-retórico o que mais nos interessa: originado em Francesco Petrarca (1304–1374), o *blazon* consistia na descrição elogiosa do objeto amoroso tomado em suas partes corporais, como sugere o título da publicação francesa *Blasons anatomiques du corps feminin* (1543). Vejamos um excerto do próprio Petrarca, do soneto CLVII do *Cancioneiro*, na tradução de José Clemente Pozenato (PETRARCA, 2014, p. 269), o qual descreve o rosto de uma moça chorando:

> Fino ouro a fronte, quente neve o rosto,
> ébano os cílios e os olhos estrelas,
> onde Amor retesava o arco fatal;
> pérolas, rosas rubras, onde a gosto
> a dor formava ardentes vozes belas:
> chama o suspiro, e as lágrimas cristal.

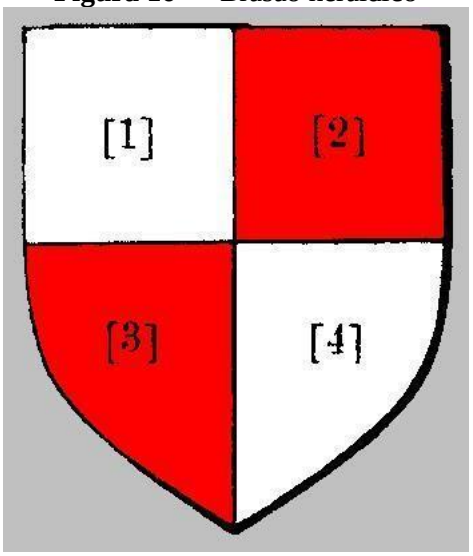
Cabe aqui reparar que Shakespeare usa uma imagem bem próxima a "quente neve" para descrever o rosto de Lucrécia em pranto: "De pobre Lucrécia o rosto a moça remete / A prados invernais se a neve ao sol derrete"[541] (*Luc.* 1217-1218).

O poeta inglês aparentemente reconhecia a tradição como antiquada, como sugere o eu lírico do Soneto 106: "Then, in the blazon of sweet beauty's best, / Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow, / I see their antique pen would have express'd [...]". Outro de seus sonetos questiona o *blazon* de um modo irônico, na forma de um antielogio. Trata-se daquele de número 130, que se inicia assim: "My mistress' eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red than her lips' red"[542]. Em uma obra deliberadamente antiquada como é Lucrécia, o *blazon* parece muito adequado, e aparece de diferentes maneiras. Toda a ação do poema é iniciada em um

[540] "(i) A verbal or written description of armorial bearings. (ii) To describe armorial bearings using generally acknowledged conventions and terminology".
[541] "Poor Lucrece' cheeks unto her maid seem so/As winter meads when sun doth melt their snow".
[542] "Noto ali nos detalhes a nobreza/De lábio, testa e mão, de pé e de olhar:/A antiga pena expressaria a beleza"; "Do sol os olhos dela não têm nada,/Do coral sua boca também não" (Pisetta).

torneio de elogios, que estão relacionados ao sentido retórico de *blazon*. “Colatino, sem siso, se rendeu / A louvar o singular alvo e encarnado”[543] (Luc. 10-11). As mesmas cores heráldicas são ressaltadas na passagem que já debatemos alhures por seu aspecto retórico (cf. p. 67): “Tal heráldica à face Lucrécia exibia, / Arguida por Beleza rubra e Virtude alva”[544] (Luc. 64-65). Na Figura 16 temos um esquema de brasão heráldico que poderia representar o rosto de Lucrécia e suas cores em oposição dinâmica, cruzando-se como na figura retórica do quiasmo.

Figura 16 — Brasão heráldico



Fonte: Adaptado de Parker, [2004]

Já que o assunto é heráldica, na Figura 17 vemos as armas que Shakespeare adquiriu para o pai, John. A cor amarela e o lema *Non sans droict* (*não sem mérito*) foram satirizadas por Ben Jonson em *Every Man out of His Humour* (1599): “não sem mostarda”.

[543] “Collatine unwisely did not let/To praise the clear unmatched red and white”.

[544] “This heraldry in Lucrece’ face was seen,/Argued by Beauty’s red and Virtue’s white”.

Figura 17 — Brasão de Shakespeare



Fonte: Duncan-Jones, 2018; Shakespeare Birthplace Trust, [2023?]

O emprego do *blazon* que propriamente podemos chamar de erótico é aquele em que o narrador, acompanhando o estuprador, põe o leitor na posição de *voyeur*, e descreve cada parte de Lucrécia adormecida: "Um lírio de mão sob rósea face escondido, [...] branco imaculado [...] noturno orvalho de suor perolado./ Seus olhos, cravos, [...] Cabelos, fios d'oiro [...] Seus seios, tais marfíneos globos venulados, [...] Alabastrina pele, veios azulados, / Lábios de coral, e níveo queixo encovado"[545] (*Luc.* 386-420). O narrador enfatiza o poder provocativo da castidade — que Ângelo conhece bem em *Medida por Medida* — em um dos quiasmos do poema: "Ó castos devassos! Devassa castidade!"[546] (*Luc.* 401). Como já foi mencionado, é atribuído um geoerotismo aos seios de Lucrécia, os "Dois mundos virgens que inconquistados restavam"[547] (*Luc*. 408), uma imagem convencional como atesta a gravura *Poetic metaphors made literal* (1660) de Charles Sorel (Figura 18). E talvez o maior atrativo erótico seja a tentação do interdito e a rivalidade homossocial: "A jugo algum, salvo de seu lorde, atrelados"[548] (*Luc*. 409).

[545] "Her lily hand her rosy cheek lies under [...] perfect white [...] pearly sweat resembling dew of night./Her eyes like marigolds [...] Her hair like golden threads [...] Her breasts, like ivory globes circled with blue, [...] Her azure veins, her alabaster skin,/Her coral lips, her snow-white dimpled chin".

[546] "O modest wantons, wanton modesty!".

[547] "A pair of maiden worlds unconquerèd".

[548] "Save of their lord no bearing yoke they knew".

Figura 18 — Poetic metaphors made literal



Fonte: Visconti, 2012

Em toda essa passagem o leitor é convidado a vicariamente desejar Lucrécia com o estuprador, que é de fato o protagonista da primeira parte do poema, enquanto Lucrécia chega a ser objetificada como uma "bela adormecida". Vickers (1988, p. 96) fornece uma crítica feminista da tradição do elogio poético, e do poema em debate, ao salientar que

> *Lucrécia* [...] sublinha as potenciais consequências de ser matéria feminina para oratória masculina. O legado canônico da descrição em louvor à beleza é, afinal, um legado formado predominantemente pela imaginação masculina para a imaginação masculina; ela é, em grande parte, o produto de homens conversando com homens sobre mulheres.[549]

Da mesma forma, a pornografia, o *blazon* e a narrativa voyeurística são assuntos entre homens e apelam basicamente à visão, mas através da retórica. Observe-se que "[a] maior parte

[549] "Lucrece [...] underlines the potential consequences of being female matter for male oratory. The canonical legacy of description in praise of beauty is, after all, a legacy shaped predominantly by the male imagination for the male imagination; it is, in large part, the product of men talking to men about women".

dos retóricos da Renascença concorda com as autoridades clássicas em que a metáfora é a mais eficiente maneira de criar efeitos visuais por meios verbais"[550] (MAUS, 1986, p. 80). Assim, Nancy Vickers explicita a relação entre descrição e visão, e suas implicações:

> A descrição, então, é um gesto de ostentação, em que se apartam e salientam as particularidades destinadas a *tornar visível* aquilo que é descrito. Seu objeto ou material fica assim sujeito a uma dupla relação de força inerente ao próprio gesto: de um lado quem descreve controla, possui e usa esse material para seu próprio fim; e, de outro, a seu leitor/ouvinte é estendido o privilégio de "ver".[551] (VICKERS, 1988, p. 96, grifo nosso)

Portanto, o prazer advindo desse tipo de literatura pode ser considerado escopofílico — derivado da observação de atos ou objetos sexuais. Podemos notar ainda uma preocupação em todo o poema com a visão, com a importância (às vezes a insuficiência) da visão para apreender a realidade: "Ver cenas tristes move mais que ouvir contar"[552] (*Luc*. 1324). Que o poema chame atenção ao fenômeno da visão, em especial nessa passagem escopofílica, é reforçado pela menção a "ávidos olhos tornando em seu cavado"[553] (368), ou pelo fato de que Lucrécia se revela para Tarquino uma visão excessiva: "Seus olhos começam, afastado o dossel, / A piscar, com luz maior cegados que estão"[554] (*Luc*. 374-375).

Conforme comenta Maus (1986, p. 80): "mesmo um poema tão carregado de metáforas como *A Violação de Lucrécia* inevitavelmente carece da dimensão visual de uma pintura ou uma produção dramática"[555]. O poema, incidentalmente, coexiste com uma longa tradição pictórica, a qual privilegia os momentos mais dramáticos, ou seja, o estupro e o suicídio — e sem se furtar ao erotismo, como vimos. Já Shakespeare explora o que vem antes de cada um dos momentos críticos, sendo que a iminência do estupro tem um caráter cinematográfico (pornográfico?) que o lamento não tem. Tratemos dessas possíveis cores pornográficas, pois.

Iniciemos com as leituras dissidentes do mito de Lucrécia para depois abordar especificamente o poema de Shakespeare. Questionador da moral cristã, Pietro Aretino (1492–

---

[550] "Most Renaissance rhetoricians agree with classical authorities that metaphor is the most effective way of rendering visual effects by verbal means".

[551] "Description, then, is a gesture of display, a separating off and a signaling of particulars destined to make visible that which is described. Its object or matter is thus submitted to a double power-relation inherent in the gesture itself: on the one hand, the describer controls, possesses, and uses that matter to his own ends; and, on the other, his reader/listener is extended the privilege or pleasure of 'seeing'".

[552] "To see sad sights moves more than hear them told".

[553] "Rolling his greedy eyeballs in his head".

[554] "Even so, the curtain drawn, his eyes begun/To wink, being blinded with a greater light".

[555] "[...] even a poem as charged with metaphor as The Rape of Lucrece inevitably lacks the visual dimension of a painting or a dramatic production".

1556) escreveu em uma carta: “Che vi parse di Lucrezia? non fu ella matta a tôr consiglio da lui [l’onore]? Era una galantaria il beccarsi la stretta datale da messer Tarquino, e vivere”[556] (ARETINO, 1967, p. 129 *apud* EL-GABALAWY, 1979, p. 82). Para além de Agostinho, que condena o suicídio e suspeita do prazer dela, Aretino sugere que ela podia ter sentido prazer e sequer pensado em suicídio. É o “relaxa e goza” do dito popular. El-Gabalawy (1979, p. 83) comenta como em uma tradução da obra *Ragionamenti*, de Aretino, para o latim, o nome *Lucrécia* aparece erroneamente, ajudando a reforçar a associação entre o poeta italiano e a matrona romana, a qual é estabelecida por três autores ingleses mais ou menos contemporâneos de Shakespeare: Thomas Middleton (autor de *The Ghost of Lucrece*) na peça *A Game at Chess* (1624), Robert Burton (1577–1640) em *The Anatomy of Melancholy*, e por fim Thomas Carew (1595–1640) no poema *A Rapture*, do qual trazemos o excerto relevante:

> The Roman Lucrece there reads the divine
> Lectures of love's great master, Aretine,
> And knows as well as Lais how to move
> Her pliant body in the act of love.[557] (115-118)

No mesmo século XVII, a obra anônima *The Tragedy of Nero, Newly Written* (1624 *apud* EL-GABALAWY, 1979, p. 84) também trazia, influenciada por Carew, aparentemente, uma Lucrécia libidinosa: “Faire *Lucrece* lies, by lusty *Tarquins* side. / And wooes him now againe to ravish her”[558]. Tais leituras a contrapelo do mito operam “uma espécie de metamorfose na figura de Lucrécia, transformando a virtuosa matrona em uma coquete [...]”[559] (EL-GABALAWY, 1979, p. 86). Também Donaldson (1982, p. 36-37) apresenta uma lista de abordagens do mito que empregam “ceticismo criativo” de matriz agostiniana, e giram em torno do suposto prazer involuntário da mulher estuprada (cf. p. 145):

> A Lucrécia de Coluccio Salutati [1331- 1401] confessa que [...] não conseguiu, apesar de tudo, impedir-se de sentir um deleite furtivo no estupro; [...] A Lucrécia de [Matteo] Bandello [1485 – 1561] admite que mesmo com seus altos princípios ela é uma mulher de carne e osso, e não pôde controlar totalmente suas respostas físicas quando Tarquino fez sua aproximação. [...] G.Rivers em 1639 [supõe que] “na hora H” [ela teve] “instigações secretas” [e] Jacques du Bosc, também escrevendo nos anos 1630, leva mais adiante a

[556] “O que pensas de Lucrécia? Não foi louca de aceitar o conselho da Honra? Teria sido bela galanteria mordiscar o milho oferecido a ela por Tarquino, e viver” (tradução nossa).
[557] “A romana Lucrécia lê ali o divino/Preceito do grande mestre do amor, Aretino,/E sabe bem como Laís requebrar/Seu ágil corpo na arte de amar” (tradução nossa).
[558] “Bela Lucrécia jaz ao lado de Tarquino/E o corteja para que novamente a estupre” (tradução nossa).
[559] “[...] a kind of metamorphosis in the figure of Lucrece, transforming the virtuous matron into a coquette [...]”.

> linha de raciocínio [sugerindo que a matrona havia] "gastado seu tempo com outros *Gallants* de menor qualidade [...]".[560]

Que leitores do poema de Shakespeare faziam também interpretações criativas ficou adiantado acima (cf. p. 60) quando foram apresentadas as intervenções editoriais do sexto quarto (Q6) de *A Violação de Lucrécia*, as quais buscavam desestimular qualquer leitura libidinosa. E se a marginália impressa buscava normatizar, a marginália autêntica podia ser usada para subverter. Sasha Roberts (2002, p. 112), para quem "[o] poema de Shakespeare [...] não exclui a possibilidade de leituras céticas, dissidentes ou irônicas [...]"[561], comenta sobre uma anotação anônima feita no século XVII em um exemplar hoje em posse da Biblioteca Britânica, feita no trecho em que Lucrécia dá acolhida ao príncipe: "'quem um dia fez um banquete para um só convidado?' A marginália sugere que o 'banquete' que Lucrécia preparou para Tarquino foi além dos limites da hospitalidade dedicada [...]"[562] (ROBERTS, 2002, p. 112). Smith (2009) interpreta o poema, contrariando o suposto anacronismo da categoria, como pornografia. Por um lado, pelo apelo ao voyeurismo:

> O leitor de *A Violação de Lucrécia* está em uma posição de desfrutar as descrições da Lucrécia adormecida, por exemplo, sem assumir nada da culpa do olho narrativo... [Somos] bisbilhoteiros, mas sabemos, na segurança de nosso esconderijo escopofílico, para além do enquadre do poema em si, que nunca seremos pegos. (SMITH, 2009, p. 413)[563]

Por outro, pelo seu papel como tecnologia de gênero:

> *A Violação de Lucrécia* [...] está embasado (o que não surpreende em uma sociedade patriarcal) na hierarquia de masculino acima de feminino e então pode com alguma razoabilidade ser descrito como pornográfico. De fato, esta hierarquia sócio-sexual é considerada por Lynda Boose a própria função da pornografia: "Embora suas funções ideológicas sejam sem dúvida numerosas, a principal tarefa que a literatura pornográfica desempenha [...] é propiciar um

---

[560] "Coluccio Salutati's Lucretia confesses that, despite everything, she could not prevent herself from feeling a furtive enjoyment in the rape; [...] Badello's Lucretia admits that for all her high principles she is a woman of flesh and blood, and could not control her physical responses when Tarquin made his advances. [...] G. Rivers in 1639 [...] 'nick of the act' [...]'secret enticement' [...] Jacques du Bosc, also writing in the 1630s, pushes this line of inquiry a little further. [...] 'spent her time with other Gallants of lesser qualitie' [...]".

[561] "Shakespeare's poem, then, does not preclude the possibility of sceptical, dissident or ironic readings [...]".

[562] "'who euer made a feast for a single guest?' The marginalia implies that the 'feast' that Lucrece prepared for Tarquin went beyond the bounds of dutiful hospitality [...]".

[563] "The reader of The Rape of Lucrece is in a position to enjoy the descriptions of the sleeping Lucrece, for instance, without assuming any of the guilt of the narrative eye. [...] Peeping Toms but we know in the safety of our scophophilic hide-out, beyond the frame of the poem itself, that we will never get caught".

> meio para reconstituir e circular as normas da sociedade sobre o poder masculino e a dominância masculina".[564] (SMITH, 2009, p. 409)

Além da passagem de Lucrécia adormecida, que é eminentemente erótica, todo o trecho que descreve o progresso do estuprador até a "alcova" de Lucrécia é cheio de sugestões e duplos sentidos na linguagem, ou seja, de obscenidade, e sugestivo no próprio material narrativo, que é uma espécie de penetração do espaço reservado da matrona — uma violação da *domus* —, e por essas características potencialmente pornográfico. As alusões à rigidez peniana, por exemplo, que para El-Gabalawy (1979, p. 80) seriam apenas uma "menção fugaz à tumescência peniana"[565], são de fato numerosas, e ocorrem tanto na passagem de carga pornográfica quanto em momentos posteriores, em boa parte de suas instâncias expressas pelo duplo sentido de *pride/proud* (*orgulho/orgulhoso*).

Quadro 4 — Sugestões de ereção fálica

And therein heartens up his *servile powers*, Who, flatt'red by their leader's jocund show, *Stuff up his lust*, as minutes fill up hours; And as their captain, so their *pride* doth grow, [...] *Swell* in their *pride*, the onset still expecting. [...] His hand, as *proud* of such a dignity, Smoking with *pride*, marched on to make his *stand* On her bare breast, the heart of all her land; [...] Thou loathed in their shame, they in thy *pride*. [...] While Lust is in his *pride*, no exclamation [...] The flesh being proud, Desire doth fight with Grace, For there it revels; and when that decays, The guilty rebel for remission prays. (*Luc*. 295-298, 432, 437-439, 662, 705, 712-714)	E assim as mais chãs forças ele insufla agora, Que, pelo porte de seu líder impelidas, Incham a lascívia, tal minutos à hora; E, como o capitão, ficam intumescidas, [...] Aguardam a carga, de orgulho se expandindo. [...] Sua mão, como em dignidade tal ufana, Fúmea de orgulho, marcha a fincar seu pendão No seio nu, de toda a terra o coração; [...] Tu por tê-los, eles por te armar odiados. [...] Se firme a Lascívia, nenhuma exclamação [...] Quando tesa a carne, Desejo à Graça enfrenta, De carne se serve; decaída ela então, O culpado rebelde clama remissão.

Fonte: Elaboração própria

Como já foi comentado quando se discutiu a questão da virgindade, o vocabulário da passagem em debate sugere um hímen sendo rompido, conferindo uma virgindade simbólica

[564] "The Rape of Lucrece [...] is predicated (unsurprisingly in a patriarchal culture) upon the hierarchy of male over female and so may reasonably be described as pornographic. Indeed, such a socio-sexual hierarchy is deemed by Lynda Boose to be the very function of pornography: 'Although its ideological functions are numerous, the primary job that pornographic literature fulfills [...] is providing a medium for reconstituting and circulating the society's norms about male power and male dominance'".

[565] "[...] fleeting hint at penial tumescence [...]".

(quiçá real) à casta matrona, e consequentemente um caráter de defloramento ao estupro. Nas linhas abaixo, *locks*, *unwilling portal* e *latch* (*trancas*, *portal contra a vontade*, *trava*) sugerem hímen, *chamber* (*alcova*) sugere vagina, *chamber-door* e *door* (*porta da alcova*, *porta*) sugerem vulva, e *will* (*vontade*/*cúpido intruso*) sugere pênis.

Quadro 5 — Sugestões de defloramento

The *locks* between her *chamber* and his *will*, Each one by him *enforced*, retires his ward; [...] As each *unwilling portal* yields him way, [...] Now is he come unto the *chamber-door* That shuts him from the heaven of his thought, Which with a *yielding latch*, and with no more, [...] This said, his guilty hand *plucked* up the *latch*, And with his knee the *door* he opens wide. (*Luc.* 302-3, 309, 337-9, 358-9)	Trancas entre a alcova e o cúpido intruso, Cada uma forçada, seu posto desertam; [...] E, cada portal contra a vontade cedendo, [...] Chega agora à porta da alcova, finalmente, Que o separa do paraíso imaginado, A qual com uma rúptil trava, tão somente, [...] Dito isso, rompe a trava sua mão culpada, E seu joelho a porta vai escancarar.

Fonte: Elaboração própria

Uma terceira classe de itens lexicais empregada é a daqueles que não funcionam exatamente como metáforas, isto é, não permitem uma segunda interpretação à passagem, mas são evocativos das partes sexuais feminina e masculina. Vejamos a seguinte estrofe, por exemplo:

Quadro 6 — Sugestões anatômicas

And being lighted, by the light he spies Lucretia's *glove*, wherein her *needle* sticks. He takes it from the *rushes* where it lies, And griping it, the needle his *finger pricks*, As who should say, 'This glove to wanton *tricks* Is not inured. Return again in haste; Thou seest our mistress' ornaments are chaste.' (*Luc.* 316-22)	E acesa estando, à luz vai ele reparar Na luva de Lucrécia, da agulha cravada. Das palhas onde ela repousa a vai tomar, E apertando-a, a agulha dá-lhe uma picada, Como se a dizer "Esta luva a coisa errada Não está afeita. Volta neste momento; Vês, de nossa dona é casto até o ornamento."

Fonte: Elaboração própria

Recorramos ao glossário de linguagem sexual de Williams (1997): *glove* (*luva*) conota "vagina"; *needle* (*agulha*) conota igualmente "vagina (*ex* o olho)", mas pode ser interpretado como clitóris; *finger* (*dedo*) é "alusivo a pênis", assim como *prick* (*ferrão*/*aferroar*) surge na forma verbal mas segue evocando a anatomia sexual masculina; e *rushes* (palhas), embora não seja um verbete no glossário, sugere pelos pubianos (ver *bog, lap, wound*). Um pouco antes, alude-se a "vents and crannies" ("gretas e fissuras", *Luc.* 310), o que também pode ser uma sugestão para o órgão feminino, assim como no momento crítico do estupro a linguagem militar

e a sexual se sobrepõem em "Pr'abrir a fenda e invadir doce cidade"[566] (*Luc*. 469), e os lábios da boca e do sexo também se confundem: "Sepulta os gritos nos doces lábios tapados"[567] (*Luc.* 679).

Debatemos o progresso do estuprador pela casa como metáfora para penetração e a admiração da bela adormecida; quanto ao momento do estupro propriamente dito, como é narrado? Em duas estrofes (*Luc*. 673-686) e, conforme Kahn (1997, p. 35), "com a elipse convencional em representações do estupro"[568]. Certamente Shakespeare não é grosseiramente pornográfico na descrição do ato, recorre à imagem batida do lobo pegando a ovelha, por exemplo, mas é também sofisticado em sua violência: Kahn assinala sobre a imagem "com a própria lã seu falar controlado"[569] (*Luc*. 678) que "em um único gesto ele a priva daquela decente cobertura e rouba sua linguagem ao usar sua camisola para abafar sua voz"[570] (KAHN, 1997, p. 36).

Há uma imagem muito forte, e muito visual, que pode passar desapercebida, nos versos "Refresca seu rosto nas lágrimas mais pias / Que olhos pudicos já verteram lastimosos"[571] (*Luc.* 682-683). Não só parece um sadismo particular penetrar uma mulher à força e ainda se aproveitar de suas lágrimas, como com esse comentário o narrador descreve a configuração física dos dois corpos. Assim como muitos pornógrafos depois dele, Shakespeare chama ainda atenção à ejaculação: "Ela sustém carga de lascívia deixada"[572] (*Luc*. 734).

O debate sobre erotismo no tratamento do mito remete à tradição pictórica que influenciou e foi influenciada pelo poema de Shakespeare. Adiante damos mais exemplos de quadros que representam a violação de Lucrécia, iniciando com Tintoretto (1519–1594) e Felice Ficherelli (1605–1660), na Figura 19:

---

[566] "To make the breach and enter this sweet city".

[567] "Entombs her outcry in her lips' sweet fold".

[568] "[...] with the ellipsis conventional in representations of rape [...]".

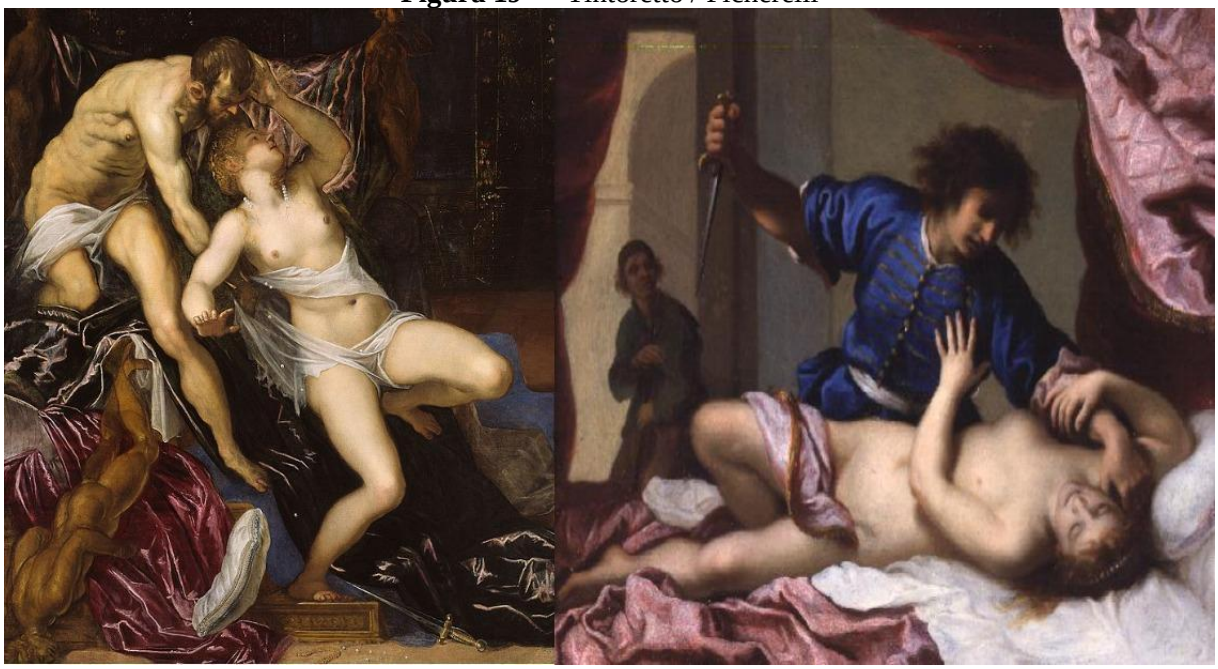
[569] "[...] with her own white fleece her voice controlled".

[570] "[...] in a single gesture he strips her of that modest concealment and robs her of language by using her nightgown to stifle her voice".

[571] "Cooling his hot face in the chastest tears/That ever modest eyes with sorrow shed".

[572] "She bears the load of lust he left behind"

Figura 19 — Tintoretto / Ficherelli



Fonte: Tintoretto, 1580; Ficherelli, [16--]

Na figura 20, mais duas telas, ambas nomeadas *Tarquino e Lucrécia*, a primeira de Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) e a segunda de Giuseppe Nuvolone (1619–1703).

Figura 20 — Crespi / Nuvolone



Fonte: Crespi, [ca. 1700]; Nuvolone, [16--]

Abaixo, mais duas telas com o mesmo título: na Figura 21, uma de Jan Hemessen (1509–1575) e a outra de Luca Giordano (1634–1705).

Figura 21 — Hemessen / Giordano



Fonte: Van Hemessen, [15--]; Giordano, [ca. 1663]

Apresentados os aspectos de erotismo e de pornografia presentes em *Lucrécia*, retomemos Maingueneau e tentemos decidir como classificar a obra. Consideremos, por um lado, que a "poesia não é uma forma de escrita bem adaptada ao dispositivo pornográfico; em contrapartida, ela convém perfeitamente ao erotismo e à libertinagem [...]" (MAINGUENEAU, 2010, p. 19), e que a "literatura [...] mantém uma relação privilegiada com o erotismo, que, como ela, joga com o deslocamento e o embelezamento [...]" (MAINGUENEAU, 2010, p. 33). A classificação de erotismo parece mais adequada para o tratamento do estupro no poema, mesmo porque "os textos pornográficos pertencem à paraliteratura, se entendemos por paraliteratura uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado [...]" (MAINGUENEAU, 2010, p. 15). Há ainda outro aparente empecilho para atribuir pornografia à obra: a questão do consentimento. Com o estupro é violado o princípio de satisfação partilhada — "se um personagem chega até a satisfação sexual, o mesmo deve ocorrer com seus parceiros" (MAINGUENEAU, 2010, p. 41). Isso nos traz à distinção entre pornografia canônica, tolerada e interdita: a primeira respeita o dito princípio e retrata as práticas consideradas normais; a segunda o faz retratando práticas anormais, ou específicas; e a última "infringe o princípio de satisfação compartilhada e/ou cai sob o tacão da Lei. É o caso especialmente das relações de tipo pedófilo, dos *estupros* etc." (MAINGUENEAU, 2010, p. 41, grifo nosso).

Se quisermos, então, insistir na designação de pornografia, *Lucrécia* cairia na categoria de pornografia interdita. Como a passagem potencialmente pornográfica constitui apenas uma fração do poema, podemos recorrer à diferenciação "entre os textos cuja intenção global é pornográfica, as *obras* pornográficas propriamente ditas, e os textos cuja intenção não é essencialmente pornográfica, mas que contêm sequências pornográficas [...]" (MAINGUENEAU, 2010, p. 17, grifo do autor). O autor observa que se o erotismo "constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão, esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas" (MAINGUENEAU, 2010, p. 32). Como já foi comentado por Smith (2009) acima sobre a impunidade do leitor, "o personagem e o leitor são desculpabilizados, o primeiro desculpabilizado de participar das cenas, o segundo de lê-las" (MAINGUENEAU, 2010, p. 67). Maingueneau (2010, p. 69) estabelece duas "condições mínimas" da escrita pornográfica: "[o] texto deve restituir a dimensão *configuracional* da cena [...] total visibilidade do ato sexual [...]" e "a enunciação deve ser carregada de afetos eufóricos, atribuíveis a uma ou várias consciências [...]". Quanto à segunda, o narrador enfatiza a consciência desejante do criminoso, mesmo que em (suposta) guerra interna, e quanto à primeira condição, a passagem toda é muito visual, cinematográfica: "Soergue-se ele numa pausa viperina" (*Luc*. 541); "Ainda sobre o seio dela, sua mão" (*Luc*. 463); "Pois com o linho noturno que a ela vestia / Ele lhe acurrala os clamores lamentosos" (*Luc*. 680-681)[573], sem esquecer a posição "sexual" sobre a qual comentamos acima.

Com essas considerações, parece ser uma boa descrição para o tratamento do estupro por Shakespeare que ele emprega erotismo e obscenidade, é voyeurístico, e há quem o considere pornográfico. Ainda assim, parece exagero interpretar como o faz Duncan-Jones que "a escassez de exemplares das edições primeiras sugere que liam o poema com tanta frequência que estragavam seus exemplares"[574] (BURNS, 2019, p. 85). O livro exibido na Biblioteca Britânica, pelo próprio porte, não parece ser um dos "que só lemos com uma mão só"[575].

Como *A Violação de Lucrécia* combina a defesa do patriarcado com pornografia interdita, talvez o fato de ser um poema quase invisível de tão periférico seja até positivo. Neste já avançado século XXI, as sociedades ocidentais, uma das quais a nossa aspira a ser, têm visto um esforço coletivo — mas longe de unânime — de questionar a própria tradição no que ela

---

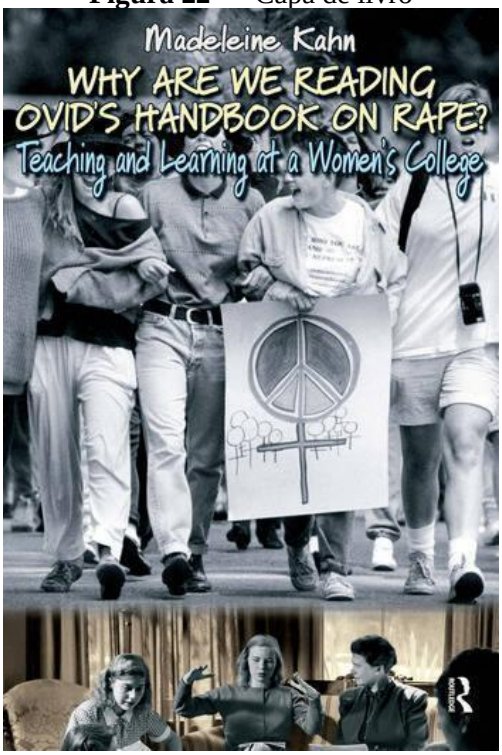
[573] "He rouseth up himself and makes a pause"; "His hand, that yet remains upon her breast"; "For with the nightly linen that she wears/He pens her piteous clamours in her head".

[574] "[...] the lack of early copies suggests that people read the poem so frequently that they damaged their copies."

[575] *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* (1997), de Jean-Marie Goulemot, é um estudo sobre a pornografia.

tem de sexista, racista e intolerante. Um fenômeno derivado é a condenação coletiva de uma personagem na internet, a que se denominou em reação *cultura do cancelamento*: "o afastamento ('cancelamento') do apoio a indivíduos e sua obra devido a uma opinião ou ação da parte deles considerada objetável [...]"[576] (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2022). A questão é: se o público conhecesse melhor o conteúdo de *Lucrécia*, já não haveria uma tentativa de cancelar Shakespeare e toda sua obra por sua insensibilidade machista? A publicação retratada na Figura 22 se pergunta "por que estamos lendo o manual de estupro de Ovídio?" como ponto de partida para seus debates. Será que Shakespeare está conseguindo se evadir de questionamento semelhante, seja ele pertinente ou não?

Figura 22 — Capa de livro



Fonte: Kahn, 2006

Voltemos, portanto, ao texto do poema para indicar dois momentos que, somados aos traços eróticos e pornográficos, ou patriarcais, que expusemos, poderiam suscitar objeções dessa natureza. No primeiro, é o estuprador a estimular-se com a fragilidade de Lucrécia: "Oh, e como o medo às cores dela avivou!"[577] (*Luc*. 257); Já no segundo, a própria voz narrativa incorre nesse deleite questionável: "Simples eloquência de suspiro mesclada, / O que torna a

[576] "[...] the removal ('canceling') of support for individuals and their work due to an opinion or action on their part deemed objectionable [...]".
[577] "O how her fear did make her colour rise!".

oratória mais graciosa"[578] (*Luc*. 563-564). Essas passagens revelam uma tendência não só machista, como sádica, e se levarmos o anacronismo ao extremo podemos dizer que o poema narrativo de Shakespeare é não apenas pornografia interdita, mas uma modalidade tão interdita de pornografia que só existe como "lenda urbana": o *snuff movie*, uma obra pornográfica que termina com a morte da "atriz".

Acima debatemos (cf. p. 88) o balanço entre misoginia e protofeminismo na obra do poeta. Se observado o traço pornográfico de *Lucrécia*, pode-se lhe atribuir uma característica misógina. No entanto, o que mais se observa é um reforço do patriarcado no tratamento da mulher como uma posse — a ser disputada entre marido e estuprador quando viva e entre marido e pai quando morta —, e nas próprias palavras da protagonista em defesa da submissão total. Esse é certamente um tópico que poderia gerar mais discussão sobre o poema.

3.4 PERSONAGENS

Antes de encerrar o comentário crítico, façamos as observações mais pertinentes sobre cada um dos personagens principais da tragédia.

3.4.1 Brutus

Há pouco a comentar sobre Brutus na qualidade de personagem do poema de Shakespeare. Sem ser anunciado em sua chegada à alcova de Lucrécia, ele surge após o ato extremado dela, abruptamente, sacando a faca de seu corpo: "E da fonte purpúrea Brutus arrancou / A faca homicida"[579] (*Luc.* 1734-1735); fica mesmo uma impressão de que Shakespeare tenha sido apressado. Para disciplinar o pai e marido da morta, que tolamente disputavam a primazia do luto, Brutus põe de lado seu disfarce, que nunca é explicado no poema: "E enterra na chaga a falsa alienação. / Pois com romanos tinha tal estimação / Como têm dos reis tolos espirituosos, / Pelos ditos atoleimados e jocosos"[580] (*Luc.* 1807-1813).

Voltemos a Tito Lívio para verificar por que Junius fingia imbecilidade. Lá descobrimos que ele era sobrinho do tirano Lucius Tarquinius — a tragédia é toda familiar:

---

[578] "Her modest eloquence with sighs is mixed,/Which to her oratory adds more grace".

[579] "And from the purple fountain Brutus drew/The murd'rous knife".

[580] "Burying in Lucrece' wound his folly's show./He with the Romans was esteemèd so/As silly jeering idiots are with kings,/For sportive words and utt'ring foolish things".

> Esse jovem possuía um caráter inteiramente diferente daquele que aparentava. Quando teve conhecimento de que a nobreza da cidade, entre ela seu irmão, havia sido assassinada pelo tio, achou por bem não despertar no rei qualquer preocupação a respeito de seu caráter [...] Deixou-se passar habilmente por imbecil, permitiu ao rei apoderar-se de sua pessoa e de seus bens e não se insurgiu sequer ao apelido de Bruto. (LÍVIO, 1989, p. 96)

O apelido teve tanto sucesso que foi apropriado pela família do segundo Brutus, assassino de Júlio César, séculos adiante, no fim da república. Ao assumir o protagonismo, é Brutus que transforma a tragédia privada em uma questão pública: ele invoca o Capitólio e os deuses romanos, "Tal que presidam ver tais abominações / (Já que a própria Roma nelas é desgraçada) / Por nossas armas das ruas dela extirpadas"[581] (*Luc.* 1832-1834). Por fim, ele beija a faca e conclama ao voto revolucionário. Apenas breves pinceladas do poeta descrevem os acontecimentos públicos: "Roma afora seu corpo sangrento exibir, / O torpe crime de Tarquino a publicar"[582] (*Luc.* 1851-1852).

Um pouco ainda pode ser comentado sobre o Brutus "histórico" que não figura no poema de Shakespeare. Sobre as aspas irônicas: "Lucius Junius Brutus [...] pode ter sido uma pessoa real, embora seu personagem conforme apresentado nesta história é evidentemente o produto de muita elaboração ficcional, e contém um número de esquisitices lógicas e cronológicas"[583] (DONALDSON, 1982, p. 6). O primeiro tópico é um acontecimento prévio aos narrados em Shakespeare, a visita ao oráculo de Delfos na qual os príncipes levam consigo Brutus, "mais como bufão do que como companheiro", sendo que este "levou de presente a Apolo um bastão de ouro escondido dentro de um bastão de madeira preparado com essa finalidade, imagem simbólica de seu espírito". Ante as palavras do oráculo ("'O soberano de Roma será aquele dentre vós, ó jovens, que primeiro der um beijo em sua mãe'"), "Bruto fingiu que escorregava e caiu tocando com os lábios a terra, que é evidentemente a mãe comum de todos os mortais" (LÍVIO, 1989, p. 96-97). E de fato Brutus se tornou soberano, como muitos libertários depois dele: após a expulsão dos Tarquinos, Brutus e Colatino tornaram-se cônsules, dividindo o poder, mas pouco depois Brutus fez uma manobra que exilou Colatino e o substituiu por alguém escolhido a dedo — Públio Valério, outra testemunha do suicídio de Lucrécia.

Nessa carreira do "libertador de Roma", um episódio merece destaque: no início da república houve uma conspiração para restaurar os Tarquinos, e dois filhos de Brutus estavam

---

[581] "That they will suffer these abominations/(Since Rome herself in them doth stand disgracèd)/By our strong arms from forth her fair streets chasèd".

[582] "To show her bleeding body thorough Rome,/And so to publish Tarquin's foul offence".

[583] "Lucius Junius Brutus [...] may have been a real person, though his character as presented in this story is evidently the product of much fictitious elaboration, and contais a number of logical and chronological oddities".

envolvidos. O trecho de Lívio, explorado em algumas das versões apresentadas por Donaldson (1982), fala por si:

> Desnudados os réus, os lictores flagelaram-nos com as varas e deceparam-lhes a cabeça com o machado. Durante todo esse tempo os espectadores observavam o pai, as contrações de seu rosto, onde assomavam sentimentos de amor paterno, sufocados pelo dever de aplicar castigos em nome do Estado. (LÍVIO, 1989, p. 112)

No poema de Shakespeare, Brutus é um verdadeiro *Deus ex machina*: toma uma situação de irresolução e leva a narrativa a outro plano, mais amplo, para que haja um encerramento satisfatório. Nesse aspecto, pode-se dizer que guarda uma afinidade com Richmond em *Ricardo III*. Uma possível relutância do poeta em desenvolver o personagem do herói republicano poderia ser atribuída a um receio de se expor em temas politicamente perigosos.

3.4.2 Colatino

Passemos a analisar a representação do *paterfamilias* de Lucrécia, ou seja, Colatino. O chefe militar figura de duas maneiras no poema: primeiramente "fora de cena" nos acontecimentos, apenas aludidos no poema, na tenda de Tarquino, quando ele elogia a esposa — "Colatino, sem siso, se rendeu / A alabar o singular alvo e encarnado / Que regia naquele céu do seu agrado"[584] (*Luc*. 10-12). Ele também aparece em pessoa, convocado pela esposa, presencia o suicídio dela e alterca-se com o sogro sobre a primazia do luto. Quanto à primeira aparição, até o narrador faz questão de condenar sua imprudência. Podemos também dizer que tal elogio é do tipo que objetifica a mulher: Lucrécia é um troféu a ser exibido em nome do *status* de seu detentor. O poema de Shakespeare reforça tal ideia de posse: "Ou por que deve Colatino publicar / A rica joia que bem agia escondendo / Dos ouvidos gatunos, sua mesmo sendo?"[585] (*Luc*. 33-35). Belsey (2001, p. 315) é taxativa: "*Lucrécia* conta uma história sobre posse"[586]. Observa a autora que "[o] problema não é nem o descuido dos maridos, nem de fato

[584] "Collatine unwisely did not let/To praise the clear unmatched red and white/Which triumphed in that sky of his delight".
[585] "Or why is Collatine the publisher/Of that rich jewel he should keep unknown/From thievish ears, because it is his own?".
[586] "Lucrece tells a story about possession".

a inconstância das esposas, mas a expropriabilidade de toda posse"[587] (BELSEY, 2001, p. 318). "'Stão honra e beleza, nos braços de seu dono, / Debilmente guardadas de um mundo de dano"[588] (*Luc*. 27-28), diz-nos o narrador; e acrescenta Belsey:

> O gozo na posse, o prazer da propriedade, depende da possibilidade da perda, ou da despossessão. O tesouro de Colatino é precioso precisamente na medida em que pode ser roubado; sua felicidade, intensificada pelo compartilhamento com os amigos, é com isso posta em maior risco.[589] (BELSEY, 2001, p. 319)

Ao fim e ao cabo, toda riqueza é de empréstimo, e Colatino "Revelou o tesouro de sua boa sorte: / Que riqueza infinda a ele fora *emprestada* / Pelos céus, na posse de sua bela consorte" (*Luc*. 16-18, grifo nosso). Também Donaldson (1982, p. 49) comenta esse aspecto do poema: "Um dos temas centrais em *A Violação de Lucrécia* é aquela da precariedade de todas as formas de posse, materiais e imateriais: de beleza, virtude, felicidade, fortuna, amor e no fim a vida em si"[590]. No entanto, ao descrever a virtude como uma posse — que de Lucrécia, ou talvez de Colatino, é roubada —, Donaldson (1982, p. 49) contradiz o próprio Agostinho, que "havia argumentado que a virtude de uma mulher 'não é um tesouro que pode ser roubado sem o consentimento da mente' no ato do estupro"[591]. Acrescente-se que no poema de Shakespeare, ao contrário do Argumento e das fontes romanas, não é narrado o episódio em que os militares romanos visitam as esposas para tirar a prova da aposta sobre suas castidades, no qual Tarquino *vê* Lucrécia, e tem seu desejo despertado, de modo que essa omissão amplifica o poder do elogio impensado.

Na passagem em que é chamado a acudir a esposa, Colatino é acometido do que chamaríamos hoje de estado de choque. Ou pelo menos essa seria a melhor desculpa para seu comportamento. Acima (cf. p. 71) vimos como ele respira sofregamente parecendo os remoinhos do Rio Avon. E na maior parte do tempo ele está pasmo ou impedido de falar pela emoção, seja antes do relato — "Pasmo fita seu triste rosto sempre mais [...] Falta-lhe força p'ra perguntar "como vais"[592] (*Luc*. 1591 e 1594) —; após o relato — "Padecimento calado o qual

---

[587] "The problem is neither the carelessness of the husbands nor, indeed, the inconstancy of the wives but the expropriability of all possession".

[588] "Honour and beauty, in the owner's arms,/Are weakly fortressed from a world of harms".

[589] "Joy in ownership, the pleasure of possession, depends upon the possibility of loss or dispossession. Collatine's treasure is precious precisely to the degree that it can be stolen; his happiness, intensified by sharing it with his friends, is thereby put more thoroughly at risk".

[590] "One of the central themes in The Rape of Lucrece is that of the precariousness of all forms of possession, material and immaterial: of beauty, virtue, happiness, fortune, love, and ultimately life itself".

[591] "[...] had argued that a woman's virtue 'is not a treasure which can be stolen without the mind's consent' in the act of rape".

[592] "Amazedly in her sad face he stares:[...] He hath no power to ask her how she fares".

ela nota”[593] (*Luc*. 1674) —; e até mesmo após o suicídio: “Feitos pedra, ante o mortal ato a pasmar”[594] (*Luc*. 1730). Após os queixumes de Lucrécio, pai da heroína, “desperta Colatino do desvario”[595] (*Luc*. 1772), e “Começa a falar; mas nos lábios se atropelam / Débeis sons, ao coração tão turva valia / Que não podiam distinguir o que dizia”[596] (*Luc*. 1783-1785). Ele então consegue falar, e fala o nome do rival, não o da esposa, “entre seus dentes, tal se o nome a morder”[597] (*Luc*. 1787). Colatino passa a reafirmar seu sentimento de posse da esposa, que o narrador também reflete: descreve-o como “o mercador da perda desesperado”[598] (*Luc*. 1660).

> [...] Não diga enlutado
> Que a pranteia: pois pertencia-me em vida,
> E só deve por Colatino ser carpida.” [...]
> “Ai, ai,” diz Colatino, “minha mulher era;
> Posse minha, e é meu aquilo que matou”.[599]
> (*Luc.* 1797-1799, 1802-1803)

A Shakespeare não passou despercebido o caráter de mito fundador do patriarcado da história de Lucrécia. O autor dramatiza (ou poetiza), no conflito entre Colatino e Lucrécio pela “posse” de Lucrécia, o embate fundamental do patriarcado em Roma: “desde a Lei das Doze Tábuas, em pertencendo a romana ao mesmo tempo a *gens* paterna e à *gens* conjugal, surgiam conflitos que se encontram na origem de sua emancipação legal” (BEAUVOIR, 1980, p. 113). No caso de Lucrécia, a única emancipação a que teve alcance foi a morte.

O personagem de Colatino remete a outro, meio literário e meio histórico, com origem em Heródoto (484–425 a.C.). A história do Rei Candaule foi narrada por La Fontaine (1621–1695) e Théophile Gautier (1811–1872), e adaptada por Cervantes (1547–1616) em um dos episódios intercalados ao *Quixote* (*El curioso impertinente*). Também orgulhoso da esposa, o monarca arranja para que Giges a veja nua. A rainha, ofendida, evita o estupro que coube a Lucrécia dando o consentimento, e Candaule perde esposa e reino por sua indiscrição. No conto *Roi Candaule et le maître de droit*, de La Fontaine, diz Candaule a Giges: “Je vous la veux montrer sans qu'elle en sache rien; [...] Proposez-vous de voir tout ce corps si charmant, /

---

[593] “Which speechless woe of his poor she attendeth”.
[594] “Stone-still, astonished with this deadly deed”.
[595] “[...] starts Collatine as from a dream”.
[596] “Begins to talk; but through his lips do throng/Weak words, so thick come in his poor heart’s aid,/That no man could distinguish what he said”.
[597] “[...] through his teeth, as if the name he tore”.
[598] “hopeless merchant of this loss”.
[599] “[...] let no mourner say/He weeps for her, for she was only mine,/And only must be wailed by Collatine.’ [...] ‘Woe, woe’, quoth Collatine, ‘she was my wife;/I owed her, and ‘tis mine that she hath killed”.

Comme un beau marbre seulement"[600] (FONTAINE, 2021). O conto mostra o arquétipo daquele que traz o infortúnio pela própria iniciativa, mas também diz um bocado sobre a visão masculina das relações conjugais e sobre o controle exercido *sobre os homens* para que controlem sua fêmea, ou ao menos não as arrisquem em elogios, apostas e brincadeiras de mau gosto. O próprio Shakespeare parece condenar mais o marido impertinente do que o próprio criminoso, cuja divisão interna lhe confere alguma dignidade, e que sai de cena "convertido" pelo arrependimento.

3.4.3 Tarquino

Prosseguimos debatendo Tarquino como personagem do poema. Shakespeare não faz de seu Tarquino um vilão bidimensional; na verdade, para Kahn (1997, p. 33), ele é mais complexo que a heroína: "[e]m contraste com Tarquino, Lucrécia, porque é modelada no princípio de Vesta, é soberbamente unificada [...]"[601]. Belsey (2007, p. 98) se pergunta:

> O que exatamente suscita o desejo de Tarquino? O poema é evasivo. Será o desafio da reputação incorruptível de Lucrécia (8-9), ou sua preeminência (36-7)? Ou será, talvez, um senso de rivalidade com seu comandante em armas, um ressentimento provocado pela alegação de Colatino de 'possuir' o que um príncipe não possui? (15-21)[602]

É de reparar que nenhuma das respostas é a beleza da vítima, considerando que a visão é tão crucial na iminência do estupro, e de modo geral a principal fonte de excitação masculina. Uma explicação simples para essa contradição é que ela seja fruto da decisão do poeta de iniciar *in media res* sua narrativa e omitir a visita dos militares a Roma e Colácia, para tirar a prova da aposta sobre as esposas, quando Tarquino vê Lucrécia. Pode-se defender que essa escolha pragmática acaba tornando o personagem mais interessante.

A profundidade de Tarquino como personagem, no entanto, não é consenso na recepção crítica do poema. Belsey, por exemplo, embora conceda que "se Tarquino fosse retratado com mais simpatia [...] ele mesmo poderia se qualificar como herói trágico"[603], interpreta que a

---

[600] "Eu a quero mostrar a ti sem que ela saiba de nada [...] Propõe-te ver esse corpo encantador/Como um belo mármore apenas" (tradução nossa).

[601] "In contrast to Tarquin, Lucrece, because she is modeles on the Vesta principle, is superbly unified [...]".

[602] "What exactly elicits Tarquin's desire? The poem is evasive. Is it the challenge of Lucrece's incorruptible reputation (8-9), or her pre-eminence (36-7)? Or is it, perhaps, a sense of rivalry with his comrade-in-arms, a resentment provoked by Collatine's claim to 'possess' what a prince does not (15-21)?".

[603] "[...] if Tarquin were portrayed with more sympathy [...] he himself might qualify as a tragic hero".

representação de Tarquino "também remonta às moralidades, cujos protagonistas tendem a parecer completamente mais obtusos, mais cegamente inclinados a perseguir seus próprios prazeres imediatos em face aos argumentos apresentados por abstrações personificadas representando a virtude"[604] (BELSEY, 2007, p. 103). De sua parte, Kahn (1997, p. 33) menciona sua divisão interna, e enxerga nele

> um sujeito masculino heroico em quem as contradições da ideologia dominante são internalizadas e postas em guerra. Mesmo Tarquino reverenciando a sacralidade da comunidade romana, o princípio de Vesta, ele é levado a profaná-lo em obediência ao princípio de força parelha e igualmente central, embora não simbolizado de forma tão coerente em uma única divindade – o princípio de *virtus*, que depende de rivalidade, *agon*, e conquista.[605]

A contradição fundamental da sociedade romana, que se expressa em Tarquino, é a contradição fundamental da mulher no patriarcado: sagrada para pais ou maridos, objeto de cobiça para os demais homens.

Uma pergunta não pode deixar de ser feita em uma história de estupro: o criminoso foi devidamente punido? E qual é a atitude do narrador ante o crime e o criminoso, condenatória ou complacente? Lucrécia faz questão de pedir vingança, e uma vingança bem específica, primeiramente quando ainda está só — "Como tratar Tarquino, podes em mim ler: / Eu, tua amiga, mato a mim, tua rival, / Tu em meu nome a falso Tarquino usa igual"[606] (*Luc*. 1195-1197) —, e mais adiante ante marido e demais lordes romanos: "O socorro que vais trazer / Vem um tanto tarde, mas que morra o traidor; / Pois nutre iniquidade pena não dispor"[607] (*Luc.* 1685-1687). No entanto, ao fim do poema ficamos sabendo apenas que "Deram os romanos geral consentimento: / Punir Tarquino com eterno banimento" (*Luc*. 1854-1855), e a única pessoa a pagar com a vida foi ela mesma. Na crônica de Tito Lívio (1989, p. 101-102), após a expulsão dos Tarquinos de Roma, "Sexto Tarquínio se retirou a Gábios, que era como um

---

[604] "[...] also looks back to the moral plays, whose protagonists tend to seem altogether more obtuse, more blindly bent on the pursuit of their own immediate pleasures in the face of the arguments presented by personified abstractions representing virtue".

[605] "[...] a heroic male subject in whom the contradictions of the dominant ideology are internalized and set at war. Even as Tarquin reverences the sacredness of the Roman community, the Vesta principle, he is driven to desecrate it in obedience to a principle equally strong and just as central, though not symbolized so coherently in a single deity – the principle of *virtus*, which depends on rivalry, agon, and conquest".

[606] "How Tarquin must be used, read it in me:/Myself thy friend will kill myself thy foe,/And for my sake serve thou false Tarquin so".

[607] "The help that thou shalt lend me/Comes all too late, yet let the traitor die;/For sparing justice feeds iniquity".

domínio seu. E lá foi assassinado, vítima de antigos ódios que ele mesmo provocara por morticínios e rapinas". Ou seja, os vingadores gábios foram mais eficientes.

Smith (2009, p. 418) assinala que "Tarquino está fora de enquadramento quando suas ações vêm a surtir efeito e, como tal, parece narrativamente alheio, e assim moralmente distanciado"[608]. Tarquino também escapa ao escrutínio quando seu crime é descrito como consequência inevitável de um desejo sem limite do qual ele mesmo seria uma das vítimas, ou seja, "o abuso de Tarquino é apresentado como um caso de insanidade lúbrica"[609] (CERDÁ, 2019, p. 7). Donaldson (1982, p. 52) só opina que "o estupro de Lucrécia por Tarquino é, como fora, um ato reflexivo, ao fim e ao cabo mais danoso a si mesmo do que a Lucrécia"[610], e também aponta que "como um crítico [Sam Hynes] sugeriu, é quase como se, num sentido espiritual, Tarquino houvesse *estuprado a si mesmo*"[611]. Já se comentou que o criminoso sai de cena "um sóbrio convertido"[612] (*Luc*. 743). A tendência do poema a poupar o criminoso não poderia deixar de estar ligada à tendência pornográfica do texto — exonerar o personagem é exonerar o narrador, o poeta e o leitor, todos homens se aproveitando de Lucrécia:

> [a]o empenhar simpatia a Tarquino e sugerir que ele não consegue evitar o que faz enquanto conta a história de seu ponto de vista, o texto convida os leitores a participar na objetificação de Lucrécia com a desculpa de que eles, de modo similar, não podem evitar o que fazem.[613] (BURNS, 2019, p. 81)

O patriarcado, talvez o maior culpado, também é exonerado, uma vez que a República o mantém intacto. E até hoje, malgrado transformações significativas, luta-se para superá-lo.

3.4.4 Lucrécia

Por fim, enfoquemos traços de Lucrécia como uma personagem. Sua aderência ao patriarcado, ou sua exemplaridade patriarcal, e seu recurso ao lugar-comum favorecem a interpretação de que ela seria bidimensional como personagem. Já a transformação que se opera nela quando analisa a figura de Sinon, ou seja, a perda da inocência, e o fato de que nela operam

---

608 "Tarquin is out of the frame by the time his actions take effect and, as such, seems narratively uninvolved and thus morally distanced from them".

609 "[...] Tarquin's abuse is represented as a case of lustful insanity".

610 "Tarquin's rape of Lucretia is, as it were, a reflexive act, finally more damaging to himself than to Lucretia".

611 "[...] one critic has suggested, it is almost as though, in a spiritual sense, Tarquin had raped himself".

612 "a heavy convertite".

613 "By engaging sympathy toward Tarquin and suggesting he can't help himself while recounting the story through his point of view, the text invites readers to participate in Lucrece's objetification with the excuse that they, similarly, can't help themselves".

contradições e paradoxos são ambos elementos que depõem a favor de sua profundidade. Fortuitamente ou não, caímos em mais um argumento *in utramque partem*. Sobre Lucrécia falar em nome do patriarcado, Coppélia Kahn (2005, p. 261) aponta

> a influente formulação de Catherine Belsey [segundo a qual] muito embora as mulheres da protomodernidade fossem 'capazes de assumir uma posição de sujeito no discurso [...] a elas era negado qualquer lugar do qual falar por si mesmas [...] de modo que elas falam com igual convicção de posições de sujeito incompatíveis'. É este o caso em *Lucrécia* [...] e é esta instabilidade que inspirou um acalorado e rico debate entre críticos sobre em que medida Lucrécia fala por si mesma ou, dada sua aderência aos códigos que controlam a mulher no patriarcado, fala – mesmo que com bravura – lendo um *script* que [o patriarcado] escreveu para ela.[614]

Ou seja, esse ventriloquismo patriarcal feminino, por assim dizer, não é exclusivo do mito, nem da ficção, mas uma característica do patriarcado, hoje talvez atenuada. A mesma crítica feminista constata que o poema "existe interativa, reciprocamente, com o mundo social em que o poeta vivia [...] patrilinear e baseado em primogenitura [...]"[615] (KAHN, 1997, p. 29). Em sua visão, talvez tocada pela bardolatria, Shakespeare

> tenta elaborar Lucrécia como um sujeito não totalmente afinado ao diapasão da castidade romana e do casamento patriarcal e achar uma posição na qual ele como poeta pudesse afastar-se igualmente desses valores. Ele fracassa, mas sua tentativa revela quão estreitamente as tradições retóricas dentro das quais ele trabalha estão limitadas por uma ideologia de gênero que faz as mulheres falarem com as vozes de homens.[616]

Acima (cf. p. 75) debatemos como o poema é constituído em grande medida pela linguagem convencional do lugar-comum, e como isso torna a personagem de Lucrécia carente de profundidade e realismo. No entanto, há quem ressalte o oposto: "[b]aseado no conhecimento moderno de distúrbios pós-traumáticos, o suicídio de Lucrécia dificilmente é um enigma, e desta perspectiva só se pode elogiar Shakespeare por articular as complexidades de

---

[614] "[...] Catherine Belsey's influential formulation, even though early modern women were 'able to take up subject-position in discourse [...] [they] were denied any single place from which to speak for themselves... [so that] they speak with equal conviction from incompatible subject-positions' (Belsey 1985: 149). This is the case in Lucrece [...] and it is this instability that has inspired a stringent, thoughtful debate among critics about the extent to which Lucrece speaks for herself or, given her adherence to the codes governing women in patriarchy, speaks – however valiantly – from the script it has written for her".

[615] "[...] exists interactively, reciprocally, with the social world in which the poet lived [...] patrilinear and primogenitural [...]".

[616] "[...] tries to fashion Lucrece as a subject not totally tuned to the key of Roman chastity and patriarchal marriage and to locate a position in which he as a poet might stand apart from those values as well. He fails, but his attempt reveals how narrowly the rhetorical traditions within which he works are bounded by an ideology of gender in which women speak with the voices of men".

uma personagem em tal aflição mental tão ricamente"[617] (CERDÁ, 2019, p. 5). Para Bromley (1983, p. 201), "[l]onge de ser mera porta-voz para o rebuscamento retórico de um ideal abstrato, Lucrécia é uma personagem complexa que se engaja em uma luta moral e encontra um modo de se opor ao mal que a aprisiona e superá-lo"[618].

As contradições internas de Lucrécia são parte da estrutura retórica do poema. Lucrécia se divide entre paganismo e cristianismo, entre perdoar-se e condenar-se, entre indivíduo e joguete na sociedade patriarcal, entre vingança e sacrifício, entre viver e morrer. Ela mesma se apercebe da contradição: "Temi pelo sabre de Tarquino morrer, / Contudo busco faca para fim igual"[619] (*Luc*. 1046-1047). Kahn (2005, p. 262) aponta que as contradições não são apenas internas a Lucrécia, mas também sociais:

> "Se a castidade feminina funciona como a base da honra masculina, ambos os termos ganham valor apenas dentro de um sistema de trocas público – eles devem ser publicados," mas "a castidade feminina deve ao mesmo tempo permanecer a posse privada de homens, com efeito de mulheres, também". É esta contradição que Lucrécia heroicamente vivencia.[620]

Observamos que a heroína passa, com o estupro, por uma ruptura interna, pelo colapso de sua visão de mundo. Kramer e Kaminsky (1977, p. 147) apontam que Lucrécia "pensa em termos morais absolutos; e ela assume uma integridade de sua pessoa e sua posição que torna o engodo impossível [...]"[621]. Assim como não pôde enganar o marido aceitando as propostas de Tarquino, ela fora incapaz de perceber o engodo quando ele pediu acolhida, e incomodou-se com a boa aparência do traiçoeiro Sinon. A perda da inocência é salientada pela retórica legalista de sua resistência ao estupro: "[s]eu estupro questiona – *viola* – sua fé na existência de valores que ela havia tomado por certos, valores que ela invoca em seu apelo ao implacável oponente: 'cavalaria, berço, doce amizade, [...] sacra lei humana, comunal verdade'"[622]

---

[617] "From a modern knowledge of post-traumatic disorders, Lucrece's suicide is hardly an enigma, and from this perspective Shakespeare can only be praised for articulating the complexities of a character in such mental distress so richly".

[618] "Far from being a mere mouthpiece for the rhetorical embellishment of an abstract ideal, Lucrece is a complex character who engages in a moral struggle and finds a way to oppose and overcome the evil that entraps her".

[619] "I feared by Tarquin's falchion to be slain,/Yet for the self-same purpose seek a knife".

[620] "'If female chastity functions as the basis of masculine honor, both terms accrue value only within a public exchange system – they must be published,' yet 'female chastity must at the same time remain the private possession of men, indeed of women too' (Breitberg 1996: 100). It is this contradiction that Lucrece heroically lives out".

[621] "[...] thinks in absolute moral terms; and she posits an integrity of self and position which make deceit impossible [...]".

[622] "Her rape calls into question – violates – her faith in the existence of values she had taken for granted, values she invokes in her appeal to her implacable opponent: 'knighthood, gentry, and sweet friendship's oath/.../holy human law and common troth'".

(MAUS, 1986, p. 71, grifo da autora). Se há elementos para acusar o poema de endossar o patriarcado, o fato de ele assim descrever o trauma da vítima, seu dilaceramento psicológico, aponta na direção oposta.

4 COMENTÁRIO À TRADUÇÃO

"Bless thee, bless thee, Bottom, thou art translated."
(Dream 3.1.113)
"Deus que o abençoe, Bobina! Você está transmudado!
(Sonho 3.1.100)

Neste quarto capítulo, ocupamo-nos de *A Violação de Lucrécia*, a tradução proposta para o poema narrativo. O comentário será dirigido à tradução empreendida, não à tradução em abstrato, ou seja, seguirá um viés mais prático do que especulativo, mas amparando-se sempre em teoria. Mesmo que não seja um objetivo debater filosoficamente a tradução como um fenômeno linguístico e cultural, cumpre esboçar a concepção de tradução adotada pelo pesquisador-tradutor e aquela que norteou este trabalho tradutório específico. Primeiramente, a concepção de tradução não pode ser muito restritiva, uma vez que cada projeto de tradução – intralingual, translingual ou intersemiótica – responde a diferentes demandas e buscará privilegiar os traços mais relevantes do texto de partida, na forma e no conteúdo, para um fim específico. Como a tradução nunca estabelecerá uma equivalência, ela deveria objetivar uma homologia, mas o rigor dessa homologia, pelo menos na tradução literária, ou artística de modo geral, seguirá as intenções estéticas de quem traduz. Uma imagem apta seria dizer que a tradução não é matemática, e se parece mais com a estatística, que trabalha com intervalos de confiança. Na tradução de *Lucrécia*, buscou-se uma homologia mais ou menos rigorosa, no registro elevado, mas sem afetações, e levemente passadista, mas não arcaizante, na busca pela preservação das figuras retóriocas, no padrão de rimas, esse sim diretamente transposto, e na homologia proposta entre o pentâmetro iâmbico e o metro dodecassílabo.

A um breve debate sobre as especificidades da tradução poética seguem exposições sobre diferentes aspectos formais da obra e como se procedeu em tradução. Diferentes modalidades de fidelidade são então discutidas e exemplificadas, e a análise se encerra com o exame pormenorizado dos procedimentos que foram adotados na tradução dos versos, buscando metro ou rima, e que comportam as categorias de rearranjo, aproximação, apagamento e reconstrução.

4.1 A TRADUÇÃO POÉTICA

A prática da tradução entre línguas diferentes é certamente mais antiga que a escrita, mais antiga que a língua latina em que se origina nosso vocábulo, cuja etimologia se relaciona com a ideia de *conduzir através*, do verbo *traduco*: "Sent. próprio: 1) conduzir para o outro lado, fazer passar [...] Na língua gramatical: 8) traduzir, verter" (FARIA, 2022). No senso comum, essa transmissão é inequívoca, automática. No entanto, aqueles que lidam com a prática tradutória sabem que os sistemas linguísticos funcionam de modos diversos e, mais especificamente, que os usos artísticos de uma língua comportam intencionalidade na forma tanto quanto no conteúdo, daí multiplicam-se os desafios para tradutores.

Tal exigência é acentuada quando se traduz poesia, em especial obras que observam uma regularidade formal, ou seja, um metro fixo e um padrão de rimas, convenção que Shakespeare emprega no poema em debate. Nesse caso, quem traduz se torna um "servidor de dois patrões", como na peça de Carlo Goldoni (2007): precisa atender ao conteúdo enquanto obedece à forma. Assim, a tradução poética sempre foi, dentre as variedades da prática tradutória, particularmente desafiadora, pois como observa Laranjeira (1993, p. 21-22), na poesia "a língua, o código, deixa de ser apenas um suporte, um veículo, para fazer parte integrante da própria mensagem. O significante ganha terreno sobre o significado". Os Estudos da Tradução costumam privilegiar a tradução poética, como aponta Bassnett (2014, p. 92): "mais tempo foi devotado a investigar os problemas da tradução de poesia do que qualquer outro modo literário"[623].

Ao mesmo tempo, a tradução de poesia sempre foi vista com reservas, como eternamente insuficiente, estando a poesia fadada a perder uma certa "essência" quando transposta a outro sistema linguístico com signos distintos. Apresenta algumas opiniões nesse sentido John Milton (1998, p. 27): cita Aloys Skoumal, segundo o qual "Virginia Woolf, ao ler obras russas e gregas em tradução, pensava estar usando óculos errados, ou que houvesse uma neblina entre ela e a página"; já para Yehuda Amichai, "ler poesia em tradução era como beijar uma mulher através de um véu"; e para Robert Frost, poesia é "o que é perdido na tradução". Já Bassnett (2014, p. 93) cita o trabalho de Lefevere, para quem a modalidade de tradução poética rimada, "em que o tradutor 'põe-se numa situação em que está duplamente atado' por metro e rima"[624], leva a caricaturas do original.

No entanto, no caso específico de um poema narrativo, como *A Violação de Lucrécia*, temos uma realidade um tanto distinta. O poema curto, ou propriamente dito, lança mão de

[623] "[...] more time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode".
[624] "[...] where the translator 'enters into a double bondage' of metre and rhyme'".

recursos linguísticos, sejam semânticos, sintáticos, estruturais ou fônicos que lhe conferem uma coesão ou tensão. No caso do poema longo essa tensão é enfraquecida.

Roman Jakobson (1896–1982) parte de seu conceito de dois eixos da linguagem (metafórico/seleção e metonímico/combinação) para explicar a função poética como aquela que "projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo da combinação" (JAKOBSON, 1991, p. 130, grifo do autor). Esse princípio de equivalência "gera, na globalidade do poema, uma organização metro-rítmica dos elementos gramático-semânticos da língua mediante um processo de superposição que tem como efeito uma tensão" (LARANJEIRA, 1993, p. 56). Assim como o teórico russo aponta que "[a] poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem [...]" (JAKOBSON, 1991, p. 129), Laranjeira (1993, p. 57-58) assinala que "a tensão poética não tem fogo ilimitado [...] na prática, não há poemas longos. Todos os textos longos (versificados ou não) são descritivos ou narrativos [...]". Claramente há uma diferenciação da poesia épica, do poema longo, em relação ao poema curto ou propriamente dito, em que a tensão ou coesão interna são mais marcadas, ou seja, a função poética domina sem ceder espaço à função referencial. O poema longo se incluiria então dentre

> certos gêneros considerados poéticos em razão de seu tipo específico de estruturação retórica, mas que não são poesia na acepção que aqui se coloca por lhes faltar a geração oblíqua de sentidos. É o caso da epopeia – que pode incluir trechos de poesia, mas estrutura-se como uma narrativa geralmente metrificada e rimada [...]. (LARANJEIRA, 1993, p. 82)

Aquilo que caracteriza o poema propriamente dito e falta ao épico é ser um "texto fechado, nitidamente circunscrito e marcado por traços formais necessariamente notados. [A] percepção (pelo leitor) da distorção contínua que produz a semiose e afeta a mimese constrange-o a encontrar a significância no triunfo da forma sobre o conteúdo" (RIFFATERRE 1978, p. 147 *apud* LARANJEIRA, 1993, p. 82). Dessa forma, uma maneira de diferenciar o poema longo em relação ao poema próprio é uma maior aderência daquele à mimese, que é, "[n]a arte literária, a imitação ou a representação da realidade" (MIMESE..., 2023). Se hoje os teóricos apontam o predomínio da semiose sobre a mimese na verdadeira poesia, na Antiguidade, Aristóteles pusera a mimese na sua origem: "[a]o que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado" (ARISTÓTELES, 1993, p. 27). Segundo o filósofo, "[a] Epopeia, a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica [...] todas são, em geral, imitações" (ARISTÓTELES, 1993, p. 17). Em suma, o poema longo, quando comparado ao poema curto, revela predomínio da função

referencial sobre a função poética e tem maior carga mimética; nele a prevalência da forma sobre o conteúdo é menor, e falta-lhe (ou fica enfraquecida) a geração oblíqua de sentidos que determina a significância.

4.2 OUTRAS LUCRÉCIAS

Há muito visto como secundário dentro do cânone shakespeariano, *The Rape of Lucrece* esteve até recentemente inédito em português. Ganhou sua primeira tradução na década de 1960, assinada por Oscar Mendes, como parte do projeto Obra Completa, com o título *A Violação de Lucrécia*. O projeto da tradução emprega alexandrinos sem rima, e uma nota introdutória explicita tais opções:

> Dada a diferença enorme entre a língua portuguesa e a inglesa, em que preponderam palavras monossilábicas, impossível seria, sem sacrifício das ideias, das imagens, dos conceitos, manter a mesma métrica shakespeariana. Preferi, pois utilizar-me do verso alexandrino clássico, por ser mais amplo e possibilitar assim maior número de palavras polissilábicas. Não procurei tampouco rimar. Sendo a rima essencialmente música e diversa a música a cada língua, optei pelo sacrifício dessa música em favor da ideia de cada verso, pois a procura da rima levaria a modificações, muitas vezes defiguradoras do pensamento do poeta e das imagens e metáforas que empregou. [...] Não sendo poeta, procurei apenas ser fiel, na medida da minha compreensão, ao pensamento do autor [...]. (SHAKESPEARE, 1969, p. 737)

Para comentar esta e as demais traduções, faremos uma comparação de suas primeiras estrofes, de modo que iniciamos por relembrar o original (SHAKESPEARE, 2006, p. 151):

> From the besieged Ardea all in post,
> Borne by the trustless wings of false desire,
> Lust-breathèd Tarquin leaves the Roman host
> And to Collatium bears the lightless fire,
> Which, in pale embers hid, lurks to aspire
> And girdle with embracing flames the waist
> Of Collatine’s fair love, Lucrece the chaste.

Segue a primeira estrofe na tradução de Mendes (SHAKESPEARE, 1969, p. 770):

> DE ARDÉIA SITIADA, a toda pressa, em torvas
> Asas de vil desejo arrebatado, deixa
> O devasso Tarquínio o exército romano
> E a Colácio transporta o fogo sem clarão
> Que, sob a cinza oculto, o momento almejado
> Aguarda de cercar com chamas envolventes

> De Colatino o lindo amor, Lucrécia casta.

Já em nosso século, o poema de Shakespeare ganhou mais uma tradução no Brasil, ao lado de seu par natural, *Vênus e Adônis*, assinada pelo professor Élvio Funck. Intitulado *O Estupro de Lucrécia*, o poema tem apresentação bilíngue interlinear, e conforme anuncia na introdução o tradutor, "[a] tradução que ora ofereço não é poética, ou seja, não segue os esquemas de rimas e de versos [...] se preocupa em preservar a equivalência semântica [...]" (SHAKESPEARE, 2020, p. 12). A seguir, o texto em português da primeira estrofe:

> De sitiada Árdea, com toda a presteza,
> levado pelas asas de seu pérfido desejo,
> Tarquínio, respirando lascívia, abandona a hoste romana
> e leva para a casa de Colatino aquele fogo invisível que,
> encoberto pelas cinzas que o disfarçam, agora se ergue e,
> com chamas envolventes, abraça a cintura
> da casta Lucrécia, bela esposa de Colatino.

Antes de prosseguir, ilustremos ainda mais as possibilidades de projetos tradutórios para o mesmo poema com traduções para outros idiomas, especificamente espanhol e francês. Assinado por Matías de Velasco y Rojas em 1877, *La Violación de Lucrécia* (SHAKESPEARE, 1877) faz corresponder um parágrafo de prosa a cada estrofe:

> Alejándose á toda prisa del ejército romano que sitiaba á Ardea, conducido por las pérfidas alas de um culpable deseo, el impúdico Tarquino lleva á Collatium el invisible fuego, que oculto en pálidas cenizas, se halla pronto á brotar y á envolver con ardientes llamas los encantos de Lucrecia la casta, el dulce amor de Colatino.

Aquela de Ramón García González (SHAKESPEARE, 2003) é estruturada em versos, mas não contempla metro regular ou rima:

> De la sitiada Ardea, apresuradamente,
> impulsado por alas de un infame deseo,
> abandona Tarquino su ejército romano
> y lleva hacia Colatio, el mal fuego sin lumbre,
> que oculto entre cenizas, acecha ese momento
> de lanzarse y ceñir con llamas la cintura
> de la casta Lucrecia, amor de Colatino.

De todas as traduções a que tivemos acesso, a única que incluiu a preocupação de refletir a regularidade formal foi aquela para o francês, de Gerard Gâcon, na edição bilíngue *Le viol de*

Lucrèce (SHAKESPEARE, 2014). E sobre isso, comenta o tradutor: "Pareceu necessário, bem como judicioso, para bem refletir essa tonalidade [elevada], conformar o 'texto de chegada' ao modelo (decassílabos e rimas fixas). Artifício necessário ou supérfluo? [...] Decidirá o leitor!"[625] (SHAKESPEARE, 2014, p. 11). Assim traduziu Gâcon a primeira estrofe:

> S'EMPRESSANT de fuir Ardée assiégée
> Sur l'aile trompeuse du faux désir,
> Tarquin, lubrique, abandonnant l'armée,
> Porte à Collatium ce feu qui, sans luire,
> En pâles braises tapi, veut jaillir
> Et éteindre de ses flammes traîtresses
> La chaste aimée de Collatin, Lucrèce.

O que se pode notar na tradução de Gâcon é que atender às exigências formais levou à necessidade de adotar liberdades semânticas, não só apagando conteúdo como adaptando e acrescendo. Vejamos acima o vocábulo *traitrêsses* (*traidoras*), que aproxima *embracing* (*envolventes*) buscando rima com Lucrèce. Ou reparemos como, no verso "Et la sainte âme doit à ces immondes" (SHAKESPEARE, 2014, p. 47), o vocábulo *immondes* (*imundos*) foi usado para designar os olhos do invasor de modo a obter rima com *monde* (*mundo*) no verso seguinte, mas não tem equivalente no verso original — "And holy thoughted Lucrece to their sight" (384).

Conclui-se que diferentes projetos tradutórios implicam diferentes desafios, e assim, diferentes estratégias. Grosso modo, uma tradução em prosa permite mais apego ao conteúdo semântico do original, e traduções poéticas, quanto mais exigências formais se assumam, obrigam os tradutores a serem mais, como diz o adágio, "traidores" da estrita fidelidade semântica.

4.3 METRO-RÍTMICA

Dois aspectos do verso costumam ser debatidos em conjunto: a métrica e a rítmica, daí metro-rítmica. O metro é a medida quantitativa que reflete o número de sílabas poéticas contidas em um verso, enquanto o ritmo é um padrão qualitativo de regularidade, de acento (fracas e fortes), no caso das línguas modernas, e de duração (breves e longas) em latim e grego antigo.

---

[625] "Il a semblé nécessaire autant que judicieux, pour rendre cette tanalité propre, de se conformer, dans le 'texte d'arrivé', au modèle (décasyllabes et rimes fixes). Artifice nécessaire ou suplerflu? [...] Le lecteur en décidera!".

> Dentro da unidade discursiva do poema, uma dimensão textual significante é o das sílabas e dos aspectos acentuais que a ela se vinculam: a tonicidade e a atonicidade, as pausas e a ausência de pausa. Esses dispositivos, tradicionalmente associados à noção de ritmo, chamados aqui de *cadência rítmica* ou *metro*, são organizadores de qualquer discurso e, na poesia, são os elementos constitutivos do metro. (FALEIROS, 2012, p. 67, grifos do autor)

No que toca a tradução proposta, o alcance da exigência quanto ao metro se limita à medida quantitativa, de modo que o verso empregado pode ser descrito como dodecassílabo de ritmo livre. Embora a ausência de deliberação rítmica possa ser uma carência, deve-se notar que quanto mais exigências formais se impõem à tradução poética, maiores são os sacrifícios quanto ao conteúdo semântico.

Quem se propuser traduzir poesia metrificada em inglês para o português precisa lidar com um fato: as palavras do português costumam ter mais sílabas. O resultado dessa diferença é que o(a) tradutor(a) é confrontado(a) com uma escolha do tipo "cobertor curto": manter o decassílabo força sacrifícios no conteúdo semântico, e adotar um metro maior muda o ritmo do poema.

> O fenômeno da "discrepância silábica" é óbvio para todos que conhecem os dois idiomas, pois é mais que consabido que as palavras inglesas (principalmente as de origem teutônica) são menos longas que as da nossa língua. Consequentemente, um texto traduzido para o vernáculo, via de regra, necessita de um número maior de sílabas que o texto original. Esse fato quase nunca acarreta problemas para o tradutor de prosa. Para o tradutor de poesia, entretanto, ele se erige em verdadeiro dilema, uma vez que pode determinar profundas alterações rítmicas. [...] O ritmo, na poesia, faz parte intrínseca de sua linguagem. Não deve ser destruído. Por isso, o tradutor não deve aumentar arbitrariamente o número de sílabas dos versos, pois, se o fizer, com certeza arruinará o efeito produzido. Entretanto, para manter o mesmo número de sílabas, ele é frequentemente obrigado, em vista da aludida discrepância, a eliminar palavras e mesmo imagens, tornando vago e inócuo o que, antes, possuía vigor e precisão. E isso também é condenável. Como preservar o ritmo sem estropiar o sentido? Ou como conservar este sem prejudicar aquele? (VIZIOLI, 1983, p. 113)

Vizioli toma partido: "Nessa permanente necessidade de escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo, ou manter o ritmo, prejudicando um pouco o sentido, inclino-me, pessoalmente, a favor da primeira opção" (VIZIOLI, 1983, p. 115). Foi essa a lógica adotada ao eleger o dodecassílabo como metro. Na prática da tradução, pôde-se observar que alguns versos acabaram exigindo apagamento significativo, como discutiremos adiante, enquanto em outros momentos doze sílabas pareciam demais.

A regra de metrificação vigente no português considera a interrupção da contagem de sílabas na última sílaba tônica e também a aglutinação de encontros vocálicos. “Na contagem das sílabas no interior do verso fundem-se frequentemente em sílaba única a terminação vocálica átona e o início vocálico da palavra imediata [...] [no] caso de serem as vogais em contato iguais ou parecidas” (ALI, 1999, p. 23). Tais assimilações vocálicas são naturais da fala, ou seja, da prosódia, e não artifícios; no entanto, são verdadeiros recursos à disposição do versificador.

Apresentemos as diferentes categorias de aglutinação de sílabas com exemplos. A sinalefa é o “[f]enômeno de fusão em que duas sílabas se transformam em uma só, por elisão, crase ou sinérese” (SINALEFA..., 2023). Primeira variedade de sinalefa, a elisão é definida como a “[s]upressão oral ou gráfica da vogal átona final de uma palavra quando a seguinte inicia por vogal ou por h seguido de vogal, como em outrora, de outra hora” (ELISÃO..., 2023). Vejamos exemplos:

Quadro 7 — Elisão

Vol/**ta e**/le a/ re/pe/tir,/ e a/ i/sso/ vo/tam/ jun/tos. (1848)
Diz/ e/la,/ sú/di/tos/ em/ tor/**pe in**/su/rrei/ção/ (722)

Fonte: Elaboração própria

A segunda variedade de sinalefa é a crase: “[c]ontração ou fusão de duas vogais iguais numa só” (CRASE..., 2023). É o que observamos nos exemplos a seguir:

Quadro 8 — Crase

Tar/qui/no/ las/ci/vo/ dei/**xa a**/ hos/te/ ro/ma/na (3)
Dé/bil/ De/se/jo,/ co/var/**de e**/ bem/ com/por/ta/do,

Fonte: Elaboração própria

Em alguns casos, a sinalefa é melhor descrita como ditongação.

> Duas ou mais vogais sucessivas, proferidas destacadamente [...] valem por outras tantas sílabas [...] Proferidas, porém, com uma só emissão de voz, portanto ligadas, produzem ditongos, descendentes ou ascendentes, tritongos, combinações que valem por uma sílaba ou parte de uma sílaba. (ALI, 1999, p. 24)

Nos exemplos a seguir temos aglutinações formando ditongos descendentes, ascendentes e um tritongo, respectivamente:

Quadro 9 — Ditongação e tritongação

A es/ta/ção/ os/ am/pa/ra/ p'ra/ que/ vão/ a/trás/ (166) Quan/do/ **da in**/fra/ção/ mos/tra/rem/ em/ ti/ a/ mar/ca. (613)
Pois/ **no ho**/mem/ men/te é/ már/mo/re (1412) Vol/ta e/le a/ re/pe/tir,/ **e a**/ i/sso/ vo/tam/ jun/tos. (1848),
Ne/gro/ pal/co a/ tra/gé/dias/ e ho/mi/cí/**dio ab**/je/to, (766)

Fonte: Elaboração própria

A sinérese é uma "[c]ontração de vogais no interior de uma palavra, transformando um hiato em um ditongo" (SINÉRESE..., 2023). Pode-se dizer que escolher considerar ou desconsiderar as possibilidades de sinérese é uma forma de o versificador imprimir um ritmo mais ágil ou cadenciado ao verso, e também de enfatizar ou deixar de enfatizar algum vocábulo. No primeiro exemplo abaixo, a sinérese foi considerada em "traição", e não o foi em "violador" palavra que se pretende destacar. No segundo exemplo, vemos um caso de sinérese que foi sempre considerado: aquele das sílabas pós-tônicas das palavras proparoxítonas, e que aparece aqui em combinação com a crase.

Quadro 10 — Sinérese

Com/ **trai**/ção/ di/ssi/mu/la/da e/ vi/o/la/dor!/ (770) E/ Las/cí/**via, a**/ la/dra,/ ter/mi/na/ mais/ pri/va/da. (693)

Fonte: Elaboração própria

Há ainda recursos supressivos na versificação, como é o caso da aférese, a "[s]upressão de fonemas no princípio do vocábulo" (AFÉRESE..., 2023). Vejamos dois exemplos:

Quadro 11 — Aférese

Disso, oh céus, tua Lucrécia não **'stá** isenta. (1624) Mas ela, grave mister **inda** por dizer (1699)

Fonte: Elaboração própria

Observou-se, ainda, a síncope, "[s]upressão de um ou mais fonemas no meio de uma palavra" (SÍNCOPE..., 2023), como no exemplo seguinte:

Quadro 12 — Síncope

Choraria ela **pra** sempre no mesmo canto. (686)

Fonte: Elaboração própria

E, por fim, o eclipse, a perda do caráter nasal de uma vogal para favorecer a junção vocálica, sinalizada pelo grafismo "co'a":

Quadro 13 — Eclipse

Pa/ra/ cin/gir/ pe/las/ an/cas,/ **co'a**/ fla/ma/ vas/ta,(6)

Fonte: Elaboração própria

Discutida a contagem de sílabas, falemos brevemente sobre ritmo. Como já foi comentado, a tradução proposta não leva a versificação até o ponto de estabelecer um ritmo regular para os versos. Adiante tentaremos detectar até que ponto uma tal preocupação formal tem sido adotada em diversas traduções shakespearianas disponíveis. Mas antes apresentaremos os conceitos fundamentais. A terminologia usada para descrever o ritmo origina-se na Antiguidade, e tanto o grego como o latim tinham o ritmo baseado em duração. Fica assim a ressalva de que a apropriação dos termos para o ritmo acentual das línguas modernas é a rigor imprópria. Há outra modalidade de ritmo além daquelas baseadas em duração e acento: o ritmo imposto por aliterações, cujo exemplo amiúde citado é o poema *Beowulf* em inglês antigo.

Um pé é definido como "[p]arte de um verso latino ou grego formado por duas, três ou quatro sílabas longas ou breves" (PÉ..., 2023). Comumente, os pés são compostos por duas ou três sílabas, e os versos, no sistema inglês, se definem pela quantidade de pés. O pentâmetro iâmbico, ou jâmbico — o verso mais usado por Shakespeare, e que exploraremos mais adiante —, é formado com cinco iambos. Um iambo, a rigor, é uma sílaba breve seguida de uma longa, mas no ritmo acentual se designa o pé composto de uma sílaba fraca seguida de uma forte. O inverso, sílaba forte seguida de fraca — originalmente longa e breve —, é o pé chamado troqueu. Também de duas sílabas temos o pé pírrico (duas breves/fracas) e o pé espondeu (duas longas/fortes). Dos pés de três sílabas, os mais relevantes são o anapesto (f-f-F), o dátilo (F-f-f) e o anfíbraco (f-F-f). Versos longos costumam ter uma cesura, ou seja, uma pausa, que os divide em dois hemistíquios, isto é, meios-versos. Chamamos a descrição metro-rítmica do verso de escansão.

Como já foi adiantado, não se buscou a regularidade de ritmo na tradução proposta. Como seria, no entanto, o verso caso se buscasse enquadrá-lo nas convenções da versificação portuguesa? Ali (1999, p. 108) assim descreve as possibilidades do verso alexandrino, que é outro nome pelo qual o dodecassílabo é conhecido:

> Distinguem-se nos versos alexandrinos o tipo clássico e o tipo romântico. O verso na forma clássica tem acentuação forte não somente na 12ª sílaba, mas também na 6ª sílaba, terminação do primeiro hemistíquio. O movimento rítmico até a última tônica obedece em qualquer dos hemistíquios a um destes quatro esquemas:
> a) - / - / - / - / ; b) - - / - - / ; c) / - - / - / ; d) / - / - - /

> Forma-se o alexandrino quer pela repetição de um destes tipos, quer pela combinação de dois diferentes. [...] A escola romântica faz uso de todas as combinações clássicas; reage, porém, contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo emprego do cavalgamento.

Prossigamos com os principais fenômenos da versificação inglesa conforme praticada pelo autor em debate. O que comumente se repete, que ele usava o pentâmetro iâmbico, pode ofuscar o fato de que havia bastante variação desse padrão. Primeiramente, algo acontece aos versos de Shakespeare mais para o fim da carreira. "Ele constrói mais deles hipermétricos, com onze, doze ou mesmo treze sílabas em vez da norma do pentâmetro, de dez. Ele também elide vogais com maior presteza, na prática espremendo mais palavras por verso"[626] (SHAKESPEARE, 2010, p. 126). Ou, posto de outro modo, "[o] verso branco de Shakespeare se desenvolve no curso de sua carreira do regular para o irregular, do suave para o brusco, do ritmicamente simples ao ritmicamente variado"[627] (MCDONALD, 2001, p. 89). Mostramos adiante os fenômenos mais importantes, segundo o sistema e a notação de Peter Groves (2013). Sugerimos a mesma obra para uma exploração mais profunda da relação entre morfologia, sintaxe e prosódia. O pentâmetro iâmbico padrão é assim notado:

Quadro 14 — Notação do pentâmetro iâmbico

From the| besieged| Arde|a all| in post| (1)

Fonte: Elaboração própria

A primeira variação é a cauda, uma sílaba fraca a mais ao fim do verso. Na língua francesa, a forma feminina de um nome pode ter uma sílaba a mais que a masculina — *laid* vs. *lai/de* —, e daí vem a denominação de "terminação feminina" para a cauda.

Quadro 15 — Cauda

To view| thy pre|sent tres|pass in| ano|(ther. (632)

Fonte: Elaboração própria

Outra variação comum é a inversão — um troqueu substitui um iambo —, resultando numa sequência F-f-f-F. A alteração comunica ênfase, e ocorre muito no primeiro pé dos versos e em versos que iniciam uma fala. Ou mesmo numa peça, como *Ricardo III*:

---

[626] "He makes more of them hypermetrical, with eleven, twelve or even thirteen syllables instead of the pentameter norm of ten. He also elides vowels more readily, in effect squeezing more words in per line".

[627] "Shakespeare's blank verse develops over the course of his career from regular to irregular, from smooth to rough, from rhythmically simple to rhythmically".

Quadro 16 — Inversão

<Now is> the win|ter of| our dis|content| (*R3* 1.1.1)

Fonte: Elaboração própria

Também pode ocorrer a permuta, que envolve dois pés, e se caracteriza pela "troca" do tempo forte de um pé pelo tempo fraco do próximo, resultando numa sequência f-f-F-F. É outra variação que comunica ênfase, e nosso exemplo vem da mesma peça:

Quadro 17 — Permuta

In [the deep] bo|som of| the o|cean bu|(ried. (*R3* 1.1.4)

Fonte: Elaboração própria

Pausas também são fenômenos observáveis na versificação de Shakespeare. Sua presença tem sempre impacto dramático, representando às vezes verdadeiras indicações cênicas. As pausas de tempo fraco são o tranco e o arrasto. Em *Richard II*, o momento de suspense do torneio é interrompido por um verso "sem cabeça", ou seja, com tranco inicial, o qual, como os de inversão no primeiro pé, começa com uma sílaba acentuada.

Quadro 18 — Tranco

^ Stay,| the king| hath thrown| his war|der down.| (*R2* 1.3.118)

Fonte: Elaboração própria

O arrasto, mais raro, ocorre entre palavras sintaticamente contíguas, e introduz mais uma vez ênfase, como em *Macbeth*:

Quadro 19 — Arrasto

<What hath> quench'd <u>them|</u> hath gi|ven <u>me|</u> ~ fire|. (*Mac. F1* 2.1.3).

Fonte: Elaboração própria

As pausas de tempo forte (pulso vazio) implicam geralmente alguma ação física, como o golpe de Cleópatra no mensageiro, no verso a seguir.

Quadro 20 — Pulso vazio

Good ma|dam, pa|tïence!| // What say| you? <!> (*AC F1* 2.5.63)

Fonte: Elaboração própria

Vejamos, para encerrar a exposição da versificação de Shakespeare, as supressões e contrações que o ajudaram a se expressar em pentâmetros iâmbicos. Fonemas e sílabas são elididos de diversas formas, o que é sinalizado com um apóstrofo. No quadro está ilustrada essa prática, com exemplos extraídos de *Lucrécia*. A forma à esquerda tem sempre uma sílaba fraca a menos que aquela à direita.

Quadro 21 — Recursos supressivos

show’d (1400)	showed
sing’st (1128)	singest
stoll’n (1066)	stollen
o’er (472)	over
ne’er (903)	never
Lucrece’(1217)	Lucrece’s
Th’adulterate (1645)	The adulterate
t’afford (1305)	to afford
‘tween (247)	between
‘gan (1228)	began
‘tis (1328)	it is
‘twere (1402)	it were

Fonte: Elaboração própria

Na última parte desta seção, selecionamos trechos de traduções brasileiras de Shakespeare para ilustrar até que ponto elas contemplam a regularidade metro-rítmica. Adiante temos um trecho de *Romeu e Julieta* no original e na tradução em decassílabos de Bárbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2016, p. 156). Vê-se que nenhum padrão rítmico se repete, além de haver um verso com onze e outro com doze sílabas. Isto é, não há regularidade de ritmo e mesmo o metro sofre variações.

Quadro 22 — Análise metrorrítmica: Bárbara Heliodora

But, soft|! what light| through yon|der win|dow breaks|? It is| the east|, and Ju|liet is| the sun|. Arise|, fair sun|, and kill| the en|vious moon|, Who is| alrea|dy sick| and pale| with grief|, That thou| her maid| art far| more fair| than she|: Be not| her maid|, since she| is en|vious|; Her ves|tal li|very is| but sick| and green| And none| but fools| do wear| it; cast| it off|. It is| my la|dy, O|, it is| my love|! (R&J 2.1.44-52)	
Que **luz sur**ge **lá no al**to, **na** ja**ne**la? A**li é o les**te, e Ju**lieta é** o **Sol**. Le**van**te-se, **Sol**, **fa**ça mo**rrer** a **Lu**a Ciu**men**ta, que **já so**fre e em**pa**li**de**ce Por**que** vo**cê**, sua **serva, é mais** for**mo**sa. **Não** a **sir**va **pois** a**ssim e**la a in**ve**ja! **Su**as ves**tais têm tra**jes **do**en**ti**os Que **só to**las en**ver**gam. **Ti**re-as **fo**ra. **És** a **mi**nha **da**ma, **oh**, **és** o **meu** a**mor**! (2.2.2-10)	f-F-F-f-F-F-f-F-f-F f-F-F-F-f-f-F-F-f-F f-F-f-f-F-F-f-f-F-f-F (11) f-F-f-f-F-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-F-F-f-F F-f-F-f-F-f-F-F-f-F F-f-f-F-F-F-f-F-f-F f-F-F-f-f-F-f-F-f-F F-f-F-f-F-f-F-F-f-F-f-F (12)

Fonte: Elaboração própria

Passemos agora a um trecho de *Cimbeline, Rei da Bretanha* (SHAKESPEARE, 2002, p. 82), na tradução em decassílabos de José Roberto O'Shea. No original, todos os versos, menos o último, que tem inversão inicial, seguem o pentâmetro iâmbico canônico. Cabe notar que o tradutor optou por usar mais versos que no original — são dez contra oito —, de modo a rearranjar o conteúdo semântico. É um recurso que não está disponível na tradução do poema longo, dada a rigidez formal. Há um aparente esforço em manter regularidade de ritmo: seis dos dez versos apresentam ritmo iâmbico regular (em negrito na escansão), com pequenas variações nos demais. A variação rítmica presente no último verso do original, uma inversão inicial, não é reproduzida ou adaptada.

Quadro 23 — Análise metrorrítmica: José Roberto O'Shea

Away|! I do| condemn| mine ears| that have| So long| atten|ded thee||. If thou| wert ho|(nourable, Thou wouldst| have told| this tale| for vir|tue, not| For such| an end| thou seek'st||,—as base| as strange|. Thou wrong'st| a gen|tleman|, who is| as far| From thy| report| as thou| from ho|nour, and| Soli|cit'st here| a la|dy that| disdains| <Thee and> the de|vil alike|. What ho|, Pisa|(nio! (*Cym*. 1.6.142-149)	
A**fas**ta-**te**! Con**de**no **meus** ou**vi**dos Por **te**rem **tan**to **tem**po **te** **es**cu**ta**do. **Fo**sses **ho**mem hon**ra**do, **tu** te**ri**as Rela**tado** **es**ta his**tó**ria **por** vir**tu**de, **Não** com **e**sse pro**pós**i**to** que **bus**cas, Tão **vil** e **tão** ab**sur**do. **Ca**lu**ni**as Um **nobre** **ho**mem que **se** **a**cha **tão** dis**tan**te Do **teu** re**la**to **quan**to **tu** da **hon**ra, E a**bor**das **u**ma **da**ma **que** des**pre**za A **ti** co**mo** **ao** de**mô**nio. **Vem**, Pi**sâ**nio!	**f-F-f-F-f-F-f-F-f-F** **f-F-f-F-f-F-f-F-f-F** F-f-F-f-f-F-f-F-f-F f-f-F-F-f-F-f-F-f-F F-f-F-f-f-F-f-F-f-F **f-F-f-F-f-F-f-F-f-F** f-F-F-f-f-F-f-F-f-F **f-F-f-F-f-F-f-F-f-F** **f-F-f-F-f-F-f-F-f-F** **f-F-f-F-f-F-f-F-f-F**

Fonte: Elaboração própria

Analisemos uma estrofe da tradução em decassílabos de *Vênus e Adônis*, de Alípio Franca Neto (SHAKESPEARE, 2013, p. 100). Observa-se perfeita regularidade, uma sequência de decassílabos heroicos, ou seja, versos de dez sílabas com acentos principais na sexta e na décima, e ritmo iâmbico uniforme.

Quadro 24 — Análise metrorrítmica: Alípio Franca Neto

When he| did frown|, O, had| she then| gave o|(ver Such nec|tar from| his lips| she had| not sucked|; Foul words| and frowns| must not| repel| a lo|(ver. What though| the rose| have pri|ckles, yet| 'tis plucked|; Were beau|ty un|der twen|ty locks| kept fast|, Yet love| breaks through| and picks| them all| at last|. (*VA* 571-576)	
Se **de**sis**ti**sse, Ah, **com** **a** ca**rran**ca **de**le, Tal **néc**tar **não** ha**vi**a **de** far**tá**-la. A a**man**te in**sul**to ou ar **sé**rio **não** re**pe**le; Se há es**pi**nho em **ro**sa, **po**de-**se** **a**rran**cá**-la; Se **bem** ao **be**lo **guar**dam **vin**te **cha**ves, Faz **bre**cha o a**mor**, e ao **fim** per**fu**ra en**tra**ves	f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F** f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F** f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F** f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F** f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F** f-F-f-F-f-**F**-f-F-f-**F**

Fonte: Elaboração própria

Façamos o teste em traduções recentes. *Titus Andronicus* é assinada por Igor Capelatto (SHAKESPEARE, 2021b, p. 95). Notamos que o tradutor preferiu versos mais curtos que o

decassílabo, a maior parte deles são octossílabos, mas não há regularidade metro-rítmica, e seu procedimento envolve alguma simplificação — a tradução do trecho tem um verso a menos.

Quadro 25 — Análise metrorrítmica: Igor Capelatto

<Why, I> have not| ano|ther tear| to shed|. Besides|, this so|rrow is| an e|nemy|, And would| usurp| upon| my wa|t'ry eyes| And make| them blind| with tri|buta|ry tears|. Then which| way shall| I find| Reven|ge's cave|? – For these| two heads| do seem| to speak| to me| And threat| me I| shall ne|ver come| to bliss| Till all| these mis|chiefs be| returned| again| Even in their throats that hath committed them. (*Tit*. 3.1.265-273)	
Por**que** não **te**nho **mais u**ma **lá**grima **Pa**ra **de**rra**mar**. A**lém di**sso, **Es**ta tris**te**za é **um** ri**val**, Que **ten**ta **la**ce**rar** meus **o**lhos **Co**mo **de**vo a**char** a vin**gan**ça? **E**ssas ca**be**ças pa**re**cem fa**lar**, Sen**ten**ci**an**do-**me à** tris**te**za, A**té que e**ssas a**tro**ci**da**des **Vol**tem a **seus** au**to**res.	f-F-f-F-f-F-f-F-f-F (9) F-f-F-f-F-f-F-f-F F-f-f-F-f-F-f-f-F f-F-f-F-f-F-f-f-F F-f-F-f-F-f-f-F F-f-f-F-f-f-F-f-f-F (10) f-F-f-F-f-F-f-F f-F-F-f-f-F-f-F F-f-f-F-f-F (6)

Fonte: Elaboração própria

Foi publicado no mesmo ano o *Hamlet* de Rodrigo Bravo (SHAKESPEARE, 2021a, p. 215-217). Há um visível esforço, por parte do tradutor, de manter a regularidade metro-rítmica, emular o pentâmetro iâmbico, e mesmo introduzir um pouco das variações rítmicas características dessa fala — há inversão no quarto pé do primeiro dos versos, cesuras.

Quadro 26 — Análise metrorrítmica: Rodrigo Bravo

To be|, or not| to be|- that is| the ques|(tion: <Whether> 'tis no|bler in| the mind| to su|(ffer The slings| and a|rrows of| outra|geous for|(tune <Or to> take arms| against| a sea| of trou|(bles, And by| oppo|sing end|(them.|| To die|- to sleep|- No more|; and by| a sleep| to say| we end| The heart|ache, and| the thou|sand na|tural shocks\ That flesh| is heir||(to. ^'Tis| a con|summa|(tion Devout|ly to| be wish'd||. To die|- to sleep.|	
Vi**ver** ou **não** vi**ver eis** a ques**tão**, se**rá** mais **no**bre **pa**de**cer** na **men**te dos **dar**dos **e** pe**dra**das **da** for**tu**na, ou **de**ba**ter**-se **con**tra um **mar** de es**tor**vos, o**por**-se-**lhes**, dar **fim**? Mo**rrer**, do**rmir**... não **mais**; e **por** dor**mir** di**zer** fin**dar** as **do**res **e** mi**lha**res **de ou**tros **trau**mas que a **car**ne **her**da... **é** con**su**ma**ção** de **mui**to **se** que**rer**. Mo**rrer**, do**rmir**...	f-F-f-F-f-F-F-f-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-||f-F-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-f-F-f-F f-F-f-F-f-F-||f-F-f-F

Fonte: Elaboração própria

O que se pode concluir desta pequena amostra é que nem sempre os tradutores e tradutoras esforçam-se para incluir em seu projeto tradutório a construção dos versos segundo um padrão métrico-rítmico que considere a regularidade e a irregularidade presente nos versos de Shakespeare.

4.4 RIMA

O poema narrativo *The Rape of Lucrece*, conforme já foi comentado, emprega a estrofe de sete versos da Rima Real, com um padrão de rimas ABABBCC. A regularidade da rima confere ao poema uma de suas principais características formais, que já foi interpretada como índice de uma cosmovisão conservadora (cf. p. 46). Interpretações à parte, a experiência de leitura de um dos poemas narrativos, constrastada com as peças do mesmo autor, construídas na maior parte em versos brancos, deixará clara a característica mais rigidamente estruturada dos primeiros. No caso de *Lucrece*, cada estrofe tem dois momentos: um de rimas alternadas até o quarto verso (ABAB) e outro começando no mesmo quarto verso, que funciona como pivô, de rimas emparelhadas (BBCC). Esse padrão determina uma cadência que de certa forma guia a leitura, e sua manutenção na tradução busca proporcionar uma cadência similar.

Faleiros (2012, p. 112) define as rimas interversais, aquelas que nos interessam em nossa tradução, como “repetições de um conjunto de fonemas, a partir da última vogal tônica de cada verso [...]”. As rimas podem ser classificadas de acordo com diferentes critérios. O primeiro

deles é a intensidade, ou índice de reiteração: “a intensidade da rima e sua consequente classificação são definidas pelo número de sons consonânticos e vocálicos repetidos e pelo modo como eles se organizam na(s) sílaba(s)” (FALEIROS, 2012, p. 112). Uma segunda classificação possível, a acentual, pauta-se “pelo esquema acentual dos segmentos (tônicos, graves, esdrúxulos)” (FALEIROS, 2012, p. 112) conforme as palavras rimantes sejam oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas, respectivamente. A terceira classificação, estrutural, considera “sua ocorrência numérica na estrofe [...] (monorrima, entre dois versos; dirrima, entre três versos etc.)” (FALEIROS, 2012, p. 113). E, por fim, a quarta classificação é a posicional, segundo a qual

> [...] as rimas são basicamente emparelhadas [...] quando se realizam por contiguidade (AABB); alternadas [...] quando se realizam por alternância simétrica (ABAB, ABCABC); entrelaçadas [...] quando uma das rimas se realiza entre elementos contíguos da outra (ABBA, ABBBA); ou misturadas, quando há outras disposições. (FALEIROS, 2012, p. 113)

Antes de concentrarmo-nos no debate sobre a intensidade das rimas observadas na tradução em tela, façamos os comentários pertinentes sobre as outras três classificações apresentadas. Quanto à classificação acentual, na tradução, como era de se esperar no português, idioma com prevalência de palavras paroxítonas, a maior parte das rimas é grave. Analisadas as doze (12) primeiras estrofes, encontraram-se dez (10) rimas agudas e vinte e seis (26) graves. As rimas esdrúxulas constituem o caso mais interessante. Há duas rimas esdrúxulas propriamente ditas, em que uma palavra proparoxítona rima com outra: angélica/bélica (253 e 255) e espúria/lamúria (888-889). E há rimas entre palavras paroxítonas e proparoxítonas, quando nestas se pode considerar a sinérese das sílabas pós-tônicas. São rimas assimétricas, empregadas devido ao fato de que

> as palavras esdrúxulas são minoria, o que cria uma enorme dificuldade em se obter nesses casos rimas totais. Entretanto, muitos poetas optaram por empregar finais esdrúxulos sem se preocupar com a reiteração total dos sons, assim, o uso de rimas esdrúxulas é, em geral, em *combinações assimétricas* com rimas graves e eventualmente agudas. (FALEIROS, 2012, p. 119, grifo nosso)

Vejamos exemplos:

Quadro 27 — Combinações assimétricas

85 e 87	demônio	sonho
156 e 158	lascívia	confia
1031 e 1033, 1052 e 1054-1055	infâmia	fama/chama
1133-1134	domínio	Tarquino
1241 e 1243-1244	artifício/suplício	isso
1521 e 1523-1524	história/glória	chora

Fonte: Elaboração própria

Quanto à classificação estrutural, em *Lucrece*, e em nossa tradução do poema, observa-se em cada estrofe duas rimas (AA, CC) e uma dirrima (BBB), sendo que a dirrima sempre representou um desafio maior à tradução rimada. Eventualmente a rima é aproximativa, como o homoteleuto (ver adiante) "nascença" (537) para "herança/lembrança". Em outras instâncias, um verso pode ser manipulado semanticamente em busca da rima, como no exemplo a seguir (*Luc*. 1010), no qual "ninguém veria" aproxima *unperceived* (despercebido).

Quadro 28 — Exemplo de manipulação em busca de rima

Original	And unperceived fly with the filth away;
Tradução literal	E sair voando com a sujeira desapercebido.
Tradução adotada	E sair voando sujo, ninguém veria;

Fonte: Elaboração própria

Falemos agora sobre a classificação de intensidade ou qualidade da rima, aquela que considera o índice de reiteração fônica nos segmentos rimantes. A primeira categoria de rima por esse critério é a rima toante, que ocorre "[q]uando a rima se restringe às vogais" (FALEIROS, 2012, p. 119). Na tradução, embora se tenha buscado evitar o recurso a rimas toantes, elas ocorrem nos seguintes exemplos:

Quadro 29 — Rimas toantes

918 e 920	roubo	engodo
1086 e 1088	todos	olhos

Fonte: Elaboração própria

A rima que se contrapõe à toante é chamada rima consoante ou soante, a qual se diferencia ainda entre rimas soantes completas ou incompletas: "quando a coincidência de sons atinge todos [ou quase todos] os sons a partir da vogal tônica" (FALEIROS, 2012, p. 119). A rima soante completa, ou perfeita, faz coincidir todos os sons — não necessariamente os

grafismos — a partir da última tônica, enquanto a rima soante incompleta envolve ligeiras variações, conforme veremos. A rima soante perfeita foi aquela que se mais buscou empregar na tradução. Muitas vezes, para esse fim, os versos foram manipulados para ter em sua terminação palavras com o mesmo sufixo ou desinência. Vejamos exemplos:

Quadro 30 — Rimas entre o mesmo sufixo ou desinência

90-91	alteza	baixeza
1346 e 1348	impudente	insolente
506 e 508	portentoso	insultuoso
1409 e 1412	instruído	tido
621-622	sancionada	abonada

Fonte: Elaboração própria

Esse procedimento fez com que houvesse uma alta incidência do que se chama rima pobre, ou "fácil", para Faleiros (2012, p. 125); ou seja, aquelas entre palavras da mesma classe gramatical. Pela característica já debatida do poema longo — a função referencial ganha espaço frente à função poética —, não parece grave essa característica no poema traduzido. A seguir, vemos algumas rimas soantes perfeitas e ricas.

Quadro 31 — Rimas soantes perfeitas e ricas

1077-1078	fartura	impura	
1427-1428	rosto	suposto	
1534 e 1536	mentira	vira	
1630-1631	familiares	contraditares	
198 e 200-201	cultivo	cativo	motivo

Fonte: Elaboração própria

E adiante vemos rimas soantes perfeitas com diferença nas grafias:

Quadro 32 — Rimas perfeitas com diferenças nas grafias

48-49	frio	abril
165-166	mortais	atrás

Fonte: Elaboração própria

Duas outras classificações podem ser feitas dentre as rimas soantes completas: as suficientes e as ampliadas. Rima completa suficiente "é a rima em que a reiteração fônica atinge

um número mínimo de elementos, ou seja, a rima entre os versos agudos, como pá/má, senão/chão, fé/é" (FALEIROS, 2012, p. 124). A rima suficiente ocorre muito na tradução, em especial entre verbos no infinitivo ou conjugados. O recurso de pospor o verbo ao objeto, além de facilitar as rimas, confere uma construção marcada, comumente associada ao registro poético, vide o verso "Até que se abram para o dia engalanar" (399).

Quadro 33 — Rima suficiente

996 e 998	ensinar	matar
218 e 220	proceder	deter
1028-1029	fugir	sair
256-257	ficou	avivou
277-278	convém	mantém

Fonte: Elaboração própria

A rima suficiente ocorreu também entre palavras terminadas em ditongo nasal.

Quadro 34 — Rima suficiente: ditongo nasal

354-355	absolvição	paixão
895-896	então	multidão
491 e 493	surgirão	ferrão

Fonte: Elaboração própria

As rimas completas que apresentam mais reiteração do que seria necessário para caracterizar a rima (última vogal tônica em diante) são as ampliadas, "também chamadas de rimas com consoante de apoio, em que há reiteração a partir de um som anterior à tônica, como em barra/esbarra" (FALEIROS, 2012, p. 124).

Quadro 35 — Rima ampliada: consoante de apoio

53-54	fama	afama
135 e 137	mantendo	tendo
23 e 26	desfeito	efeito
198 e 200	cultivo	cativo

Fonte: Elaboração própria

Apesar da designação "consoante de apoio", observou-se que a reiteração pré-tônica pode afetar vogais, e pode envolver mais de um fonema. Vejamos exemplos:

Quadro 36 — Rima ampliada: outras possibilidades

512 e 514	vogal	possuir-te	destruir-te
76-77	dois fonemas	livrariam	triunfariam
127 e 129	três fonemas	revolvendo	resolvendo

Fonte: Elaboração própria

Às vezes há reiteração pré-tônica em rimas que seriam de outro modo suficientes.

Quadro 37 — Rima suficiente ampliada

8 e 10	deu	rendeu
139-140	sustêm	vintém
128 e 130	obtenção	abstenção

Fonte: Elaboração própria

Ocupemo-nos agora da rima soante incompleta, ou imperfeita: "aquela em que sobra um fonema, apenas um, entre um segmento rimante e o outro" (FALEIROS, 2012, p. 120). Alguns exemplos encontrados na tradução são exibidos na tabela a seguir.

Quadro 38 — Rima soante incompleta

146-147	pedem	perdem
606-607	vera	inteira
613-614	marca	aplaca
764 e 766	contrafeito	abjeto
970-971	maldita	vista
1205 e 1207	cometo	feito
1063-1064	corrupto	fruto
1545-1546	disposto	roto
1240 e 1242	cera	estrangeira
1075-1076	madrugada	represadas

Fonte: Elaboração própria

Outra categoria é a rima soante diminuta, que acontece quando "há apenas a variação de um, apenas um, traço distintivo em *um mesmo* fonema" (FALEIROS, 2012, p. 121, grifo do autor). Por exemplo, as vogais médias têm uma manifestação fechada e outra aberta.

Quadro 39 — Rima soante diminuta

46-47	interesse	incandesce
470 e 472	trombeta	projeta
652 e 654	superno	desgoverno

1019-1020	mediadoras	horas

Fonte: Elaboração própria

O traço distintivo pode ser a nasalização da vogal tônica.

Quadro 40 — Rima diminuta: nasalisação

701 e 703	infindo	ingerido
1847-1848	Brutus	juntos

Fonte: Elaboração própria

Pode ser também a palatalização da consoante lateral.

Quadro 41 — Rima diminuta: palatalização

615-616	escola	olha
1002 e 1004	filho	naquilo

Fonte: Elaboração própria

Em outro exemplo, os segmentos diferem entre as fricativas surdas alveolar e pós-alveolar: desgraça/tacha (827 e 829). Em outro, ainda, diferem duas consoantes nasais com pontos de articulação distintos: mantinha/acima (1726-1727).

Outra forma de quase rima é o homoteleuto, quando há reiteração mas ela não envolve a última vogal tônica, como em *ônix*/*fênix*, par usado por Augusto de Campos (FALEIROS, 2012, p. 140). A seguir podemos ver exemplos que ocorreram na tradução.

Quadro 42 — Homoteleuto

27-28	dono	dano
393 e 395	alva	relva
410-411	honravam	renovam
489-490	tua	atraiçoa
536-537	lembrança	nascença
715 e 717	Roma	proclama
925 e 927	Noite	deleite
965-966	relógio	naufrágio
991-992	curto	desporto

Fonte: Elaboração própria

Apresentamos um último grupo de rimas aproximativas que comportam reiteração fônica mas não se conformam às categorias apresentadas, configurando pequenas ousadias.

Quadro 43 — Outras rimas aproximativas

869-870	atacam	cantam
1408 e 1410	boquiaberta	diversa
65 e 68	alva	subleva
1415 e 1417	outro	rubro

Fonte: Elaboração própria

Sobre as rimas no poema original, cabe um comentário. Mudanças na pronúncia do inglês tornam certas rimas estranhas ao leitor atual. É comum citar esse fenômeno no dístico final do Soneto 116: “If this be error and upon me proved, / I never writ, nor no man ever loved”. Também em *Lucrece* há rimas que hoje parecem incongruentes, como *eyes/lies/forgeries* (457, 459, 460). Foi proposta uma pronúncia reconstituída, ou original, como chamam Ben Crystal e David Crystal (2002), a qual explicaria a aparente imperfeição das rimas. No exemplo dado, *eyes* rimaria com *leis*, e não com *mais*, como acontece hoje. Não exploraremos mais a fundo esses fenômenos, no entanto. As mudanças no inglês nestes quatro séculos nos trazem a outro debate: o de vocabulário.

4.5 VOCABULÁRIO

Não apenas as palavras mudaram de pronúncia desde o fim do século XVI, como algumas mudaram de sentido. Esse é um dos desafios que a obra de Shakespeare apresenta a

leitores, público, encenadores e tradutores. David Crystal (2003), ao debater a necessidade de tradução intralingual dos textos shakespearianos, aponta tal obstáculo:

> Quantas das palavras elisabetanas criam uma *verdadeira* dificuldade de interpretação? [...] Há dois tipos de candidatas. Primeiro, há palavras que são totalmente opacas [...] É por isso que precisamos de um glossário. [...] E segundo há palavras que parecem fáceis mas que são seriamente enganosas – os "falsos amigos", como são chamadas. São palavras que enganam porque você as vê e elas parecem familiares, então você acha que sabe seu significado, mas na verdade elas significam algo diverso. Você sabe como é – você vê *bootless* e pensa que significa "sem botas", quando na verdade significa "malsucedido". Ou vê a palavra *ecstasy* e pensa que significa "deleite" quando na verdade significa "loucura".[628]

Como exemplos de falsos amigos encontrados em *Lucrécia*, destacamos as palavras *weed*, *sad* e *colour*. A primeira delas costuma designar *erva daninha*; entretanto, podia ter, no período, sentido de *vestimenta*, como ocorre no verso 196:

Quadro 44 — Falso amigo: *weed*

That spots and stains love's modest snow-white weed.
Que suja ao amor o níveo traje cordato.

Fonte: Elaboração própria

Deixaram de levar em consideração esse sentido hoje em desuso do vocábulo aqueles que argumentaram que o Soneto 76 ofereceria pistas de que Shakespeare apreciava *Cannabis sativa*, no verso "And keep invention in a noted weed" (CUGNON, 2015).

Temos um caso delicado com *sad*, que geralmente significa *triste*, mas ocorre em *Lucrécia* com a inflexão de sentido de "sério, solene; pesaroso [sendo que] ao longo do poema a palavra se move entre os dois significados"[629] (SHAKESPEARE, 2007, p. 261). Às vezes pode ser difícil distinguir entre os sentidos, dado que a atmosfera do poema é ao mesmo tempo séria e triste. Adiante vemos exemplos de ocorrências do sentido alternativo no poema e como se lidou com elas em tradução.

---

[628] "How many of the Elizabethan words pose a true difficulty of interpretation? [...] There are two types of candidate. First, there are words that are totally opaque [...] That is why we need a glossary. [...] And second, there are word which look easy, but which are seriously deceptive – the 'false friends', as they're called. They're words which deceive you because you look at them and they seem familiar, so you think you know their meaning, but in fact they mean something else. You know the sort of thing – you see bootless and you think it means 'without boots', whereas in fact it means 'unsuccessful'. Or you see the word ecstasy and thinks it means 'delight' when in fact it means 'madness'".

[629] "[...] serious, solemn; sorrowful. Throughout the poem, the word moves between the two meanings".

Quadro 45 — Falso amigo: *sad*

Which struck her sad, and then it faster rocked (262)
No que isso a assusta, mais ligeiro se agita
Sad pause and deep regard beseem the sage (277)
Discrição e sensatez ao sábio convêm
Which when her sad-beholding husband saw (1590)
E seu marido circunspecto, a isso vendo,
With sad attention long to hear her words. (1610)
Com séria atenção suas palavras aguardam.

Fonte: Elaboração própria

Por fim, comentemos sobre o vocábulo *colour*. Seu sentido principal era e segue sendo o de *cor*. Em Shakespeare, no entanto, é comum encontrá-lo no sentido de *pretexto*. Tarquino encerra assim seu debate interno:

Quadro 46 — Falso amigo: *colour*

Why hunt I then for colour or excuses? (267)
Por que pretexto ou escusa caçar então?

Fonte: Elaboração própria

E a nota da edição Arden esclarece o sentido de *colour*: "razão especiosa, pretexto [...] Em retórica, 'cores' são ornamentos de estilo ou dicção"[630] (SHAKESPEARE, 2007, p. 261). O poeta, de célebre pendor ao trocadilho, amarra, no momento crítico do ataque do estuprador, três sentidos para *colour*: pretexto, as cores na face de Lucrécia e as cores de um estandarte militar. É de se notar como a tradução precisa se afastar do conteúdo semântico do original na passagem trocadilhesca, de modo a buscar reproduzir o efeito de sentido.

[630] "[...] specious reason, pretext [...] In rhetoric, 'colours' are ornaments of style or diction".

Quadro 47 — Trocadilho com sentidos de *colour*

But she with vehement prayers urgeth still Under what colour he commits this ill. Thus he replies: 'The colour in thy face, [...] Under that colour am I come to scale (Luc. 475-477, 481)
Mas ela roga veemente a insistir: Cor alguma tal negrume vai recobrir. Responde assim ele: "Esta cor de teu rosto, [...] Com essa cor no estandarte vim escalar

Fonte: Elaboração própria

Para medir o quanto tais falsos-amigos podem representar uma pedra no sapato dos(as) tradutores(as), destacaremos uma ocorrência de *colour* nesse sentido, com valor de verbo ("pretextar") em *Hamlet*, seguida de uma amostra de traduções.

Quadro 48 — Falso amigo *colour* em tradução

Read on this book, / That show of such an exercise may colour / Your loneliness (3.1.46-48)
Lê este livro, / Esta é a ocupação que justifica / O teu isolamento. Anna Amélia/Bárbara Heliodora (SHAKESPEARE, 2016, p. 424)
Você lê este breviário / Para que o exercício espiritual / Dê algum colorido [sic] à tua solidão. Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, 2019b, p. 248)
Leia este livro de orações. Que a aparência de que está rezando faça a sua solidão parecer natural. Geraldo Silos (SHAKESPEARE, 1984, p. 62)
Leia este livro, / Para que a exibição desse exercício realce [sic] / Sua solidão. Lawrence Flores (SHAKESPEARE, 2015, p. 110)
Lede o livro; / a mostra de tal prática colore [sic] / a vossa solidão. Rodrigo Bravo (SHAKESPEARE, 2021a, p. 215)

Fonte: Elaboração própria

Sobre o léxico empregado por Shakespeare, há um aspecto que já foi comentado (cf. p. 53): o poema foi composto em linguagem arcaizante para seus dias. Na tradução proposta, pode-se dizer que o emprego da segunda pessoa e de suas conjugações é um traço que já carrega essa característica passadista. Também as contrações observadas em "De mim ma tirou [...]" (835) ou em "pra lhos conceder" (1461) podem ser considerados já arcaísmos. Não se buscou, no entanto, deliberadamente arcaizar o léxico, pelo contrário: a palavra *escrínio* (estojo de joias), por exemplo, foi abandonada em favor de *arca*, menos precisa, por ser de pouca circulação. Alguns vocábulos podem talvez transmitir certa gravidade que espelha a do original, tais como *ufano*, *imo* ou *repto*, formas mais restritas análogas a *orgulhoso*, *íntimo* e *desafio*.

Outro comentário que se pode fazer sobre o léxico empregado na tradução envolve os nomes próprios. Para eles, pode-se dizer que há uma contraparte em língua portuguesa mais ou

menos convencionada, a ser encontrada nas melhores traduções de Lívio, Ovídio ou Virgílio. Na nossa prática, eventualmente essa correspondência deixou de ser observada, por algum motivo específico ligado à versificação.

Comecemos com a toponímia. O nome de Roma certamente nunca suscitou hesitação. O nome de Ardeia seguiu a tradução de Peixoto para a obra de Tito Lívio, mas sem o acento agudo, em conformidade com a mais recente reforma ortográfica. Mudança igual sofreu o nome de Troia, em relação a publicações mais antigas. A escolha do nome alternativo da mesma cidade, Ílion — quando Nunes opta por Ílio —, sofreu influência da forma inglesa no original, *Ilion*, e por ser menos aportuguesada é estrangeirizante.

Alguns nomes dentre todos os personagens participantes no poema ou nele mencionados tinham uma contraparte óbvia; outros não. No caso dos dois protagonistas, *Lucretia/Lucrece* desde o início foi associado ao nome Lucrécia, já *Tarquinius/Tarquin* pode às vezes ser substituído por Tarquínio — com emprego de trema até a reforma. É a opção que fazem Oscar Mendes e Élvio Funck. A opção por Tarquino torna o nome paroxítono, mais simples, segundo processo natural do idioma — pelo qual o nome Flamina deriva de Flamínia. A forma Tarquino é adotada pelos dois tradutores para o espanhol citados acima (cf. p. 174). O emprego do nome de Colatino para *Collatinus/Collatine* sempre pareceu natural pela equivalência das terminações. O mesmo vale para Lucrécio sendo empregado para *Lucretius*. Na passagem troiana, nenhuma dúvida houve para adotar o nome Hécuba, já Sinão (usado por Nunes) foi preterido em favor de Sinon, pela eufonia. O nome mais controverso, por assim dizer, é o da personagem grega Filomel, que é costumeiramente chamada Filomela em português. A escolha é motivada pela sílaba a menos, mas pode ter tido influência da forma inglesa *Philomel*.

Um último tópico será tratado nesta exploração do vocabulário adotado na tradução de *A Violação de Lucrécia*: o empobrecimento quantitativo. Embora Berman se refira à prosa ao apresentar o conceito, mais uma vez a característica do poema longo, no qual a função referencial ganha espaço sobre a poética, acreditamos nós, permite que se aproprie dele.

> [O empobrecimento quantitativo] remete a um desperdício lexical. Toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes. A grande prosa romanesca ou epistolar é "abundante". Apresenta, por exemplo, significantes não-fixados, na medida em que o que importa é que, para um significado haja uma multiplicidade de significantes. Assim o romancista argentino Roberto Arlt (1981 e 1985) emprega para o significado "visage", *semblante*, *rostro* e *cara*, sem justificar o emprego de tal ou tal significante em tal ou tal contexto. O essencial é que a importancia da realidade do "visage" na sua obra seja indicada pelo emprego de três significantes. A traducao que não respeita esta triplicidade torna o "visage" de suas obras irreconhecivel. Há desperdicio pois tem-se menos significantes na

> tradução que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundancia. (BERMAN, 2012, p. 76)

Usando o conceito de Berman, o que nos propomos é um teste à tradução, para determinar se houve empobrecimento quantitativo em uma cadeia de significantes específica, pertencente a um campo semântico relevante na obra, aquele que gira em torno da ideia de *mancha*. Se os sinônimos *stain, blot, spot* e *blemish* fossem todos traduzidos por *mancha*, teria ocorrido empobrecimento, mas o que se observa é uma quantidade similar de sinônimos — como *tacha*, *labéu*, *marca*, *mácula*, *sujar* e *conspurcar*. E assim a tradução resiste a este teste.

Quadro 49 — Cadeia de significantes: teste de empobrecimento

stain-verbo (168, 196, 655, 684, 1316, 1743, 1836), *stain*-substantivo (1012, 1701, 1708, 1710), *stained* (1059, 1181, 1316, 1435, 1655), *unstained* (87, 366), *untainted* (1710), *distain* (786)	sem mácula (87), manchar (168, 786, 1836), sujar (196, 684, 1743), conspurcar (366, 655), mancha (1012, 1435), sujo (1181), tachar (1316, 1655), tacha (1701), impoluta (1710)
blot-verbo (192, 948, 1299, 1322, 1519), *blot*-substantivo (537), *wipe* (537)	empestar (192), manchar (948, 1322, 1519), risca (1299), marca (537)
spot-verbo (196), *spot*-substantivo (685, 1053), *spotted* (721, 1172), *spotless* (1656), *unspotted* (821)	sujar (196), sujo (1172), mancha (685), tacha (1053), maculada (721), pristina (1656)
blur-substantivo (222), *blurred* (522)	labéu (222), suja (522)
blemish-substantivo (536, 1358), *blemished* (1175)	mancha (536), mácula (1358), conspurcado (1175)

Fonte: Elaboração própria

Mais um ou dois pontos podem ser acrescidos sobre vocabulário. O primeiro é sobre o fato de que o léxico empregado na tradução é influenciado pela opção de metro, uma vez que o metro decassílabo dificultaria o emprego de polissílabos como *embevecido* ou *tendenciosamente*. O segundo é sobre os neologismos, que são três apenas. Talvez, pela influência do idioma do texto de partida, tais neologismos se possam chamar anglicismos. Pareceu-nos que a liberdade de empregar vocábulos não dicionarizados se justificava pela necessidade de obedecer às características formais. São eles *prefalecer* para corresponder a *predecease* (1756), *desviva* para corresponder a *unlived* (1754) e *indetectado* para corresponder a *unnoted* (1014) e *unsounded* (1819).

4.6 FIDELIDADES

Ao apresentarmos acima os debates sobre metro-rítmica e rima na tradução, ocupávamos da fidelidade retórico-formal, "a homologia do poema traduzido com o original no que diz respeito à presença ou à ausência daqueles elementos que inserem a poesia numa tradição cultural que lhe impõe padrões fixos de metro, ritmo, rima, estrofação, etc." (LARANJEIRA, 1993, p. 130). Prossigamos apresentando outros conceitos de fidelidade que podem nos guiar na apreciação de uma tradução poética. Um desses conceitos se ocupa da forma total do texto, é de certa forma visual e precede a consideração do conteúdo semântico — trata-se daquilo que Laranjeira chama de visilegibilidade:

> Para o tradutor de poemas, a tradução começa pela transposição da visilegibilidade. Um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres e assim por diante. Caso contrário, estaríamos afastando-nos da tradução rumo à recriação livre, à simples intertextualidade. A nosso ver, a tradução tem compromisso com a visilegibilidade do original [...] a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação [...]. (LARANJEIRA, 1993, p. 103)

No caso da tradução de *Lucrécia*, buscou-se estabelecer uma homologia ao original que inclui o aspecto visual, começando pelas características tipográficas, passando pelo formato das estrofes, com seu dístico final recuado, e chegando à paginação, uma vez que o projeto de tradução sempre visou ao texto bilíngue espelhado, conforme se vê na Figura 23 adiante:

Figura 23 — Visilegibilidade

'Misshapen Time, copesmate of ugly Night,
Swift subtle post, carrier of grisly care,
Eater of youth, false slave to false delight,
Base watch of woes, sin's pack-horse, virtue's snare;
Thou nursest all and murd'rest all that are:
O hear me then, injurious shifting Time,
Be guilty of my death, since of my crime.

'Why hath thy servant Opportunity
Betrayed the hours thou gav'st me to repose?
Cancelled my fortunes, and enchainèd me
To endless date of never-ending woes?
Time's office is to fine the hate of foes,
To eat up errors by opinion bred,
Not spend the dowry of a lawful bed.

'Time's glory is to calm contending kings,
To unmask falsehood and bring truth to light,
To stamp the seal of time in agèd things,
To wake the morn and sentinel the night,
To wrong the wronger till he render right,
To ruinate proud buildings with thy hours,
And smear with dust their glitt'ring golden towers;

"Disforme Tempo, comparsa de feia Noite,
Pérfida posta, portador da dor senil,
Da mocidade algoz, servo do mau deleite,
Do mal guarda, do erro mula, do bom ardil;
Tu nutres e matas tudo que já existiu;
Ó, escuta-me, mutável Tempo abusado,
Sê de minha morte, se do crime, culpado.

"Por que foi que Oportunidade, tua criada,
Traiu as horas que me deste a repousar?
Cancelou-me as fortunas, e deixou-me atada
A termo eterno de mágoas nunca a cessar?
Dever do Tempo é ódios de rivais findar,
Roer o erro pela opinião criado,
Não gastar o dote de um leito sancionado.

"Glória do Tempo é aplacar reis inimigos,
Revelar falsidade e dar ao vero lume,
Timbrar o selo do tempo naquilo antigo,
Despertar a manhã e rondar no negrume,
Tratar mal ao mau até que ao bem ele rume,
Arruinar aos edifícios insolentes,
E empoeirar suas torres doiradas luzentes;

Fonte: Elaboração própria

O próximo conceito que apresentaremos e exemplificaremos na tradução é a fidelidade linguístico-estrutural, aquela que

> impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. (LARANJEIRA, 1993, p. 127)

O poema de Shakespeare, como apresentamos no primeiro capítulo, é marcado por uma série de figuras de linguagem e imagens abundantes. Outra forma de marcação muito comum é o jogo de palavras.

Buscaremos identificar até que ponto se preservaram esses traços no texto de chegada. O simples cotejo da tradução com o original pode mostrar que se buscou preservar quase sempre as imagens, ou seja, símiles e metáforas, de modo que comentaremos aqui dois tópicos a respeito dessa forma de marcação tão típica do texto literário: as imagens perdidas e as imagens estendidas. As imagens perdidas são aquelas em que a tradução traz o teor da metáfora no original, aquilo que ela “queria dizer”. As razões para a simplificação estão geralmente ligadas à forma, ou seja, à necessidade de obedecer ao metro ou à rima. No quadro a seguir vemos três instâncias que foram detectadas de imagem perdida.

Quadro 50 — Imagens perdidas

When life is shamed, and death reproach's debtor. (1155)
[Quando a vida está enxovalhada e a morte é devedora do reproche.]
Vida é opróbrio, e morte é repreensível.
Thou black'st reproach against long-living laud, (622)
[Tu enegreces o reproche à exaltação de longa vida]
Pioras o reproche à velha exaltação
His naked armour of still-slaught'red lust (188)
[Sua cota nua de lascívia sempre-abatida]
A cota nua, lascívia de um só momento

Fonte: Elaboração própria

Um traço característico de *A Violação de Lucrécia* é a imagem estendida. Ocorre quando por vários versos seguidos o poeta estabelece uma comparação entre o conteúdo narrado e determinada atividade humana pelo recurso a diversas palavras do campo semântico associado. A imagem estendida é uma das formas de marcação que uma tradução deve buscar preservar. Como as exigências de forma e diferenças entre os idiomas podem levar a mudanças no conteúdo semântico expresso, e os próprios sentidos podem passar despercebidos, especial atenção é necessária para preservar ou adaptar os diversos itens do mesmo campo semântico.

Vejamos os versos seguintes, de uma sequência de três estrofes, nos quais se destacam os termos ligados ao campo semântico da música:

Quadro 51 — Campo semântico: música

‘You mocking birds’, quoth she, ‘your **tunes** entomb My restless **discord** loves no **stops** nor **rests**. Relish your nimble **notes** to pleasing ears; Distress likes **dumps** when **time is kept** with tears. ‘Come, Philomel, that **sing’st** of ravishment, So I at each sad **strain** will **strain** a tear, And with deep groans the **diapason** bear; For **burden**-wise I’ll hum on Tarquin still, While thou on Tereus descants better **skill**. And whiles against a thorn thou bear’st thy **part**, These means, as **frets** upon an **instrument**, Shall **tune** our heart-**strings** to true languishment. (1121 e 1124, 1126-1128, 1130-1135, 1140-1141)
“Aves trocistas,” diz, “sepultai tal **canção** Nega **fecho** ou **pausa** meu **dissonante** estado. Trinai **notas** ligeiras a ouvido que ria; Lágrimas por **compasso**, dor quer **elegia**. “Vem, Filomel, que **cantas** de violação, Eu a cada triste **verso** verto meu pranto, Profundos suspiros por **acompanhamento**; Pois tal **bordão** gemerei eu sobre Tarquino, Sobre Tereu mostra da arte teu **domínio**. “E já que contra o espinho teces a **canção**, Tais técnicas, como os **trastes** de um **instrumento**, **Afinarão** nossas **cordas** com sofrimento

Fonte: Elaboração própria

Aqui, enquanto em alguns casos uma tradução direta bastou, como tunes/canção, burden/bordão, frets/trastes e daí em diante, em outros houve adaptações e perdas. De acordo com a edição Arden (SHAKESPEARE, 2007, p. 328), a palavra *stops* (1124) aponta para três significados: “os tubos de um órgão, os furos de um instrumento de sopro ou a pressão exercida sobre as cordas de um instrumento de cordas”[631], já sua contraparte na tradução, *fecho*, segue pertencendo ao campo semântico da música, mas não corresponde a qualquer um deles. Há um jogo de palavras na repetição da palavra *strain* (1131), ora como substantivo (parte de canção), ora como verbo (extrair), e esse efeito foi aproximado pela similaridade fônica entre *verso* e *verto*. O jogo de repetição (poliptoto) entre *rest* (pausa) e *restless* (inquieta), no entanto, é perdido. A expressão *when time is kept with tears* (1127), que numa tradução mais literal corresponderia a algo como “quando o andamento é mantido com lágrimas”, é aproximada por “lágrimas por compasso”, buscando concisão. Por fim, uma perda digna de comentário ocorre no verso 1141, que contém a expressão *heart-strings*; a referência é à estrutura anatômica das

[631] “the pipes of an organ, the holes in a wind instrument or the pressure put on the strings of a stringed instrument”.

cordas tendinosas do coração, as quais eram relacionadas no período às emoções e à morte (ao romperem-se). Na tradução, "nossas cordas" se torna uma imagem para o estado de espírito.

Nos versos seguintes, o campo semântico que prevalece é o do teatro, bem conhecido do poeta. A manutenção da imagem estendida exigiu algumas adaptações.

Quadro 52 — Campo semântico: teatro

To **see** sad **sights** moves more than hear them told, For then eye **interprets** to the ear The heavy **motion** that it doth behold, When every **part** a **part** of woe doth bear. 'Tis but a **part** of sorrow that we hear: (*Luc*. 1324-1328)
Ver cenas tristes move mais que ouvir contar, Pois, destarte, olho ao ouvido é **narrador** Da lúgubre **cena** de fato a contemplar, Em que cada **papel** só **representa** dor. É mágoa de **papel** a que escutada for.

Fonte: Elaboração própria

A menção a um olho "interpretando" para o ouvido uma "cena" (1325) refere-se ao hábito de narrar espetáculos de títeres. Hamlet diz a Ofélia que "Poderia narrar o que vai entre ti e o teu amante, se eu pudesse ver como se acariciam os títeres"[632] (SHAKESPEARE, 2019a, p. 132). Infelizmente, *narrador* não é uma palavra que remeta hoje ao teatro, o que se mostra uma perda. No verso seguinte a palavra *part* é repetida significando ora *papel teatral*, ora *parte*, e nessa segunda acepção é adaptada para "representa", assim como no último verso "parte de mágoa" é adaptado por "mágoa de papel", para reforçar o campo semântico.

Em diferentes momentos ao longo de *Lucrécia*, Shakespeare emprega o vocabulário mercantil, refletindo o capitalismo incipiente de seus dias. A estrofe a seguir é um bom exemplo.

[632] "I could interpret between you and your love if I could see the puppets dallying" (3.2.234-235).

Quadro 53 — Campo semântico: mercantil

Those that much **covet** are with **gain** so fond That what they have not, that which they **possess** They **scatter** and **unloose** it from their **bond**, And so by hoping more they have but less; Or, **gaining** more, the **profit** of **excess** Is but to surfeit, and such griefs sustain, That they prove **bankrupt** in this **poor rich gain**. (*Luc*. 134-140)
Quem muito **cobiça** do **ganho** é tão cioso, Daquilo que não têm, que o que vinham **mantendo** **Dilapidam** e **alienam** de seu próprio **gozo**, E assim, na sanha de mais, findam menos tendo; Ou, mais **ganhando**, dessa **usura** o **dividendo** É só saturação, e tais perdas sustêm Que vão à **bancarrota** por **um só vintém**.

Fonte: Elaboração própria

De modo geral, as traduções aproximadas mantêm o verso traduzido no mesmo campo semântico centrado em posse, usufruto e lucro. Especial atenção merece a palavra *excess* (138), que é outro falso amigo, pois não se traduz como *excesso*, e sim *usura, juro* (CRYSTAL; CRYSTAL, 2002, p. 158). Vale comentar que o pai de Shakespeare foi processado pela lei de usura (SHAKESPEARE DOCUMENTED, 2020). Há outro trecho, no entanto, em que mostrou-se inevitável um enfraquecimento da imagem estendida.

Quadro 54 — Campo semântico: mercantil (perdas)

Who **buys** a minute's mirth to wail a week? Or **sells** eternity to get a toy?/ Would **purchase** thee a thousand thousand friends, **Lending** him wit that to bad debtors lends. She **hoards**, to **spend** when he is by to hear her (213-214, 963-964, 1318)
Vale bom minuto semana de tormento, A eternidade não mais que uma ninharia?/ **Põe** mil milhares de amigos **a teu dispor**, **Dando** siso a quem empresta a mau pagador. Ela guarda, para ele poder escutá-la

Fonte: Elaboração própria

Vemos aqui que o par *buy/sell* (*comprar*/*vender*) aproximado por "valer", que *purchase* (*adquirir*) é adaptado perdendo o traço mercantil, também *lending* (*emprestando*) é aproximado pelo verbo menos específico "dar", assim como *hoard* (*armazenar*) por "guardar" e *spend* (*gastar*) é apagado. É o tipo de sacrifício que se mostra inevitável eventualmente.

Dentre os traços listados como pertencentes ao escopo da fidelidade linguístico-estrutural estão as repetições e paralelismos. No caso do verso shakespeariano, tais fenômenos acontecem como consequência do emprego dos recursos da retórica, dos quais tratamos no primeiro capítulo. Para fins de inspeção da tradução, no entanto, será mais prático manter as categorias mais amplas de repetição e paralelismo do que diferenciar todas as figuras de linguagem.

Não deixemos de comentá-las, no entanto. O que tratamos como paralelismo pode ser atribuído ao emprego da figura de linguagem isocólon: "Uma série de elementos estruturados tendo a mesma extensão. Uma forma de paralelismo"[633] (BURTON, [2007]). Já as figuras de repetição são diversas, e as mais importantes delas estão ilustradas no quadro a seguir:

Quadro 55 — Figuras de repetição

anáfora (repetição inicial)	**What** could he see but mightily he noted? **What** did he note but strongly he desirèd? **What** he beheld, on that he firmly doted, (414-416)
epizeuxe (repetição imediata)	**Himself himself** seek every hour to kill (997)
epanalepse (repetição parentética)	**'In vain'**, quoth she, 'I live, and seek **in vain'** (1044)
zeugma (repetição implícita)	How Tarquin wrongèd me, I Collatine. (819)
antanáclase (repetição com sentido diverso)	A **pretty** while these **pretty** creatures stand (1233)
anadiplose (repetição do fim no início seguinte)	Which, having **all**, **all** could not satisfy (96)
clímax (repetida anadiplose)	His drumming heart cheers up his burning **eye**, His **eye** commends the leading to his **hand**; His **hand**, as proud of such a dignity, (435-437)
poliptoto (repetição com modificação morfológica)	Disturb his hours of **rest** with **restless** trances; Afflict him in his **bed** with **bedrid** groans; Let there **bechance** him pitiful **mischances** To make him **moan**, but pity not his **moans**. **Stone** him with **hard'ned** hearts **harder** than **stones**, And let **mild** women to him lose their **mildness**, **Wilder** to him than tigers in their **wildness**. (974-980)
antimetábola (dupla repetição cruzada exata)	To make the **child** a **man**, the **man** a **child** (954)
quiasmo (dupla repetição cruzada com variação)	Even here she **sheathèd** in her **harmless** breast A **harmful** knife, that thence her soul **unsheathèd** (1723-1724)

Fonte: Elaboração própria

Vejamos a seguir dois exemplos de repetição que foram preservados na tradução de forma direta, ou seja, não foi necessária qualquer adaptação:

Quadro 56 — Figuras de repetição preservadas

[633] "A series of similarly structured elements having the same length. A kind of parallelism".

Her **certain** sorrow writ **uncertainly**. (1311)
A mágoa **certa incertamente** a registrar.
Her **grief**, but not her **grief's** true quality. (1313)
Seu **pesar**, mas não a natura do **pesar**.

Fonte: Elaboração própria

E adiante estão dois exemplos em que a manutenção do traço de repetição exigiu adaptação:

Quadro 57 — Figuras de repetição com adaptação

Haply that name of 'chaste' **unhapp'ly** set (8)
Por ventura tal "casta", **ó desventura**, deu
But some **untimely** thought did instigate His all too **timeless** speed, if none of those. (43-44)
Mas instiga algum pensamento **celerado** Sua urgência **acelerada**, se nenhum desses.

Fonte: Elaboração própria

Por fim, vejamos as instâncias em que detectamos que não foi possível preservar o traço de repetição[634].

[634] Para mais empregos de repetição, ver os versos 21, 29, 189, 258-259, 346, 418, 657-658, 689, 987, 998-999, 954, 1044-1045, 1131, 1209, 1116, 1311, 1327, 1352, 1419, 1482, 1531, 1570.

Quadro 58 — Figuras de repetição perdidas

Then virtue claims from **beauty beauty's** red (59)
Virtude pleiteia à Beleza seu rubor
Eater of youth, **false** slave to **false** delight, (927)
Da mocidade algoz, servo do mau deleite
Let there **bechance** him pitiful **mischances** (976)
Que lhe ocorra tudo que de contrário for
Poor **helpless help**, the treasure stol'n away (1056)
Pobre inútil amparo, tesouro roubado

Fonte: Elaboração própria

Passemos a apresentar exemplos de paralelismo encontrados no poema e verificar a preservação desse traço na tradução. O paralelismo mais frequente se dá entre sintagmas nominais no mesmo verso ou em versos contíguos, vejamos exemplos:

Quadro 59 — Paralelismo entre sintagmas nominais

O **rash false heat**, wrapp'd in **repentant cold** (48)
Ó **falso fogo**, envolto em **contrito frio**
With **outward honesty**, but yet defiled With **inward vice**. As Priam him did cherish (1545-1546)
Honestidade exterior, no entanto roto Com **vício imo**. Tal Príamo o admitiu,

Fonte: Elaboração própria

O paralelismo se observa, ainda, entre sintagmas verbais:

Quadro 60 — Paralelismo entre sintagmas verbais

Can **curb his heat** or **rein his rash desire** (706)
Pode-lhe **fogo deter**, **desejo encilhar**

Fonte: Elaboração própria

Também ocorre entre orações coordenadas:

Quadro 61 — Paralelismo entre orações coordenadas

She touched no unknown baits, nor feared no hooks (103)
Não viu a isca oculta, nem temeu linhada
Desire my pilot is, beauty my prize (279)
Desejo é meu piloto, meu prêmio, beleza

Fonte: Elaboração própria

E aqui o paralelismo se dá entre oração principal e subordinada:

Quadro 62 — Paralelismo entre oração principal e subordinada

What virtue breeds iniquity devours (872)
Se virtude faz, iniquidade desfaz

Fonte: Elaboração própria

Versos inteiros podem formar paralelismos (ou isocólon), como no seguinte exemplo:

Quadro 63 — Paralelismo entre versos

Sometime her grief is dumb and hath no words, Sometime 'tis mad and too much talk affords. (1105-1106)
Às vezes a dor é muda, silenciosa; Às vezes é louca e por demais palavrosa

Fonte: Elaboração própria

Por fim, vejamos exemplos em que o traço do paralelismo não pôde ser preservado[635]:

[635] Para mais paralelismos entre sintagmas nominais, ver versos 2, 9, 65, 73, 213, 222-223, 247, 401, 403, 620, 642, 726, 1006, 1059, 1234, 1710, 1729; entre sintagmas verbais, ver versos 156, 759 e 1766; entre orações coordenadas, ver versos 904-907, 1005, 1309, 1363 e 1404; entre coordenadas elípticas, ver versos 287, 406, 661, 1013, 1155, 1168, 1170, 1240, 1300, 1657 e 1573; entre subordinada e principal, ver versos 560, 1190 e 1309; entre versos, ver 258-259, 736-746, 1357-1358, 1511-1512. Para mais paralelismos perdidos, ver versos 284, 297, 537, 545, 901, 1196, 1400, 1571 e 1801.

Quadro 64 — Paralelismos perdidos

Whose **inward ill** no **outward harm** expressed (91)
Cujo exterior não lhe traía a baixeza.
With **bruised arms** and **wreaths of victory**. (110)
Com armas batidas laureado se viu.
Now **leaden slumber** with **life's strength** doth fight, (124)
Viço já pelo plúmbeo torpor disputado
Or **sells eternity** to **get a toy**? (214)
A eternidade não mais que uma ninharia?

Fonte: Elaboração própria

A derradeira forma de marcação que comentaremos como parte do debate sobre fidelidade linguístico-estrutural é o jogo de palavras, ao qual Shakespeare era particularmente afeiçoado. Samuel Johnson (1709–1784), influente acadêmico shakespeariano, observava o gosto do poeta por eles em termos não muito aprobatórios: "Um trocadilho pobre e estéril, conforme é, causava-lhe tal deleite que ele contentava-se em assumi-lo, através do sacrifício da razão, do decoro e da verdade. Um trocadilho era para ele a fatal Cleópatra pela qual ele perdia o mundo, e contentava-se em perdê-lo" (JOHNSON, 2018, p. 26).

A profusão desses jogos, inclusive nas tragédias, é uma das maneiras como o teatro de Shakespeare desafia o "decoro" clássico, especialmente se observarmos que boa parte dessas brincadeiras linguísticas têm (ou tinham) cunho sexual. Define-se trocadilho ou jogo de palavras como[636]

> o nome geral para os vários fenômenos textuais em que as características estruturais da(s) língua(s) são exploradas para provocar um confronto comunicativamente significativo de duas (ou mais) estruturas linguísticas com formas mais ou menos semelhantes e significados mais ou menos diferentes. (DELABASTITA, 1993 *apud* VANDAELE, 2018, p. 103)

[636] Embora nossas fontes tenham tratado como sinônimos os trocadilhos e os jogos de palavra, estes também podem ser tratados como uma categoria mais ampla, de modo a incluir recursos linguísticos que não se conformam à definição fornecida. Observamos ainda que há uma classificação para os trocadilhos, a qual escapa ao nosso escopo, mas registramos que os exemplos apresentados pertencem ao grupo dos trocadilhos verticais – quando os sentidos coexistem na mesma forma – e são jogos lexicais baseados em polissemia.

Observa-se duplicidade de sentidos para a mesma forma, por exemplo, no verso a seguir, no vocábulo *tedious*, que significa tanto "doloroso e importuno [quanto] de longa duração"[637] (SHAKESPEARE, 2007, p. 340). Para manter a duplicidade, recorreu-se ao vocábulo *dura*, que aponta ao mesmo tempo para dureza e duração.

Quadro 65 — Trocadilho com *tedious*

My woes are tedious, though my words are brief. (1309)
Dura a dor, mas palavras devo abreviar

Fonte: Elaboração própria

Outro jogo de palavras envolve o vocábulo *heavy* no verso adiante. Há duplicidade entre o sentido passivo de *cansar-se* e o sentido ativo de *causar cansaço*. A edição Arden assim glosa a palavra: "profunda, intensa; opressiva, aflitiva; triste, melancólica; sonolenta, letárgica"[638] (SHAKESPEARE, 2007, p. 362).

Quadro 66 — Trocadilho com *heavy*

Though woe be heavy, yet it seldom sleeps (1574)
Embora canse, nunca dorme a dor nefasta

Fonte: Elaboração própria

Vejamos agora uma instância em que o jogo de palavras se perdeu. Na palavra *field*, Shakespeare contempla a um tempo um sentido militar (campo de batalha) e um sentido heráldico (a superfície de um brasão), referindo-se com ambos ao rosto de Lucrécia. Exigências formais fizeram com que o jogo de palavras se apagasse por completo.

Quadro 67 — Trocadilho com *field* perdido

But beauty, in that white intitulèd, From Venus' doves doth challenge that fair field. (57-58)
Mas Beleza tem o título desse alvor Das pombas de Vênus e vai reivindicar

Fonte: Elaboração própria

Não nos estenderemos sobre os jogos de palavra sexuais aqui por termos já exposto o tema em detalhes no trecho dedicado ao caráter pornográfico da sequência do estupro, no capítulo três (cf. p. 154). As soluções adotadas na tradução lá estão disponíveis para o cotejo.

[637] "painfil troublesome; long lasting".

[638] "deep, intense; oppressive, distressing; sad, sorrowful; sleepy, drowsy".

Com isso encerramos o debate sobre a fidelidade linguístico-estrutural. Há outra forma de fidelidade elencada por Laranjeira que será apenas mencionada aqui: a fidelidade semiótico-textual, a qual

> consiste em manter-se, no trabalho translinguístico de escritura, o processo interno e oblíquo de geração de sentidos que caracteriza o texto como poema. [...] é a responsável maior pela presença, na tradução, de uma significância homóloga e homogênea à do poema original. é ela que permite a passagem do nível mimético ao nível semiótico [...]. (LARANJEIRA, 1993, p. 193)

Como debatemos acima (cf. p. 173), o conceito não se aplica ao poema longo. Nele fica diminuída a geração oblíqua de sentido e a amarração do texto pela significância, portanto examinar a fidelidade semiótico-textual da tradução perde o sentido.

4.7 PROCEDIMENTOS

Deixamos o conceito de fidelidade mais basilar à tradução para explorar por último: a fidelidade semântica. De fato, "é a primeira em que se pensa quando se trata de tradução. Traduzir, em sua acepção mais ampla e geral, é compreendido como levar 'o sentido' de um texto em língua A para um texto em língua B" (LARANJEIRA, 1993, p. 126). Essa concepção de simples transmissão raramente se concretiza, pelas diferenças entre os sistemas linguísticos, e menos ainda na tradução de textos literários e poéticos do que na de textos referenciais. Na tradução do poema, impõem-se "infidelidades no nível estritamente semântico como condição para se manter o poético na escritura" (LARANJEIRA, 1993, p. 126).

A tradução de *A Violação de Lucrécia* foi realizada verso a verso, e um cotejo da tradução com o original pode revelar quais formas de manipulações semânticas ou sintáticas foram introduzidas em cada caso. A essas formas de manipulação chamamos procedimentos, dos quais se observaram cinco categorias: rearranjo, aproximação, apagamento, reconstrução e enxerto. Tais procedimentos podem visar à obtenção do metro, da rima e eventualmente de ambos. O que vai adiante é uma análise quantitativa, que visa determinar a frequência de cada procedimento, e também qualitativa, pois se ocupa em classificar suas espécies. O objetivo da investigação não é determinar cientificamente a "perda" em relação à transparência absoluta, que não há, e sim comentar o processo tradutório a partir da materialidade dos textos de partida e chegada.

4.7.1 Rearranjo

A primeira categoria de intervenções, aquelas que operam um rearranjo, implicam uma mudança semântica negligenciável, incidindo sobre a estrutura dos versos sem alterar significativamente o conteúdo. A operação estrutural mais simples é a inversão, ou remanejamento de termos com a mesma valência, buscando rima, como itens de uma enumeração, o que se observa no verso a seguir:

Quadro 68 — Rearranjo: enumeração

Huge rocks, **high winds**, strong pirates, shelves and sands (335)
Rochedos, baixios, piratas, **vendavais**

Fonte: Elaboração própria

No verso seguinte, há uma estrutura paralela que é invertida, também buscando rima[639].

Quadro 69 — Rearranjo: estrutura paralela

Troy had been bright **with fame**, and not with fire (1491)
Troia brilharia não com fogo, e sim **fama**

Fonte: Elaboração própria

Como já foi comentado no debate sobre rima, foi comum projetar verbos para a posição final do verso, o que é uma forma de rearranjo[640].

[639] Para outras instâncias de rearranjo de ordem, ver versos 615, 695, 1300, 1381, 1743 e 1818.

[640] Para outras instâncias de projeção de verbos buscando rima por rearranjo simples, ver os versos 483, 524-525, 649, 664-665, 727, 789, 792, 794, 807, 811, 843, 861, 897, 936, 981, 1015, 1035, 1114, 1171, 1204, 1352, 1357, 1376, 1456, 1525, 1563, 1672, 1687, 1778, 1721, 1792, 1799, 1802, 1819, 1851.

Quadro 70 — Rearranjo: projeção de verbos

Only he hath an eye to **gaze** on Beauty (496)
Ele só tem olho para a Beleza **ver**,
If ever man **were moved** with woman's moans (587)
Se homem a rogo de mulher já **foi movido**
Which **bleeding** under Pyrrhus' proud foot lies (1449)
Que sob ufano pé de Pirro jaz **sangrando**
Who o'er the white sheet **peers** her whiter chin (472)
Que do alvo lençol mais alvo queixo **projeta**

Fonte: Elaboração própria

Outras classes de palavras também podem ser transportadas à posição final do verso com o intuito de facilitar a rima, como substantivos, adjetivos, advérbios e pronomes[641].

Quadro 71 — Rearranjo: projeção de outras classes

Have time to wail th' **abusing** of his time (994)
Tempo tenha a chorar do tempo seu **abuso**
His hand, as **proud** of such a dignity, (437)
Sua mão, como em dignidade tal **ufana**,
How comes it **then**, vile Opportunity (895)
Como pode, vil Oportunidade, **então**,
Began to clothe **his** wit in state and pride (1809)
Passa a vestir de altivo porte o siso **seu**,

Fonte: Elaboração própria

Outra espécie de rearranjo a se comentar é aquela que podemos chamar de transposição. A tradução foi realizada de modo a fazer cada verso da tradução corresponder ao verso de mesmo número no poema original. Em alguns poucos momentos essa correspondência é

[641] Para outras instâncias de substantivos levados à posição final buscando rima, ver os versos 138, 422, 465, 471, 473, 485, 685, 762, 896, 960, 964, 1411, 1445, 1469, 1630, 1637, 1729, 1762, 1842 e 1844. Para o mesmo com adjetivos, ver os versos 301, 437, 455-457, 517, 632, 774, 787, 910, 931, 959, 972, 1047, 1623, 1748 e 1828. Para o mesmo com pronomes, ver os versos 69, 1086 e 1615.

quebrada. O exemplo mais explícito é um *enjambement* (ou *cavalgamento*), que projeta o termo *the heavens* para o verso seguinte.

Quadro 72 — Rearranjo com enjambement

What priceless wealth **the heavens** had him lent In the possession of his beauteous mate; (17-18)
Que riqueza infinda a ele fora emprestada **Pelos céus**, na posse de sua bela consorte;

Fonte: Elaboração própria

Em alguns momentos a reformulação de um trecho força uma palavra a ser transposta de um verso a outro[642]:

Quadro 73 — Rearranjo entre versos

First like a trumpet doth his tongue begin To **sound** a parley to his heartless foe, (470-471)
Primeiro **soa** a língua dele, tal trombeta Ao débil inimigo uma negociação”
These contraries such unity do hold **Only** to flatter fools and make them bold; (1558-1559)
Tais contrários **só** se unem em tal compadrio Para adular os tolos e enchê-los de brio;

Fonte: Elaboração própria

Estes foram exemplos do procedimento a que chamamos rearranjo. A próxima categoria que exploraremos é a aproximação.

4.7.2 Aproximação

Definimos a aproximação como um afastamento semântico forçado, no texto de chegada, do que seria o termo ou expressão que guarda uma correspondência mais direta com o observado no texto de partida. Pode-se recorrer à aproximação buscando tanto atender ao metro quanto à rima. Distinguiu-se entre aproximação gramatical e lexical: conforme o procedimento incide sobre conjunções ou pronomes — aproximação gramatical, que gera pouca distorção semântica —, ou sobre substantivos, adjetivos, advérbios, verbos, ou ainda sintagmas e orações — aproximação lexical, que gera maior mudança semântica.

[642] Para outras instâncias de transposição, ver versos 27, 384, 559, 820, 1553 e 1558.

Comecemos com as aproximações gramaticais que visaram a observar o metro. Diferentes conjunções do inglês foram aproximadas pela conjunção monossilábica *se*, quais sejam: *since* (*uma vez que*), *unless* (*a menos que*), *while* (*enquanto*), *when* (*uma vez que*), *now* (*agora que*) e *for* (*já que*)[643].

Quadro 74 — Aproximação gramatical (metro)

Be guilty of my death, **since** of my crime (931)
Sê de minha morte, **se** do crime, culpado
Unless thou yoke thy liking to my will (1633)
Se não vais teu talante a meu fito atrelar
And moody Pluto winks **while** Orpheus plays (553)
Plutão irascível dorme **se** Orfeu tocar
When he himself himself confounds, betrays (160)
Se ele mesmo a si mesmo arruína e se entrega
Where shall I live **now** Lucrece is unlivèd? (1754)
Onde viverei eu **se** Lucrécia é desviva?
And **for**, poor bird, thou sing'st not in the day (1142)
E **se**, pobre pássaro, não cantas de dia

Fonte: Elaboração própria

Também com o objetivo de economizar sílabas poéticas e atender ao metro estipulado foram realizadas aproximações lexicais. Algumas recaem sobre um lexema isolado, como a seguir[644].

[643] Para outras instâncias de aproximação gramatical, ver versos 54, 63, 629, 705, 772, 1034, 1218 e 1643.

[644] Para outras instâncias de aproximação de substantivo visando ao metro, ver os versos 197, 899, 1523 e 1631.

Quadro 75 — Aproximação lexical (metro): lexema

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Substantivos			
1588	water-galls	duplo arco-íris	cores
816	reproach/shame	reproche/opróbrio	crime/falta
928	sin/virtue	pecado/virtude	erro/bom
1523	words	palavras	verbo
Adjetivos			
77	false	falso	vil
1045	happy/hapless	afortunado/desafortunada	bom/má
1644	mighty	poderosa	nobre
Verbos			
12	triumphed	triunfava	regia
1698	longing	desejando	a fim de
1523	burnt	abrasava	abrasa
1727	bequeathèd	legaram	legam
Advérbio			
1574	seldom	raramente	nunca

Fonte: Elaboração própria

Eventualmente, estruturas mais longas que uma palavra, como um sintagma, são aproximadas com o mesmo objetivo de não exceder as doze sílabas poéticas. Adiante vemos exemplos desse procedimento.

Quadro 76 — Aproximação lexical (metro): sintagmas

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Sintagmas nominais			
41	high-pitched thoughts	pensamentos ambiciosos	ambição
1459	beauty's wreck	ruína da beleza	belo roto
767	vast sin-concealing chaos	vasto caos que oculta o pecado	toca pro pecado
Sintagmas verbais			
100	pick no meaning	captar significado algum	captar
758	be blind	ficarem cegos	fechar
1534	it cannot be	não pode ser	não creio
1111	best is pleased	é melhor gratificada	prefere
1648	forbade my tongue to speak	proibiu-me a língua de falar	a língua me obstou
1120	nor law nor limit knows	desconhece lei ou limite	é sem lei ou limite
Sintagmas adverbiais			
603	in thine age	na tua maturidade	depois
812	in my looks	na minha aparência	só me vendo
1117	at that would do it good	ante aquilo que lhe faria bem	se amparado
Sintagma adjetival			
978	harder than stones	mais duros que pedra	pedrados
Sintagma preposicional			
243	past reason's weak removing	para além da débil resistência da razão	vence a débil razão

Fonte: Elaboração própria

Também incide eventualmente sobre uma oração inteira — tanto coordenada quanto subordinada — a aproximação lexical visando ao metro, como nos exemplos abaixo.

Quadro 77 — Aproximação lexical (metro): oração

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
677	The wolf hath seized his prey	O lobo capturou sua presa	O lobo à presa
840	which thy chaste bee kept	que tua casta abelha guardava	da tua abelha tão casta
879	whoever plots the sin	quem quer que planeje o pecado	planeje-se pecado
1127	when time is kept with tears	quando o pulso é mantido com lágrimas	lágrimas por compasso

Fonte: Elaboração própria

Um caso particular de aproximação de orações subordinadas pensando em quantidade de sílabas é o emprego de uma oração reduzida de gerúndio[645].

Quadro 78 — Aproximação lexical (metro): reduzida de gerúndio

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
1148	since men prove beasts	uma vez que homens se revelam feras	homens sendo feras
1022	Since that my case is past the help of law.	Uma vez que meu caso está além de legal provimento.	Meu caso estando além de legal provimento.

Fonte: Elaboração própria

Têm sido apresentadas as aproximações lexicais que objetivaram obedecer ao metro, mas também ocorreram objetivando a rima, e são mais numerosas. As mais simples recaem sobre um lexema. Na tabela a seguir, vemos exemplos de substantivos aproximados[646].

Quadro 79 — Aproximação lexical (rima): substantivos

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
103	hooks	anzóis	linhada
234	desire	desejo	desatino
336	home	lar	cais
1135	part	parte	canção

Fonte: Elaboração própria

[645] Para outras instâncias de aproximação lexical de orações subordinadas por reduzida de gerúndio, ver versos 604, 1161 e 1212.

[646] Para outras instâncias de substantivos aproximados visando à rima, ver versos 136, 172, 218, 368, 597, 791, 859, 883, 942, 953, 962, 993, 1025, 1135, 1184, 1207, 1260, 1291, 1293, 1299 e 1310.

Manter a rima no dístico a seguir forçou uma escolha entre aproximar um ou outro dos sujeitos das orações, uma vez que os substantivos no português têm gênero — e outros elementos com eles concordam. Ou *gnat* (*mosquito*) seria aproximado por *mosca*, ou *eagle* (*águia*) por "falcão", o que pareceu mais lógico.

Quadro 80 — Aproximação lexical (rima): gênero

Gnats are unnoted wheresoe'er they fly, But eagles gazed upon with every eye. (1014-1015)
Mosquito voa a toda parte indetectado, Mas falcão é de todo olho contemplado

Fonte: Elaboração própria

Igualmente os adjetivos foram aproximados, e eventualmente trazidos à posição final, buscando a rima. Um exemplo acontece já no segundo verso, o qual faz parte de uma dirrima: "Borne by the trustless wings of false desire" [Levado pelas incertas asas do falso desejo]/ "Tendo por incertas asas desejo chão" (2). Se há no original um paralelismo entre *false* e *trustless*, na tradução ocorre um paradoxo entre "asas" e "chão". Seguem mais exemplos de adjetivos aproximados[647].

Quadro 81 — Aproximação lexical (rima): adjetivos

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
6	embracing	envolvente	vasta
50	false	falso	rude
908	charitable	caritativo	reverendo
1741	fearful	pavoroso	desgraçado

Fonte: Elaboração própria

No caso dos verbos, a aproximação buscando rima aconteceu de diferentes maneiras, no que se refere à construção empregada no texto de chegada. Algumas dessas possibilidades estão expostas no quadro abaixo.

[647] Para outras instâncias de adjetivos aproximados visando à rima, ver versos 188, 261, 292, 684, 876, 908, 1370, 1447, 1557, 1741, 1767-1768 e 1779.

Quadro 82 — Aproximação lexical (rima): verbos

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Semanticamente contrário			
10	did not let	não deixou de	se rendeu
Gerúndio composto			
170	Throwing his mantle rudely o'er his arm	Jogando a manta rudemente sobre seu braço	A manta por sobre o braço tendo jogado
Reduzida de particípio			
1265	Such danger to resistance did belong	Tal perigo à resistência acompanhava	Tal perigo na resistência presumido
442	They, must'ring to the quiet cabinet	Elas, recolhendo-se ao calmo gabinete	Elas, ao calmo gabinete recolhidas
Reduzida de gerúndio			
230	And extreme fear can neither fight nor fly	E medo extremo não consegue nem lutar nem fugir	E medo extremo, nem fugindo nem lutando

Fonte: Elaboração própria

Em alguns casos um verbo foi aproximado por uma locução verbal.

Quadro 83 — Aproximação lexical (rima): locução verbal

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
462	daunts them with more dreadful sights	lhes aflige com visões mais temíveis	tétricas visões sói infligir
135	that which they possess	aquilo que possuem	o que vinham mantendo

Fonte: Elaboração própria

Em outros casos o verbo foi aproximado manipulando seu tempo ou seu modo[648].

[648] Para outras instâncias de aproximação de verbo visando à rima, ver versos 166, 201, 250, 581, 593, 605, 613, 732, 756, 929, 963, 1007, 1046, 1353, 1390, 1398, 1483, 1543, 1610, 1626 e 1709. Para mais instâncias de aproximação de verbo por reduzida de gerúndio, ver os versos 309, 311, 400 e 440. Para emprego de infinitivo regido pela preposição *a* aproximando verbos em busca de rima, ver versos 365, 398, 1311, 1560, 1775 e 1787. Para o mesmo com locução de infinitivo, ver versos 308 e 583; com locução de gerúndio, versos 312, 316, 318, 552, 583, 585, 816, 842, 996, 1041, 1185, 1228, 1290, 1475, 1477, 1530, 1806 e 1846. Para mais instâncias de aproximação de verbo manipulando tempo ou modo, ver vesos 182, 199, 345, 680, 869, 1012, 1351, 1399, 1455, 1522, 1668, 1673, 1723-1725, 1752, 1755, 1758, 1780 e 1800.

Quadro 84 — Aproximação lexical (rima): tempo ou modo verbal

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
82	which Collatine doth owe	que Colatino rende	que Colatino rendia
345	Having solicited	tendo solicitado	estando a solicitar
1673	To push grief on, and back the same grief draw.	Para a mágoa pulsar adiante, e de volta trazer.	Mágoa pulsam adiante, e de volta trazem
185	And in his inward mind he doth debate	E no íntimo de sua mente ele reflete	Tal que no íntimo de sua mente ele reflita

Fonte: Elaboração própria

Também os advérbios foram aproximados — e deslocados à posição final, em alguns casos — de modo a favorecer a rima.

Quadro 85 — Aproximação lexical (rima): advérbios

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
253	kindly	amavelmente	angélica
606	once	finalmente	à vera
1373	there	lá	que se viam

Fonte: Elaboração própria

Um fenômeno que se observou dentre os casos de aproximação em busca de rima foi o da mudança de classe gramatical, ou seja, a palavra no texto de chegada corresponde a uma palavra de outra classe no texto de partida, procedimento que implica sempre alguma ligeira mudança sintática. No quadro abaixo vemos alguns exemplos[649].

[649] Para outras instâncias de aproximação por mudança de classe gramatical visando à rima, ver versos 29, 33, 66, 72, 130, 145, 147, 207, 380, 402, 441, 618, 620, 645, 796, 808, 814, 831, 1042, 1076, 1153, 1215, 1222, 1254, 1365, 1368-1369, 1476, 1520, 1579-1580, 1584, 1665, 1703, 1747, 1750 e 1821.

Quadro 86 — Aproximação lexical (rima): mudança de classe

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
De substantivo para verbo			
542	the picture of pure piety	o retrato da pura piedade	pura piedade a figurar
796	showers of silver brine	chuvas de salmoura prateada	salmoura a chover
De verbo para substantivo			
343	countenance his sin	afiançar seu pecado	do pecado fiança
40	disdainfully did sting	desdenhosamente aguilhoou	foi desdenhoso aguilhão
De adjetivo para substantivo			
1520	well-skilled workman	pintor habilidoso	pintor com mestria
De substantivo para adjetivo			
1222	sorrow’s livery	libré da lamentação	libré lamentosa
De adjetivo para verbo			
935	never-ending	infindáveis	nunca a cessar
448	flaming	flamejante	a flamejar
1730	astonished	pasmos	a pasmar
870	precious	preciosa	que apraz

Fonte: Elaboração própria

Esses foram exemplos de aproximação que recaem sobre vocábulos. A aproximação lexical visando à obtenção de rima também incide sobre sintagmas. Nos casos a seguir, vemos sintagmas nominais no texto de partida sendo aproximados por um sintagma nominal que se afasta semanticamente do original.

Quadro 87 — Aproximação lexical (rima): sintagma nominal

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
37	issue of a king	descendente de um rei	real varão
443	governess and lady	governanta e senhora	senhora do reinado
521	this disdain	este desdouro	o mal tremendo
572	all the power of both	todo o poder de ambos	sua dupla autoridade

Fonte: Elaboração própria

Um caso particular da aproximação de sintagma nominal é a inversão, na qual o núcleo passa a determinante e o determinante a núcleo. Vejamos exemplos de tal procedimento[650].

Quadro 88 — Aproximação lexical (rima): inversão de sintagma

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
65	beauty's red and virtue's white	o rubro da beleza e o alvo da virtude	Beleza rubra e Virtude alva
90	princely guest	visitante principesco	visitante alteza
1278	sluggard negligence	demorada negligência	negligente demora
1497	pencill'd pensiveness and colour'd sorrow	mágoa delineada e aflição colorida	traços da mágoa e às tintas da aflição
1693	revengeful arms	armas vingativas	vingança armada

Fonte: Elaboração própria

A seguir, mostramos casos em que o que foi aproximado visando à rima foi um sintagma verbal. Nos exemplos do quadro abaixo, os sintagmas verbais no texto de partida correspondem a outros sintagmas verbais, com ligeira modificação semântica.

Quadro 89 — Aproximação lexical (rima): sintagma verbal

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
982	against himself to rave	contra si mesmo desvairar-se	se maldizer desvairado
80	hath done her beauty wrong	agravou a sua beleza	faz da beleza um desmentido
894	can never last	nunca podem durar	vão a lugar nenhum
1062	shall never come to growth	jamais chegará a crescer	jamais dará nada
1245	shall be accounted evil	seria considerada malévola	sofreria menoscabo

Fonte: Elaboração própria

Nos exemplos fornecidos no quadro seguinte, sintagmas verbais foram aproximados por outras classes de sintagma[651].

[650] Para outras instâncias de aproximação de sintagma nominal visando à rima, ver versos 81, 191, 443, 521, 572, 600, 639, 688, 764, 820, 1018, 1122, 1124, 1506, 1606, 1611 e 1678.

[651] Para outras instâncias de aproximação de sintagma verbal aproximado visando à rima, ver versos 26, 34**,** 68, 87, 89, 217, 367, 750, 806, 952, 1052, 1062, 1180, 1193, 1245, 1437, 1488, 1502, 1511, 1600 e 1616.

Quadro 90 — Aproximação lexical (rima) sintagma verbal por outra classe

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Sintagma nominal			
676	most doth tyrannise	mais tiraniza	um tirano mais forte
Sintagma adjetival			
1106	too much talk affords	muita fala prodigaliza	por demais palavrosa

Fonte: Elaboração própria

Temos a seguir exemplos de aproximação de sintagmas adjetivais visando à rima.

Quadro 91 — Aproximação lexical (rima) sintagma adjetival

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
733	perplexed in greater pain	flagelada em dor maior	mais flagelada em seus ais
459	ugly in her eyes	feias a seus olhos	seu olhar ferido
1664	without a sound	sem som nenhum	de sons privado

Fonte: Elaboração própria

E, por fim, exemplos de aproximação recaindo sobre sintagmas adverbiais[652].

Quadro 92 — Aproximação lexical (rima): sintagma adverbial

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
140	in this poor rich gain	nesse baixo-alto ganho	por um só vintém
1627	with a flaming light	com uma luz flamejante	que flama porta
1179	in that sad hour of mine	naquele triste momento meu	com meu triste destino
1323	till action might become them better	até que a ação lhes seja mais apropriada	ação que lhes seja expressiva

Fonte: Elaboração própria

Esses têm sido exemplos de aproximação semântica realizada com o objetivo de obedecer à rima, e que recaíram sobre sintagmas. Adiante exporemos casos em que tal aproximação opera sobre orações coordenadas e subordinadas. Nos dois versos abaixo, uma oração coordenada foi aproximada por outra oração coordenada.

[652] Para outras instâncias de aproximação de sintagma adverbial visando à rima, ver versos 140, 142, 264, 498, 550, 582, 621, 686, 730, 881, 898, 1019, 1179, 1252, 1323, 1364, 1573, 1619, 1845 e 1853.

Quadro 93 — Aproximação lexical (rima): oração coordenada

She dares not look; **yet winking there appears** (458)
[Não ousa olhar; mas ao cerrar a vista surgem]
Não ousa olhar; **mas surgem na vista cerrada**
Thou plantest scandal **and displacest laud** (887)
[Tu plantas escândalo e removes a honra]
Tu plantas escândalo **e arruínas vidas**

Fonte: Elaboração própria

E nos dois versos abaixo, uma oração coordenada foi aproximada por sintagmas nominais, também para obter rima.

Quadro 94 — Aproximação lexical (rima): coordenada/sintagma

Yield to my hand; **my hand shall conquer thee**; Thou dead, both die, **and both shall victors be**. (1210-1211)
[Cede a minha mão; minha mão te conquistará; Morto tu, morrem ambos, e ambos serão vitoriosos.]
Cede a minha mão; **mão sobre ti dominante**; Morto tu, morrem ambos, **ambos triunfantes**.

Fonte: Elaboração própria

Passemos agora à aproximação de orações subordinadas. Nos exemplos a seguir, uma oração subordinada é aproximada por outra, visando à rima.

Quadro 95 — Aproximação lexical (rima): oração subordinada

To wish **that I their father had not been** (210)
[Em desejar que eu pai deles não fora]
Em desejar **que eu não os houvera gerado**.
Swearing I slew him, **seeing thee embrace him** (518)
[Jurando tê-lo abatido ao ver-te estreitá-lo]
Jurando tê-lo abatido **ao ver-vos unidos**.

Fonte: Elaboração própria

Orações subordinadas presentes no texto de partida também foram aproximadas por orações subordinadas reduzidas no texto de chegada, em busca de rima. Vejamos exemplos.

Quadro 96 — Aproximação lexical (rima): oração reduzida

Reduzida de gerúndio
From thievish ears, **because it is his own?** (35)
[Dos ouvidos gatunos, porque é sua própria?]
Dos ouvidos gatunos, **sua mesmo sendo?**
Reduzida de infinitivo
But she, **that yet her sad task hath not said** (1699)
Mas ela, que ainda não disse seu grave mister
Mas ela, **grave mister inda por dizer**
Of that unworthy wife **that greeteth thee** (1304)
[Daquela indigna esposa que te saúda]
Daquela indigna esposa **esta a remeter**

Fonte: Elaboração própria

Neste derradeiro exemplo das aproximações que visaram à rima, uma oração subordinada foi aproximada por um sintagma adverbial[653].

Quadro 97 — Aproximação lexical (rima): subordinada/sintagma

But little stars may hide them **when they list** (1008)
[Mas estrelinhas podem se ocultar quando quiserem]
Mas estrelinhas se ocultam **ao bel prazer**

Fonte: Elaboração própria

Encerrando o debate sobre a aproximação semântica, veremos casos em que a aproximação cumpriu o duplo objetivo de economizar sílabas e obter a rima. Na maioria das vezes, as aproximações que atenderam a metro e rima recaem sobre sintagmas. Vejamos exemplos.

[653] Para mais instâncias de orações subordinadas aproximadas visando à rima, ver versos 128, 760, 985, 1002, 1051, 1077, 1444, 1474 e 1653.

Quadro 98 — Aproximação lexical (metro e rima): sintagma

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Sintagma nominal			
1099	want of skill	falta de habilidade	incapaz
363	such thing	tal coisa	mal
1691	this wrong of mine	este meu agravo	esta vileza
Sintagma adjetival			
407	circled with blue	cincundados de azul	venulados
Sintagma adverbial			
511	With trembling fear	Com medo tiritante	a tiritar

Fonte: Elaboração própria

E dentre os sintagmas, a aproximação lexical que visou a metro e a rima ao mesmo tempo recaiu destacadamente sobre os sintagmas verbais[654].

Quadro 99 — Aproximação lexical (metro e rima): sintagma verbal

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
87	do seldom dream on evil	ramamente sonham com o mal	não vê mal nem em sonho
1105	and hath no words	e não tem palavras	silenciosa
1027	doth me no right	não me traz benefício algum	é baldada
1039	no tool imparteth	não fornece a ferramenta	e o meio falta
167	are dead and still	estão mortos e inertes	a repousar
1535	She would have said	Ela teria dito	pensou
206	the herald will contrive	a herádica há de adquirir	na heráldica fica
1371	drew so proud	tão soberba delineou	tão soberba fez
1516	could not mistrust	não poderia desconfiar	não suporia

Fonte: Elaboração própria

Por fim, também se observaram aproximações de orações coordenadas e subordinadas que objetivaram observar metro e rima. O quadro a seguir traz exemplos[655].

Quadro 100 — Aproximação lexical (metro e rima) oração

[654] Para mais instâncias de aproximação de sintagma verbal visando ao metro e à rima, ver versos 88, 164, 1039, 1208, 1271, 1307, 1431, 1814 e 1825.

[655] Para mais instâncias de aproximação de oração subordinada visando ao metro e à rima, ver versos 734, 1201 e 1759.

Verso	Original	Tradução literal	Aproximação
Oração coordenada			
495	and hears no heedful friends	e não escuta amigos cautelosos	conselho não entende
Oração subordinada			
149	that which we expect	aquilo que esperamos	suposição
900	which wretchedness hath chainèd	a qual a desgraça acorrentou	presa na desgraça
537	that even in plenty wanteth	que mesmo na abundância é falto	nunca satisfeito
317	wherein her needle sticks	onde sua agulha está cravada	da agulha cravada
713	and when that decays	e quando isso decai	decaída ela então
904	while the physician sleeps	enquanto o médico repousa	médico repousando

Fonte: Elaboração própria

Isso nos traz ao fim da exposição do procedimento de aproximação semântica realizado na tradução de *A Violação de Lucrécia*, conforme apurado pelo cotejo. Uma vez mais, o que chamamos tradução literal é apenas uma baliza para discernir as intervenções realizadas, e de modo algum o objetivo de uma boa tradução literária.

4.7.3 Apagamento

Outra forma de manipulação semântica que se fez necessária na tradução é o apagamento, ou seja, quando algum elemento do texto de partida não encontra equivalente ou correspondente no texto de chegada. A essa categoria de procedimento nos voltamos agora.

Assim como no procedimento de aproximação, é preciso distinguir entre o apagamento gramatical, de baixo impacto semântico, e o apagamento lexical, que pode resultar em um impacto significativo. Mas diferentemente das aproximações, que visaram ora metro, ora rima, ora ambos, o procedimento de apagar conteúdo presente no texto de partida teve sempre como objetivo conformar o verso traduzido ao metro dodecassílabo.

Lidemos primeiramente com o apagamento gramatical. O apagamento da conjunção aditiva *and* geralmente não tem grande impacto semântico, mas em uma instância a figura

retórica chamada epanáfora — "anáfora em que a repetição da palavra ou da expressão ocorre em todos os versos ou frases" (EPANÁFORA..., 2023) — foi desfeita por esse apagamento[656]:

Quadro 101 — Apagamento gramatical: epanáfora

And drop sweet balm in Priam's painted wound, And rail on Pyrrhus that hath done him wrong, And with my tears quench Troy that burns so long, And with my knife scratch out the angry eyes (1466-1469)
[E] Bálsamo verterei em Príamo pintado, [E] Censurarei Pirro, que o usou torpemente. [E] Com estas lágrimas apagarei Troia ardente, E riscará os olhos torvos minha faca

Fonte: Elaboração própria

Outros exemplos de conjunções que foram apagadas podem ser vistos no quadro a seguir[657].

[656] Para outras instâncias de apagamentos da conjunção *and*, ver versos 133-134, 254, 403, 503, 553, 594, 617, 623, 643, 748, 824, 1104, 1123, 1287, 1330, 1436, 1460, 1572, 1661, 1728, 1763 e 1852.

[657] Para outras instâncias de apagamentos da conjunção *for*, ver versos 87, 120, 122, 627, 674, 716, 1092 e 1344; para apagamentos da conjunção *but*, ver versos 278, 406, 489, 651, 838, 858, 913, 1209, 1349, 1351, 1359 e 1410; para apagamento da conjunção *that*, ver versos 467, 644 e 1764; para outro apagamento da conjunção *while*, ver verso 1134; para outros apagamentos da conjunção *when*, ver versos 55, 163, 884 e 1082; para outros apagamentos da conjunção *or*, ver versos 144, 327, 706 e 1822; para outro apagamento da conjunção *as*, ver verso 1772; para outros apagamentos da conjunção *then*, ver versos 158, 280, 351, 380-381, 513, 584, 609, 930, 1112, 1239 e 1495.

Quadro 102 — Apagamento gramatical: conjunções

For by our ears our hearts oft tainted be (38)
[Pois] Pelos ouvidos o coração se profana
I'll beg her love; **but** she is not her own (241)
Rogarei amor; [mas] ela de si não é dona
The aim of all is **but** to nurse the life (146)
A meta de tudo é [apenas] a vida acalentar
That one for all or all for one we gage (144)
[Tal que] Um por todos, todos por um aposta a gente
While lust and murder wakes to stain and kill (168)
[Enquanto] Velam ardor e morte a manchar e ceifar
When beauty boasted blushes, in despite (55)
[Quando] Jacta-se do rubor beleza, em censura
When life is shamed, and death reproach's debtor (1155)
[Uma vez que] "Vida é opróbrio, e morte é repreensível
Or what fond beggar, but to touch the crown (216)
[Ou] Que mendigo, só para a coroa tocar
As bound in knighthood to her imposition (1697)
[Como que] Por cavalaria atado à imposição
With heavy eye, knit brow, and strengthless pace (709)
[Com] Olho baço, cenho fechado, marcha lenta
Then virtue claims from beauty beauty's red, (59)
Virtude [então] pleiteia à Beleza seu rubor,

Fonte: Elaboração própria

Ainda na categoria de apagamento gramatical, temos os casos em que o procedimento recai sobre pronomes. Como o inglês exige o preenchimento do sujeito e o português não o faz, pronomes pessoais do caso reto no texto de partida sem contraparte no texto de chegada não

foram considerados como apagados. Abaixo estão exemplos de pronomes que de fato foram apagados[658].

[658] Para outros apagamentos de pronome pessoal do caso oblíquo, ver versos 568 e 979; para outros apagamentos de pronomes possessivos, ver versos 45, 67, 346, 358, 424, 546, 580, 642, 521-522, 539, 563, 642, 679, 722, 773, 839, 1208, 1218, 1302, 1416, 1646, 1561, 1592, 1674, 1697, 1710, 1728 e 1838; para outro apagamento de pronome indefinido, ver verso 323; para outros apagamentos de pronome demonstrativo, ver versos 8, 38, 42, 71, 82, 169, 181, 290-291, 349, 383, 423, 469, 715, 717, 820, 825, 1030, 1075, 1191, 1198, 1312, 1322, 1443, 1457, 1471, 1520, 1660, 1712, 1730, 1760, 1814 e 1847; para outros apagamentos de pronome interrogativo, ver versos 1483 e 1550.

Quadro 103 — Apagamento gramatical: pronomes

Pronomes pessoais oblíquos
As each unwilling portal yields **him** way (309)
E, cada portal contra a vontade [a ele] cedendo
But durst not ask **of her** audaciously (1223)
Mas não ousava perguntar[-lhe] audaciosa
Pronomes possessivos
Within his thought **her** heavenly image sits (288)
Na mente assenta-se a celestial visão [dela]
Her wingèd sprite, and through **her** wounds doth fly (1728)
[Seu] Alado espírito; [e] voa pela ferida [sua]
Pronomes indefinidos
Many a dry drop seemed a weeping tear (1375) [Muitas] Gotas secas lágrimas vivas pareciam
But as they open, they **all** rate his ill (304)
Mas, no que se abrem, [todas] denunciam-lhe o abuso
Pain pays the income of **each** precious thing (334)
Dor paga a aquisição [de cada] coisa apreciada
Pronomes demonstrativos
This blur to youth, **this** sorrow to the sage (222)
[Este] Labéu à tenra idade, [esta] dor à avançada
Of **that** rich jewel he should keep unknown (34)
[Aquela] rica joia que bem agia escondendo
Pronome interrogativo
Why pry'st thou through my window? Leave thy peeping
[Por que] Rondas minha janela? Deixa de espiar

Fonte: Elaboração própria

No caso dos pronomes relativos, seu apagamento implica acomodação ou mudança sintática, de modo que tal procedimento é limítrofe entre apagamento e reconstrução. Abaixo vemos ilustrado o fenômeno.

Quadro 104 — Apagamento gramatical: pronome relativo

Which drives the creeping thief to some regard (305)
[O que] O sorrateiro ladrão a pensar desperta(m).
But his hot heart, **which** fond desire doth scorch, (314)
Mas quente coração [ao qual] tolo desejo inflama,
Who with a ling'ring stay his course doth let (328)
[As quais] Com duradouro estorvo seu avanço baldam
Which by him tainted shall for him be spent (1182)
[O qual] Por quem o corrompeu será (ele) vertido,

Fonte: Elaboração própria

Um comentário final a ser feito sobre o apagamento gramatical é que ele se deu de forma marcada sempre que o poeta empregou uma enumeração — ou, no vocabulário da retórica, congérie, "[f]igura que consiste em uma espécie de amplificação por meio do agrupamento de ideias e pensamentos equivalentes; acumulação coordenante" (CONGÉRIE..., 2023). Vejamos exemplos.

Quadro 105 — Apagamento gramatical: enumeração

His honour, **his** affairs, **his** friends, **his** state (45)
[Sua] Honra, [seus] deveres, [seus] amigos, [seu] posto elevado
What wrong, **what** shame, **what** sorrow I shall breed (45)
Quanto mal, [quanto] opróbrio e [quanto] sofrimento suscito
Her azure veins, **her** alabaster skin **Her** coral lips, **her** snow-white dimpled chin (419-420)
[Sua] Alabastrina pele, [seus] veios azulados, [Seus] Lábios de coral, e [seu] níveo queixo encovado.

Fonte: Elaboração própria

Passemos agora a apresentar exemplos de apagamento de itens lexicais. Esse tipo de apagamento implica prejuízo semântico moderado, incidindo principalmente sobre adjetivos e advérbios, mas também sobre substantivos e verbos. Iniciamos com os apagamentos de

adjetivos; na maioria das vezes, o adjetivo é um determinante em um sintagma nominal, podendo ser sacado sem qualquer adaptação, como no versos a seguir[659]:

Quadro 106 — Apagamento lexical: adjetivos

Of Collatine's **fair** love, Lucrece the chaste (7)
Ao [belo] amor de Colatino, Lucrécia a casta.
O **rash** false heat, wrapp'd in repentant cold (48)
Ó [açodado] falso fogo, envolto em contrito frio,
Who, flatt'red by their leader's **jocund** show (296)
Que, pelo [jocundo] porte de seu líder impelidas
Whose ranks of **blue** veins, as his hand did scale, (440)
Cujas fileiras de veias [azuis], sua mão galgando
He faintly flies, sweating with **guilty** fear; (740)
Ele foge lento, de [culposo] medo a transpirar;
Through Night's **black** bosom should not peep again (788)
Do [negro] seio da Noite não mais espreitariam.
By all our **country** rights in Rome maintainèd (1838)
Por todos direitos [pátrios] que Roma sustentou,

Fonte: Elaboração própria

Na sequência, vejamos os apagamentos de advérbios, os quais são determinantes em sintagmas verbais e também podem ser apagados sem mudança estrutural. O advérbio *thus* (*assim*, *desta forma*) foi apagado nos seguintes versos:

[659] Para mais apagamentos de adjetivos, ver versos 11, 80, 216, 684, 706, 742, 768-9, 821, 828, 849, 867, 899, 970, 1016, 1019, 1141, 1144, 1259, 1347, 1399, 1460, 1519, 1573, 1579, 1690, 1712, 1774, 1834 e 1837.

Quadro 107 — Apagamento lexical: advérbio *thus*

By reprobate desire **thus** madly led, (300)
Por réprobo desejo [assim] conduzido, insano
Thus treason works ere traitors be espied: (361)
[Assim] Traição age sem que ao traidor possam flagrar:
When **thus** thy vices bud before thy spring? (604)
Brotando [assim] teus vícios antes da primavera!

Fonte: Elaboração própria

Muito próximo em sentido a *thus* está o advérbio *so,* ou o uso adverbial do vocábulo. Abaixo estão exemplos de seu apagamento[660].

[660] Para mais apagamentos do advérbio *so*, ver versos 659, 684, 716, 1188, 1282, 1496, 1643, 1664 e 1826.

Quadro 108 — Apagamento lexical: advérbio *so*

So guiltless she securely gives good cheer (89)
Cândida, a prover víveres [assim] vai-se pôr,
So his unhallowed haste her words delays, (532)
[Assim,] À pressa ímpia a fala dela vai frear,
Kill both thyself and her for yielding **so**. (1036)
Mata a ti mesma e a ela por [assim] capitular.
Offer pure incense to **so** pure a shrine. (194)
De um puro incenso a [tão] puro templo oferta faz
So fair a form lodged not a mind **so** ill (1530)
Forma assim bela não sói [tão] má mente abrigar
Each in her sleep themselves **so** beautify, (404)
Em seu sono, uma à outra [tanto] aumenta a beldade
So Priam's trust false Sinon's tears doth flatter (1560)
Fé de Príamo falso pranto [tanto] a adular

Fonte: Elaboração própria

Advérbios de lugar foram eventualmente apagados, como *where* (*onde*, *no qual*), *here* (*aqui*, *cá*), *hence* (*daqui*), *there* (*lá*, *ali*, *acolá*) e *thence* (*de lá*). Apresentamos abaixo exemplos desse apagamento[661].

[661] Para outras instâncias de apagamento de advérbios de lugar, ver versos 486, 744 e 1724.

Quadro 109 — Apagamento lexical: advérbios de lugar

Where, like a virtuous monument, she lies, (391)
[Onde] Tal virtuoso monumento está deitada,
Thy eye kindled the fire that burneth **here** (1475)
Teu olho o fogo [aqui] a arder fez alumiar
My sighs like whirlwinds labour **hence** to heave thee. (586)
Meus suspiros tais tufões lutam por [daqui] alçar-te.
He like a thievish dog creeps sadly **thence**; She like a wearied lamb lies panting **there**.
Ele tal um cão ladrão [de lá] se esgueira abatido; Ela tal lasso cordeiro põe-se [ali] a arfar.

Fonte: Elaboração própria

Exemplos de apagamentos que recaíram sobre outros advérbios podem ser vistos no quadro abaixo[662].

[662] Para mais apagamentos de advérbios, ver versos 308, 360, 432, 1133, 1643, 1826, 1839 e 1854.

Quadro 110 — Apagamento lexical: advérbios

Honour for wealth; and **oft** that wealth doth cost (146)
Honra por riquezas; e [com frequência] o preço que estas pedem
They fright him, yet he **still** pursues his fear. (308)
Ele se assusta, mas o medo [ainda] vai buscar.
Would with the sceptre **straight** be strucken down? (217)
Com o cetro se sentiria [na mesma hora] fustigar?
First hovering o'er the paper with her quill (1297)
[Primeiramente] Com a pena sobre o papel em suspensão
So guiltless she **securely** gives good cheer (89)
Cândida, [com confiança] a prover víveres vai-se pôr,
Here **feelingly** she weeps Troy's painted woes (1492)
[Sentidamente] Pranteia ela aqui a Troia o drama pintado.

Fonte: Elaboração própria

Apresentamos acima o apagamento de adjetivos e advérbios, os quais geralmente são determinantes de um substantivo ou verbo, respectivamente, e podem ser apagados sem necessidade de acomodação estrutural. Esse não é o caso com os substantivos, que são muitas vezes núcleo de um sintagma nominal, e seu apagamento exige adaptações. Em algumas circunstâncias, no entanto, os substantivos são mais facilmente apagáveis. Um caso desses ocorre quando o substantivo é parte de uma enumeração, incluindo aí sujeitos compostos. Vejamos exemplos.

Quadro 111 — Apagamento lexical: substantivos (enumeração)

In Ajax' eyes blunt rage **and rigor** rolled (1398)
No olho de Ájax, áspera fúria [e rigor] a cintilar
But none where all distress **and dolour** dwelled (1446)
Mas nenhuma em que todo infortúnio [e toda dor] morava
When **sighs** and groans and tears may grace the fashion (1319)
Quando [suspiro,] lamúria e pranto ornem a feição
Wrath, **envy**, treason, rape, and murder's rages (909)
Ira, [inveja,] traição, estupro, e fúria de algozes

Fonte: Elaboração própria

Também se pode apagar substantivos quando estão preposicionados e funcionam como determinante ou complemento de outro substantivo, como nos exemplos abaixo.

Quadro 112 — Apagamento lexical: substantivos preposicionados

The very eyes **of men** through loop-holes thrust (1383)
Até os olhos [dos homens] pelas seteiras lançados
To feed oblivion with decay **of things** (947)
Cevar o oblívio com a decomposição [das coisas]

Fonte: Elaboração própria

Observaram-se apagamentos de substantivo, entretanto, em que alguma acomodação sintática foi de fato necessária. Destacaremos os casos particulares dessa acomodação. No primeiro deles, o apagamento do objeto de um verbo força uma mudança de transitividade. Vejamos.

Quadro 113 — Apagamento lexical: substantivos (mudança de transitividade)

Like to a bankrupt beggar wails **his case** (711)
Tal como um pedinte falido se [/sua situação] lamenta
So mild that Patience seemed to scorn **his woes** (1505)
Tão calmo que a paciência troçar [de seus males] parece.

Fonte: Elaboração própria

Nos exemplos a seguir, um complemento nominal é compensado por um pronome com ligeiro deslocamento de sentido.

Quadro 114 — Apagamento lexical: substantivos (complemento nominal)

So let thy thoughts, low vassals **to thy state** (666)
Que teus pensamentos pois, teus [/de teu posto] vassalos chãos...
He stories to **her ears** her husband's fame (106)
Ele a fama do marido a ela [/seus ouvidos] fabula

Fonte: Elaboração própria

Outro caso particular é aquele em que o apagamento de um substantivo que é núcleo de um sintagma nominal é acompanhado da transformação de outro substantivo que estava em posição de determinante em novo núcleo do sintagma, em substituição ao que se apagou.

Quadro 115 — Apagamento lexical: substantivos (substituição do núcleo)

By knighthood, gentry, and sweet friendship's **oath** (569)
Por cavalaria, berço, [voto de] doce amizade
And Tarquin's **eye** may read the mot afar (830)
E [o olho de] Tarquino lerá à distância a inscrição
Hiding base sin in **plaits** of majesty (93)
A [/As dobras da] majestade o vil pecado a ocultar
Such **signs** of truth in his plain face she spied (1532)
Tal [/Tais sinais de] verdade em seu lhano rosto ela notava
The dispersed air, who, holding Lucrece' **life** (1805)
O ar disperso, que, a [vida de] Lucrécia sempre contendo
Brutus, who pluck'd the knife from Lucrece' **side** (1807)
Brutus, pois, que a faca [do flanco] de Lucrécia colheu
We will revenge **the death** of this true wife (1841)
Vingaremos esta [/a morte desta] boa esposa finada
And drop sweet balm in Priam's painted **wound** (1466)
Bálsamo verterei em Príamo pintado [/na chaga pintada de Príamo]

Fonte: Elaboração própria

O derradeiro caso particular de apagamento de substantivo com adaptação que apresentaremos é aquele que força a mudança de classe gramatical de outro item lexical.

Quadro 116 — Apaçamento lexical: substantivos (mudança de classe)

Adjetivo se torna substantivo
To their salt sovereign with their fresh **falls' haste** (650)
Com seu frescor [/a pressa de suas frescas quedas] junto ao soberano salgado
Knit poisonous clouds about his golden **head** (777)
Cinge de nuvens venenosas seu doirado [/sua cabeça doirada]
Cheeks neither red nor pale, but mingled so (1510)
Sem rubor ou palor [/Faces nem rubras nem pálidas], mas tal combinação
Adjetivo se torna advérbio
And solemn night with slow sad **gait** descended (1081)
E solene noite [com passada] lenta e triste baixou

Fonte: Elaboração própria

Encerrando a discussão sobre apagamento semântico, veremos aqueles casos em que ele incidiu sobre verbos, que são pouco numerosos. A modalidade mais simples, e de impacto semântico negligenciável, foi a supressão dos verbos *ser* ou *estar* no texto de chegada, quando corresponderiam a um emprego do verbo *to be* no texto de partida. É o que acontece nos exemplos adiante.

Quadro 117 — Apagamento lexical: verbo *to be*

As **is** the morning's silver-melting dew (24)
Como [o é] orvalho argênteo matinal derretido
For even as subtle Sinon here **is** painted (1541)
Pois tal como sutil Sinon cá [está] retratado
To be admired of lewd unhallowed eyes. (392)
[A ser] De lascivos olhos profanos admirada.
Their father **was** too weak, and they too strong (865)
O pai [foi] fraco, eles por demais obstinados
A martial man **to be** soft fancy's slave. (200)
Um marcial homem [ficar] de caprichos cativo.
The flesh **being** proud, Desire doth fight with Grace (712)
[Estando] A carne tesa, o Desejo à Graça enfrenta,

Fonte: Elaboração própria

Em alguns casos nos versos de Shakespeare os verbos aparecem aos pares de sinônimos, o que obedece ao princípio retórico da cópia. Nesses casos, o apagamento de um deles foi às vezes inevitável. Vejamos os exemplos.

Quadro 118 — Apagamento lexical: verbos (pares)

Are by his flaming torch dimmed **and controlled** (448)
São ofuscados [e subjugados] pela tocha a flamejar
That spots **and stains** love's modest snow-white weed (196)
Que suja [e mancha] ao amor o níveo traje cordato
He scowls **and hates** himself for his offence (738)
Ele se maldiz [e odeia] pelo crime cometido

Fonte: Elaboração própria

Eventualmente o apagamento de um verbo resulta em uma estrutura elíptica.

Quadro 119 — Apagamento lexical: verbos (elipse)

End thy ill aim before thy shoot **be ended** (579)
Cessa a mira maligna antes da [/de concluída a] flechada
Pale cowards, **marching on** with trembling paces (1391)
Pálidos covardes, [marchando adiante] com passo balouçante
Blue circles **streamed**, like rainbows in the sky (1587)
Tais arco-íris no céu, aros azulados [corriam]

Fonte: Elaboração própria

Em mais uma variação do procedimento de apagamento aplicado a um verbo, uma oração subordinada é transformada em sintagma adverbial. É outro procedimento limítrofe com a reconstrução, como veremos adiante.

Quadro 120 — Apagamento lexical: verbos (subordinada/sintagma)

Which, in pale embers **hid**, lurks to aspire (5)
Que das alvas cinzas [/em alvas cinzas oculto] espera avultação
Grieving themselves **to guess at** others' smarts (1238)
A si vexam por [perceber] alheia tribulação

Fonte: Elaboração própria

Ainda outra possibilidade que se observou foi apagar um verbo e fazer corresponder a uma oração subordinada no texto de partida um predicativo do objeto no texto de chegada. É o que aconteceu no verso seguinte.

Quadro 121 — Apagamento lexical: verbos (subordinada/predicativo)

Some purer chest **to close** so pure a mind. (761)
Algum peito mais puro pra [abrigar] tão pura mente.

Fonte: Elaboração própria

Uma última possibilidade de apagamento de verbo com acomodação sintática, e que se mostrou relativamente comum, é aquela em que o verbo auxiliar de uma locução verbal é apagado e é mantido apenas o verbo principal. No quadro abaixo vemos os versos em que esse procedimento foi adotado.

Quadro 122 — Apagamento lexical: verbos (locução)

Which **must** be lodestar to his lustful eye (179)
A [/Que deve] ser estrela-guia do olho desregrado
Drunken Desire **must** vomit his receipt (703)
Ébrio Desejo vomita [/precisa vomitar] tudo ingerido
It **seemed** they would debate with angry swords. (1421)
[Parece que] Debateriam antes com feras espadas.
A brow unbent that **seemed to** welcome woe (1509)
Cenho incólume, que acolhe [/parece acolher] a tribulação,
But more than ‘he’ her poor tongue **could not** speak (1718)
Mas nada mais que “ele” a pobre língua disse [/pôde dizer]
But kneel with me and **help to** bear thy part (1830)
Comigo te ajoelha e tua parte faz [/ajuda a fazer]

Fonte: Elaboração própria

Terminamos, portanto, de apresentar o procedimento chamado apagamento, que pode incidir sobre itens gramaticais sem grande prejuízo semântico, e também sobre itens lexicais com perda apreciável. Dentre os itens lexicais, adjetivos e advérbios são mais facilmente apagáveis, e o apagamento de substantivos e verbos geralmente exige acomodação sintática.

4.7.4 Reconstrução

Outro procedimento adotado na tradução que introduziu manipulações semânticas e sintáticas é o de reconstrução. A reconstrução acontece quando o verso do texto de chegada não pode ser descrito como um homólogo com mais ou menos a mesma estrutura sintática presente no verso do texto de partida, e sim como uma estrutura nova. Os casos em que a diferença entre os dois idiomas exclui essa homologia sintática não foram considerados. O procedimento da reconstrução pode incluir os procedimentos de aproximação e apagamento de material semântico. Pudemos observar alguns casos particulares, entretanto, o procedimento de reconstrução é mais difícil de sistematizar em categorias, se comparado aos anteriores.

Apresentemos primeiramente as aplicações da reconstrução que visaram à rima. O primeiro caso é a passivação de uma construção na voz ativa, seja parte ou integral de um verso,

de modo a obter na posição final um particípio verbal. No quadro abaixo, vemos casos de passivação de oração coordenada ou subordinada.

Quadro 123 — Reconstrução (rima): passivação de oração

Oração coordenada
Add to his flow, **but alter not his taste.** (651)
[Soma-lhe bojo, mas não lhe alteram o gosto.]
Soma-lhe bojo, **gosto segue inalterado**.
Oração subordinada
As well to hear as grant **what he hath said**. (915)
[Tanto ouvir quanto atender o que ele disse].
Tanto ouvir quanto atender **o que for falado**
The dove sleeps fast **that this night-owl will catch**, (360)
[Dorme a pomba que esta coruja noturna apanhará]
Dorme a pomba **a ser por tal coruja apanhada**

Fonte: Elaboração própria

A passivação de um verso todo pode ser observada nos seguintes casos[663]:

[663] Para mais instâncias de passivação de oração subordinada, ver versos 235, 1104, 1119, 1549 e 1796; para mais instâncias de passivação de um verso inteiro, ver 70, 663, 834, 1006, 1070, 1315, 1347, 1419, 1577 e 1669.

Quadro 124 — Reconstrução (rima): passivação do verso

Her joy with heaved-up hand she doth express (111)
[Seu júbilo com mãos erguidas ela expressa]
Seu júbilo com mãos erguidas é expresso
That from the cold stone sparks of fire do fly (177)
[Tal que da fria pedra centelhas de fogo voam]
Tal que da fria pedra um brilho é arrancado
Then looking scornfully, he doth despise (187)
[Assim com escárnio ele despreza]
Assim com escárnio por ele é desprezada

Fonte: Elaboração própria

Houve também reconstruções em que se empregou o procedimento oposto: a ativação de uma voz passiva. A ativação também aconteceu ora em orações subordinadas, ora no verso/período todo, e pode envolver o recurso ao sujeito indeterminado e ao preenchimento de sujeito, como vemos nos exemplos abaixo.

Quadro 125 — Reconstrução (rima): ativação

Thus treason works ere traitors be espied (361)
[Traição age antes que os traidores sejam flagrados]
Traição age sem que ao traidor possam flagrar
Her honour is tane prisoner by the foe (1608)
[Que sua honra foi tomada prisioneira pelo inimigo]
Que sua honra cativa lograram tomar
Won in the fields of fruitful Italy (107)
[Auferida nos campos da fértil Itália]
Que em campos da fértil Itália ele auferiu.

Fonte: Elaboração própria

Expressar aproximadamente o mesmo conteúdo semântico realizando uma mudança de sujeito foi uma variedade comum de reconstrução. Abaixo temos alguns exemplos do procedimento em que se objetiva observar a rima[664].

Quadro 126 — Reconstrução (rima): mudança de sujeito

And griping it, the needle his finger pricks (319)
[E no que a aperta, a agulha seu dedo punge]
E no que ele a aperta, sente uma agulhada,
Yet am I guilty of thy honour's wrack; (841)
[Mas eu sou culpada da ruína de tua honra]
Mas a ruína de tua honra é culpa minha;
At his own shadow let the thief run mad, (997)
[Ante sua própria sombra que o ladrão enlouqueça]
Que a própria sombra turve do ladrão a mente
We have no good that we can say is ours (873)
[Não temos nada de bom que podemos dizer ser nosso]
Nada do que é bom seguro em nossas mãos jaz
But they ne'er meet with Opportunity. (903)
Mas eles nunca se deparam com a Oportunidade
Mas Oportunidade nunca se lhes mostra.

Fonte: Elaboração própria

Nas instâncias de reconstrução abaixo, visou-se a obtenção de um verbo no infinitivo em posição final.

[664] Para mais instâncias de reconstrução por mudança de sujeito visando à rima, ver versos 1030, 1095, 1174, 1176, 1198, 1200, 1205, 1235-1236, 1279, 1286, 1305, 1335, 1536, 1551, 1790 e 1794.

Quadro 127 — Reconstrução (rima): infinitivo final

Infinitivo preposicionado
Into the chamber wickedly he stalks, (365)
[Para dentro da alcova maldosamente ele se esgueira]
Ei-lo, malévolo, alcova a adentrar,
To cross their arms and hang their heads with mine, (739)
[Para cruzar seus braços e baixar suas cabeças com a minha]
Com braços cruzados e cabeça a pender,
Locução verbal
A stranger came, and on that pillow lay (1620)
[Um estranho veio, e naquele travesseiro se deitou]
Estranho logrou no travesseiro jazer
And in this aim there is such thwarting strife (143)
[E nessa meta há tal esforço contraditório]
Nessa meta o esforço sói se contraditar
Pronome oblíquo
How may this forcèd stain be wiped from me? (1701)
[Como pode esta mácula forçada ser removida de mim?]
Tal mácula forçada, como removê-la?

Fonte: Elaboração própria

Nos exemplos a seguir, a reconstrução visou a obtenção de um verbo no gerúndio em posição final.

Quadro 128 — Reconstrução (rima): gerúndio final

Which when her sad-beholding husband saw (1590)
[Quando seu marido circunspecto a isso viu]
Seu marido circunspecto, a isso vendo
Here she exclaims against repose and rest, (757)
[Cá ela exclama contra repouso e sossego]
Ei-la contra repouso e sossego bradando

Fonte: Elaboração própria

Outra possibilidade de reconstrução é afirmar a mesma coisa, mas por uma construção invertida, ou seja, em que há uma dupla inversão semântica.

Quadro 129 — Reconstrução (rima): inversão semântica

Nor children’s tears nor mothers’ groans respecting (431)
[Nem lágrimas de crianças nem lamúrias de mães respeitando]
De choro infantil e mãe plangente se rindo
Deep sounds make lesser noise than shallow fords (1329)
[Estreitos profundos fazem menos barulho que vaus rasos]
O vau mais que o profundo estreito é barulhento

Fonte: Elaboração própria

Nos exemplos abaixo, o verso foi reconstruído sem verbo. Neles ocorre a transformação de uma oração subordinada em sintagma adverbial, mas de uma forma que não pode ser descrita como apagamento do verbo, como expusemos acima (cf. p. 221).

Quadro 130 — Reconstrução (rima): sem verbo

And when his gaudy banner is displayed (272)
[E quando seu embelezado é exibido]
E com este embelezado estandarte por cima
First hovering o’er the paper with her quill (1297)
[Primeiramente pairando sobre o papel com sua pena]
Com a pena sobre o papel em suspensão

Fonte: Elaboração própria

Passemos então a apresentar as instâncias de reconstrução que visaram acomodar o material semântico ao metro dodecassílabo. Algumas estratégias vistas acima aplicadas em busca de rima também ocorreram tendo em mente a quantidade de sílabas poéticas. É o caso da ativação da voz passiva, como nos exemplos abaixo.

Quadro 131 — Reconstrução (metro): ativação

My will is backed with resolution (352)
[Meu ímpeto é corroborado pela resolução]
Corrobora meu ímpeto a resolução
The blackest sin is cleared with absolution (354)
[O mais negro pecado é limpo pela absolvição]
Limpa o mais negro pecado a absolvição

Fonte: Elaboração própria

Também a estratégia de expressar o mesmo conteúdo por uma dupla inversão semântica pôde ser observada. Nos versos a seguir, uma interrogação negativa se torna uma afirmação.

Quadro 132 — Reconstrução (metro): inversão semântica

Will not my tongue be mute, my frail joints shake, Mine eyes forego their light, my false heart bleed? (227-228)
[Não calará minha língua, não tremerão minhas juntas, Meus olhos não perderão sua luz, não sangrará meu falso peito?]
Língua calará, débeis juntas tremerão, Olho a luz perderá, sangrará falso peito

Fonte: Elaboração própria

Outra estratégia que se repete é a mudança de sujeito. Nos exemplos abaixo, o material semântico que aparece no texto de partida como sintagma adverbial se torna o sujeito no texto de chegada.

Quadro 133 — Reconstrução (metro): mudança de sujeito

Ere she with blood had stained her stained excuse. (1316)
[Antes que com sangue ela tivesse tachado sua escusa tachada]
Antes que sangue seu tache a escusa tachada.
With untuned tongue she hoarsely calls her maid, (1214)
[Com língua desafinada ela chama rouca sua criada]
Voz desafinada chama rouca a criada
Against love’s fire fear’s frost hath dissolution. (355)
[Exposto ao fogo da paixão, o gelo do medo se dissolve]
Funde o gelo do medo o fogo da paixão.

Fonte: Elaboração própria

Uma forma de reconstrução que foi típica da busca pelo metro é a que chamamos de aglutinação. Nela, uma estrutura dupla empregando termos sinônimos se torna uma. Os exemplos abaixo ilustram o procedimento.

Quadro 134 — Reconstrução (metro): aglutinação

Aglutinação de adjetivos
Look as the full-fed hound or gorgèd hawk (694)
[Tal como o cão saciado ou o falcão cevado]
Tal como o falcão ou o cão alimentados
Aglutinação de verbos
I could prevent this storm and shun thy wrack. (966)
[Eu poderia evitar esta tormenta e escapar do teu naufrágio]
Tal tormenta eu evitaria, e meu naufrágio!
Here manly Hector faints, here Troilus sounds; (1486)
[Cá hirto Hector desmaia, cá Troilus desfalece]
Cá hirto Hector, cá Troilus, a fenecer;
She looks for night, and then she longs for morrow, (1571)
[Ela espera a noite, e então deseja a alvorada]
Ora a noite, ora a alvorada a desejar,
To slay herself that should have slain her foe. (1827)
[Ao imolar a si mesma quando deveria ter morto seu algoz]
Ao ter a si e não ao algoz vitimado.
Aglutinação de sintagmas nominais
For sportive words and utt’ring foolish things (1813)
[Por ditos jocosos e proferir coisas atoleimadas]
Pelos ditos atoleimados e jocosos

Fonte: Elaboração própria

Outra possibilidade é retomar um verbo de forma implícita, que recebe em retórica o nome de zeugma — “[f]orma de elipse em que se suprime um termo ou termos já anteriormente enunciados na frase” (ZEUGMA..., 2023).

Quadro 135 — Reconstrução (metro): zeugma

My shame be his that did my fame confound (1202)
[Minha humilhação seja dele que minha fama danou]
A quem danou-me a fama, [pertença] minha humilhação
Do wounds help wounds, or grief help grievous deeds? (1822)
Chagas amparam chagas, ou o penar ampara atos penosos?
Chaga chaga amparar, queixa [amparar] à calamidade?”

Fonte: Elaboração própria

Para encerrar o debate sobre o procedimento da reconstrução, apresentaremos os casos em que ela visou atender ao mesmo tempo metro e rima. Também se adotou a estratégia de mudança de sujeito, e com razoável frequência. No quadro abaixo estão alguns exemplos[665].

Quadro 136 — Reconstrução (metro e rima): mudança de sujeito

Thy hasty spring still blasts, and ne’er grows old. (49)
[Tua primavera afoita tem sempre ventos fortes, e nunca envelhece]
Rajadas sempre encurtam teu afoito abril.
This guilt would seem death-worthy in thy brother. (635)
[Tal culpa pareceria mortal em teu irmão]
Tal culpa num irmão verias mortalmente.
Three times with sighs she gives her sorrow fire, (1604)
[Três vezes com suspiros ela acende sua mágoa]
Três suspiros à mágoa ligam o pavio,
Staring on Priam’s wounds with her old eyes (1448)
[Fitando as chagas de Príamo com seus velhos olhos]
Velhos olhos chagas de Príamo fitando

Fonte: Elaboração própria

As estratégias de passivação e ativação foram usadas para atender metro e rima, como vemos abaixo.

Quadro 137 — Reconstrução (metro e rima): passivação e ativação

[665] Para mais instâncias de reconstrução por mudança de sujeito visando metro e rima, ver versos 268, 359, 463, 507, 1139 e 1671.

Passivação
This deed will make thee only loved for fear (610)
[Tal ato te fará amado apenas por medo]
Serás amado só por medo com tal ato
Ativação
May likewise be sepulch’red in thy shade (805)
[Possam ser igualmente sepultadas em tua sombra]
Tenham sepulcro comum em ti escondidas

Fonte: Elaboração própria

Também a dupla inversão semântica aconteceu buscando metro e rima.

Quadro 138 — Reconstrução (metro e rima): inversão semântica

And who cannot abuse a body dead? (1267)
[E quem não consegue abusar de um corpo morto?]
E é fácil abusar de corpo que morreu

Fonte: Elaboração própria

A estratégia que se mostrou peculiar aos casos de reconstrução que visaram metro e rima é a de reconstruir o verso do texto de partida de modo a obter um aposto em posição final no texto de chegada. Observaram-se algumas variações desse procedimento, o qual pode envolver aproximação semântica.

Quadro 139 — Reconstrução (metro e rima): aposto

Whose crooked beak threats if he mount he dies (508)
[Cujo bico tortuoso ameaça, se ele voar, morre]
Cujo bico a morte ameaça, tortuoso
Another smothered seems to pelt and swear (1418)
[Outro, prensado, parece gritar e blasfemar]
Outro parece gritar blasfêmias, prensado

Fonte: Elaboração própria

Nos casos abaixo o aposto também é constituído de um adjetivo, mas este determina um substantivo diferente do que seria seu correspondente na tradução direta. Ou seja, há um deslocamento sintático.

Quadro 140 — Reconstrução (metro e rima): aposto com deslocamento

With pure aspects did him peculiar duties. (14)
[Com puros aspectos lhe prestavam deveres exclusivos]
A ele com puro aspecto serviam, prestes.
In the remorseless wrinkles of his face; (562)
[Nas impiedosas rugas de sua face]
Na engelhada figura dele, impiedosa;
Ere he arrive his weary noontide prick; (781)
[Antes que atinja sua lassa marca do meio-dia]
Antes que atinja o meridiano, sedento;

Fonte: Elaboração própria

Em outras oportunidades, o aposto é constituído por um adjetivo, mas com valor de advérbio, e corresponde a uma aproximação de diferentes termos no texto de partida, como mostram os exemplos a seguir.

Quadro 141 — Reconstrução (metro e rima): aposto com valor de advérbio

Advérbio
By reprobate desire thus madly led, (300)
[Por réprobo desejo assim insanamente conduzido]
Por réprobo desejo conduzido, insano,
This picture she advisedly perused, (1527)
[Esta figura ela dedicadamente esmiuçou]
Esta figura ela esmiuçou, dedicada,
Sintagma adverbial
That ever modest eyes with sorrow shed. (683)
[Que um dia modestos olhos em mágoa já verteram.]
Que olhos pudicos já verteram, lastimosos.
Sintagma verbal
So Lucrece, set a-work, sad tales doth tell (1496)
[Assim Lucrécia, posta a trabalhar, tristes histórias conta]
Faz Lucrécia um triste relato, diligente,

Fonte: Elaboração própria

Também houve casos em que o aposto é um sintagma, como vemos a seguir.

Quadro 142 — Reconstrução (metro e rima): aposto sintagma

Sintagma verbal
No cause but company of her drops spilling (1236)
[Causa alguma senão companhia para as gotas caindo]
Causas que não companhia, gotas vertendo
Sintagma nominal
When their brave hope, bold Hector, marched to field (1430)
[Quando seu belo campeão, audaz Hector, marchou ao campo]
Saído ao campo audaz Hector, seu campeão
Made glorious by his manly chivalry (109)
Glorificado foi por sua viril fidalguia
Glorificado foi, cavaleiro viril

Fonte: Elaboração própria

Com isso, encerramos a exposição do procedimento chamado reconstrução. Tentamos salientar suas variedades mais frequentes, mas deixamos claro que o procedimento é difícil de classificar em categorias, pois há uma pluralidade de possibilidades.

4.7.5 Enxertos

Apresentemos agora a última categoria de intervenções que implicaram manipulação sintática e semântica na tradução: a dos enxertos. É considerado enxerto o material semântico presente no texto de chegada sem contrapartida, direta ou aproximada, no texto de partida. Os enxertos ocorrem sempre na posição final do verso, tendo por objetivo formar rimas, comumente à custa de apagamentos. Eventualmente, o enxerto é apenas alguma forma de "muleta do discurso" que não introduz material semântico relevante, como nos casos adiante:

Quadro 143 — Enxerto: muleta

And thou, the author of their obloquy (523)
E tu, autora de seus oblóquios **por certo**,
In men, as in a rough-grown grove, remain (1249)
Nos homens, tal denso bosque, quedam **decerto**
For stones dissolved to water do convert (592)
Pois pedra se dissolve em água **com efeito**.
All pure effects, and doth so far proceed (251)
Todo intento puro, e consegue **de fato**
Perchance that envy of so rich a thing (39)
Talvez inveja de coisa tão rica, **então**
And with good thoughts make dispensation (248)
E dos bons pensamentos se desfaz, **então**
Where no excuse can give the fault amending. (1614)
Sendo que escusa alguma a falta emenda, **enfim**
But as he is my kinsman, my dear friend (237)
Mas sendo parente, e caro amigo, **enfim**

Fonte: Elaboração própria

Em outros casos, no entanto, o enxerto introduz de fato conteúdo semântico novo, podendo ser uma palavra, um sintagma ou uma oração subordinada. No caso de uma palavra apenas, observou-se o enxerto de substantivos, adjetivos, verbos e advérbios. Abaixo vemos exemplos[666]:

[666] Para mais enxertos de substantivos, ver versos 229 e 1712; para mais enxertos de adjetivos, ver versos 541, 1072, 1289, 1343 e 1574; para mais enxertos de verbos, ver versos 421, 498, 738, 754 e 1835; para mais enxertos de advérbios, ver versos 1727 e 1795.

Quadro 144 — Enxerto: lexema

Substantivo
That through their light joy seemèd to appear (1434)
Que através do júbilo surgia **um segredo**
No penetrable entrance to her plaining: (559)
Não permite que penetre clamor **ou reza:**
From the creation to the general doom. (924)
Da criação a do juízo **o estalar**.
Adjetivo
Will tie the hearers to attend each line, (818)
Mostrarão aos ouvintes com verso **ferino**
As in revenge or quittal of such strife; (236)
Como vingança ou paga na luta **renhida;**
Which, like a falcon tow'ring in the skies, (506)
Que, tal falcão pairando no céu, **portentoso**,
Verbo
The eyes of men without an orator. (30)
Aos olhos dos homens sem orador **louvar**.
My honour lost, and I, a drone-like bee, (836)
Sem honra, em abelha-zangão **transformada**,
O foul dishonour to my household's grave. (198)
Ó desonra que ao nosso mausoléu **cultivo**.
Advérbio
Now is he come unto the chamber-door (337)
Chega agora à porta da alcova, **finalmente**
And therein heartens up his servile powers, (295)
E assim suas mais chãs forças insufla ele **agora**,
He doth again repeat, and that they swore. (1848)
Volta ele a repetir, e a isso votam **juntos**

Fonte: Elaboração própria

Também se observou o enxerto de sintagmas. No quadro a seguir vemos exemplos, conforme cada caso.

Quadro 145 — Enxerto: sintagma

Sintagma adverbial
He weeps for her, for she was only mine, (1798)
Que a pranteia: pois pertencia-me **em vida**,
Shall plight your honourable faiths to me, (1690)
Empenhareis vossas palavras, **tal condiz**,
Sintagma verbal
Look as the fair and fiery-pointed sun, (372)
Tal como o sol de ígneas setas **limpa o céu**,
Doth too too oft betake him to retire, (174)
Tão tão comum é que ele fuja **e não enfrente**,
Sintagma preposicional
He makes excuses for his being there. (114)
Pretexta a presença sua **com um enredo**.
At last she calls to mind where hangs a piece (1366)
Enfim recorda-se de onde pende **de um prego**

Fonte: Elaboração própria

Em alguns poucos casos o que se enxertou foi uma oração subordinada. Vejamos:

Quadro 146 — Enxerto: oração subordinada

Of all the Greeks that are thine enemies (1470)
De todo inimigo grego **que agora ataca**.
She puts the period often from his place (565)
Desloca o ponto muita vez, **sustando a prosa**,
Swelling on either side to want his bliss (389)
Inchando os lados sem o gozo **que ela traz**;
That is as clear from this attaint of mine (825)
Tão inocente que é da falta **que abomino**

Fonte: Elaboração própria

Assim, chegamos ao fim da exposição do procedimento a que chamamos enxerto, o qual buscou sempre conformar o verso à rima. Também se encerra com isso nossa exploração das diferentes formas de manipulação sintática e semântica, que chamamos procedimentos da tradução. O poema todo foi analisado, mas a possibilidade de eventuais erros e omissões deve ser considerada. Tal análise permitiu descrever empiricamente as soluções encontradas para acomodar o material semântico às exigências formais.

4.8 ANÁLISE QUANTITATIVA

Convém, para encerrar este debate estrutural, proceder a uma análise quantitativa dos fenômenos observados e procedimentos adotados. Iniciamos com a preservação de jogos de repetição e paralelismos, parte da fidelidade linguístico-estrutural:

Quadro 147 — Repetições e paralelismos

REPETIÇÕES		
Total	Perdidas	
27	4	14,8%
PARALELISMOS		
Total	Perdidos	
61	13	21,3%

Fonte: Elaboração própria

Considera-se que, ante a necessidade de conformar cada verso a um metro, e obedecer em cada um deles a uma rima, as perdas nas estratégias linguístico-estruturais de jogo de repetição ou paralelismo acima explicitadas são aceitáveis. Passemos aos procedimentos adotados que impactam a fidelidade semântica: o rearranjo, a aproximação, o apagamento, a reconstrução e o enxerto.

Quadro 148 — Rearranjo

REARRANJO			
Apenas ordem		8	
Projeção	Verbos	42	
	Substantivo	21	
	Adjetivo	15	
	Advérbio/Pronome	5	
Total		91	4,9%

Fonte: Elaboração própria

São relativamente poucos os versos que puderam ser traduzidos realizando apenas um rearranjo de seus elementos, buscando projetar um termo à posição final em busca de rima. Na maior parte deles (46%), é um verbo que cumpre esse papel.

Quadro 149 — Aproximação

APROXIMAÇÃO			
Metro			
Gramatical (Conjunção)		11	
Lexical	Palavra	7	
	Sintagma	17	
	Oração	10	
Total Metro		45	2,4%
Rima			
Substantivo		24	
Adjetivo		18	
Advérbio		2	
Verbo		69	
Mudança de classe		39	
Sintagma		65	
Oração		19	
Total Rima		236	12,7%
Metro e Rima		36	1,9%
Total Aproximação		281	17%

Fonte: Elaboração própria

No que se refere às aproximações, percebe-se que a maior parte delas objetivou a rima, e dentre estas, a maior parte das aproximações de um termo recai sobre um verbo, merecendo destaque ainda a estratégia de mudança de classe e a aproximação de sintagmas.

Quadro 150 — Apagamento

APAGAMENTO			
Gramatical	Conjunção	64	
	Pronome	77	
Total Gramatical		141	7,6%
Lexical	Adjetivo	34	
	Advérbio	54	
	Substantivo	23	
	Verbo	21	
Total Lexical		132	7,1%
Total Apagamento		273	14,7%

Fonte: Elaboração própria

Os dados dos apagamentos detectados — é bom lembrar que nos versos em que há reconstrução ou enxerto pode haver apagamento, e eles não estão inclusos nesta conta — indicam que a adoção do metro dodecassílabo realmente permite uma baixa taxa de apagamento. O apagamento gramatical, de baixo impacto semântico, foi mais numeroso, e, conforme já observado, foi mais fácil apagar os determinantes (adjetivo e advérbio) do que os núcleos dos sintagmas (substantivo e verbo).

Quadro 151 — Reconstrução

RECONSTRUÇÃO			
Rima	Passivação	22	
	Ativação	3	
	Muda Sujeito	21	
	Diversos	19	
Total Rima		65	3,5%
Metro	Aglutinação	6	
	Ativação	3	
	Muda Sujeito	3	
	Diversos	12	
Total Metro		24	1,2%
Metro e Rima	Aposto	13	
	Diversos	16	
Total Metro e Rima		29	1,6%
Total Reconstrução		118	6,4%

Fonte: Elaboração própria

Os versos reconstruídos, no mais das vezes, foram-no com a rima por objetivo, e a incidência desse procedimento pode ser considerada também baixa.

Quadro 152 — Enxerto

ENXERTO		
Muletas	8	
Palavra	27	
Sintagma	10	
Oração	4	
Total	49	2,6%

Fonte: Elaboração própria

Aqui, vemos que o recurso de introduzir material para fazer os versos rimarem em tradução foi acionado poucas vezes. Desprezando o apagamento gramatical e considerando apenas o lexical, e incluindo os versos apresentados nas categorias Reconstrução e Enxerto nos quais se observou apagamento lexical (respectivamente 17 e 11 versos)[667], temos um total de 160 versos que sofreram perda semântica relevante, o que representa 8,6% do poema. O total de versos que sofreram algum tipo de intervenção, conforme este levantamento, ou seja, na soma de todas as categorias, foi de 812, ou 43,8% do total. Obviamente tal análise está sujeita a omissões, e esses números podem ser vistos como estimativas.

Acreditamos que esta apresentação pode parecer excessiva ao se ater a pormenores, mas que tenha demonstrado o próprio trabalho de tradução, que procedeu sempre pela manipulação de uma primeira tradução orientada à semântica para cada verso. O comentário como um todo mostra como se tentou preservar cada traço formal, e como eventualmente isso não foi possível. Esperamos que o resultado seja uma contribuição à tradução de Shakespeare no país e à circulação de uma obra um tanto negligenciada dentro do cânone do poeta.

[667] Versos que sofreram reconstrução com apagamento lexical: 300, 319, 331, 333, 361, 379, 507, 508, 1119, 1297, 1315, 1347, 1487, 1608, 1620, 1694, 1791. Versos com conteúdo enxertado e apagamento lexical: 198, 229, 389, 738, 818, 989, 1366, 1434, 1712, 1798, 1835.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema de que trata este trabalho costuma receber elogios apenas em construções adversativas. De modo que nos resta neste encerramento lançar um elogio a *A Violação de Lucrécia* sem qualificantes. Trata-se de uma empreitada de fôlego do poeta, cujo resultado é impressionante, quer cada leitor atual o aprecie ou não. É de se conjecturar que no mesmo estilo Shakespeare continuaria a escrever se a atividade teatral tivesse sido supressa indefinidamente. A protagonista tem pleno direito ao panteão de personagens notáveis do poeta, o poema poderia suscitar mais debate entre os especialistas e conviria também que fosse popularizado entre o público geral. As críticas que *Lucrécia* recebe advêm muito de frustração de expectativas; cabe aos acadêmicos e editores apresentá-lo ao leitor com o aparato editorial adequado.

Para advogar pela revalorização de *Lucrécia*, destacamos cinco argumentos. O primeiro argumento para ler ou estudar *Lucrécia* é lançar luz sobre uma outra personalidade artística de William Shakespeare, o qual aqui escreve para a página, e não para o palco, com um público aristocrático em mente. Shakespeare reverencia de modo marcado a Antiguidade no poema, que é uma obra voltada para o passado, enquanto sua obra dramática viria a inventar o futuro. Em especial, Shakespeare em *Lucrécia* é êmulo de Ovídio, o autor latino tanto de *Metamorfoses*, que muito o influenciou, quanto de *Fastos*, que é sua fonte principal.

O segundo argumento pró-*Lucrécia* é que a narrativa nele contemplada parecia ser muito cara ao poeta, a julgar pela frequência com que ele a mencionava no cânone dramático. Talvez por essa memória afetiva, caindo o risco de incorrer em biografismo, a concepção de Shakespeare para o mito de Lucrécia traz entretecidos temas ligados à educação do futuro poeta na grammar school.

O terceiro argumento pela valorização de *Lucrécia* é que a obra literária permite debates sobre questões de gênero, tendo em vista que retrata ao mesmo tempo um estupro e a exemplaridade patriarcal da protagonista. Não seria o caso de acusar Shakespeare de dar um tratamento erótico ao estupro ou enaltecer a mulher submissa, ou seja, "cancelar" Shakespeare, mas de circular tais discussões no contexto mais amplo do tratamento desse tópico no cânone do poeta. Se *Shakespeare and Feminist Theory* não menciona Lucrécia, será pelo desprestígio do poema ou pelo incômodo com o conteúdo? O relativo desinteresse pelo poema ficou patente, uma vez que pouca pesquisa recente foi detectada. As principais vozes feministas abordando *A Violação de Lucrécia* eram vozes do século passado ou do início deste, tanto que Cerdá precisa chamar atenção para uma visada ainda machista em algumas delas.

O quarto tópico de interesse no poema, e relacionado ao anterior, é o modo como a primeira parte, que representa o estupro, foi claramente concebida com uma intenção erótica. Essa característica do poema se deve ao fato de que sua concepção foi influenciada pelas artes plásticas. Alguns críticos empregam até mesmo o termo pornografia para descrevê-lo. As alterações introduzidas no Q6 parecem confirmar a proliferação de leituras libidinosas, e seria um estudo fascinante investigar a primeira recepção da obra.

O quinto e último argumento em favor do poema é sua riqueza temática, que ficou nítida tendo em vista as múltiplas visadas que diferentes críticos adotaram. Além dos olhares feministas que buscamos enfatizar, como o de Khan (2005), pudemos ver leituras privilegiando a política, como a de Hadfield (2009); apreciações marcadas por considerações religiosas, como a de Donaldson (2002); abordagens textuais salientando a retórica, como a de Maus (1986); análises que atribuíam pornografia à obra, como a de Burns (2019); aquela que enxerga no poema um exercício jurídico, de Weaver (2008); e trabalhos que enfocam temas específicos como a honra ou a vergonha. O poema *A Violação de Lucrécia*, assim, é uma obra prismática.

Quanto à tradução empreendida, acreditamos que as escolhas, mesmo se contingentes, foram as mais acertadas. O metro dodecassílabo permitiu diminuir o sacrifício tanto de material semântico quanto de recursos retóricos, e o ritmo livre propicia versos mais "naturais", ou menos forçados. Um poeta mais hábil pode ainda realizar outra tradução em decassílabos e/ou seguindo mais de perto as convenções da versificação. A rima desde sempre pareceu imprescindível na construção do texto de chegada, uma vez que é componente fundamental do poema longo, pois determina uma cadência que guia a leitura. Por isso mesmo, nosso comentário à tradução privilegiou a forma, e partiu do empirismo, de um lado — no sentido de se debruçar sobre os dados, não de falta de rigor —, e da aplicação concreta de teoria de tradução poética, de outro.

Esperamos, neste trabalho acadêmico, termos fornecido uma dupla contribuição a um duplo campo acadêmico, ou seja, uma nova tradução de uma obra de Shakespeare e um comentário crítico e tradutório abrangente e atual, de interesse a um tempo aos estudos shakespearianos e aos estudos da tradução.

REFERÊNCIAS

A BELA da Tarde. Direção: Luis Buñuel. Produção: Raymond Hakim e Robert Hakim. Intérpretes: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli *et al*. Roteiro: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Paris: Valoria, 1967.

ABDULALI, Sohaila. **Do que estamos falando quando falamos de estupro**. Tradução: Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

AFÉRESE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aferese/. Acesso em: 20 jan. 2023.

ALI, Manuel Said. **Versificação Portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

ANTÍTESE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ant%C3%ADtese/. Acesso em: 20 jan. 2023.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAINES, Barbara J. Effacing Rape in Early Modern Representation. **ELH**, v. 65, n. 1, p. 69-98, 1998. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/30030170. Acesso em: 2 jan. 2023.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. 4. ed. Oxfordshire: Routledge, 2014.

BATE, Jonathan. **Soul of the Age**: The Life, Mind and World of William Shakespeare. Londres: Penguin Books, 2008.

BAXTER, John. Action Figures in Shakespeare's Lucrece. **Renaissance and Reformation**, v. 33, n. 1, p. 81-107, 2010. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43446177. Acesso em: 2 jan. 2023.

BEARMAN, Robert. **Shakespeare's Money**: How much did he make and what did this mean? Oxford: Oxford University Press, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 1.

BELSEY, Catherine. Tarquin Dispossessed: Expropriation and Consent in The Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 52, n. 3, p. 315-335, 2001. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3648682. Acesso em: 2 jan. 2023.

BELSEY, Catherine. The Rape of Lucrece. *In*: CHENEY, Patrick (ed.). **The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 90-107.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. 7. ed. Cidade do México: Editorial Porrúa, 1995.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. Tradução: Mauri Furlan, Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Copiart: PGET-UFSC, 2012.

BERTRAND, Philippe. **Lucretia committing suicide**. 1704. Escultura em mármore. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia_committing_suicide.png. Acesso em: 21 jan. 2023.

BÍBLIA ONLINE. Gênesis 3. **Bíblia Online**, [2023?]a. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/3. Acesso em: 18 jan. 2022.

BÍBLIA ONLINE. 1 Coríntios 11. **Bíblia Online**, [2023?]b. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/1co/11. Acesso em: 18 jan. 2023.

BÍBLIA ONLINE. 1 Timóteo 2. **Bíblia Online**, [2023?]c. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/1tm/2. Acesso em: 18 jan. 2023.

BÍBLIA ONLINE. 1 Pedro 3. **Bíblia Online**, [2023?]d. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/1pe/3. Acesso em: 19 jan. 2023.

BLITS, Jan H. Redeeming Lost Honor: Shakespeare's Rape of Lucrece. **The Review of Politics**, v. 71, n. 3, p. 411-427, 2009. Disponível em: https://doi.org/10.1017/S0034670509990039. Acesso em: 2 jan. 2023.

BOLENS, Guillemette. La vergogne dans la légende de Lucrèce de l'Antiquité à la Renaissance. **Rives Mediterranéennes**, n. 31, 2008. Disponível em: https://journals.openedition.org/rives/2763. Acesso em: 2 jan. 2023.

BOTTICELLI, Sandro. **The Story of Lucretia**. [ca. 1500]. Têmpera sobre painel, color., 83,5 cm x 180 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Suicide_lucretia.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

BRASIL. **Lei nº 12.015, de 7 de agosto de 2009**. Altera o Título VI da Parte Especial do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, que dispõe sobre os crimes hediondos, nos termos do inciso XLIII do art. 5º da Constituição Federal e revoga a Lei nº 2.252, de 1º de julho de 1954, que trata de corrupção de menores. Brasília: Presidência da República, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l12015.htm. Acesso em: 5 jan. 2023.

BRASONAR. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/brasonar/. Acesso em: 20 jan. 2023.

BROCKMAN, Sonya L. Trauma and Abandoned Testimony in Titus Andronicus and Rape of Lucrece. **College Literature**, v. 44, n. 3, p. 344-378, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1353/lit.2017.0019. Acesso em: 2 jan. 2023.

BROMLEY, Laura G. Lucrece's Re-Creation. **Shakespeare Quarterly** , v. 34, n. 2, p. 200-211, 1983. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2869834. Acesso em: 2 jan. 2023.

BROWNMILLER, Susan. **Against Our Will**: Men, Women and Rape. Nova Iorque: Fawcett Columbine, 1975.

BURKOVSKI, Amanda. Medium. Rape portraits: Rembrandt's Lucretia and feminism. **Medium**, 29 maio 2019. Disponível em: https://medium.com/@AmandaBurkovski/rape-portraits-rembrandts-lucretia-and-feminism-4a7c42329da6. Acesso em: 2 jan. 2023.

BURNS, Victoria. "What he did note but strongly he desir'd?": Reading Shakespeare's The Rape of Lucrece as a Pornographic Possession. **Iowa Journal of Cultural Studies**, v. 19, n. 1, p. 79-87, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.17077/2168-569X.1526. Acesso em: 3 jan. 2023.

BURTON, Gideon. Silva Rhetoricae. **Silva Rhetoricae: The Forest of Rhetoric**, [26 fev. 2007]. Disponível em: http://rhetoric.byu.edu/. Acesso em: 18 jan. 2023.

CARVER, Gordon. The Elizabethan Erotic Narrative: Sex(y) Reading. **Explorations in Renaissance Culture**, v. 31, n. 1, p. 107-134, 2005. Disponível em: https://brill.com/view/journals/erc/31/1/article-p107_7.xml. Acesso em: 3 jan. 2023.

CERDÁ, Juan F. Towards a Critical Reevaluation of The Rape of Lucrece. **HAL-SHS**, halshs-02269006, 2019. Disponível em: https://shs.hal.science/halshs-02269006. Acesso em: 3 jan. 2023.

CASTO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/casto/. Acesso em: 20 jan. 2023.

CHAUCER, Geoffrey. **Legend of the Good Women**. Ann Arbor: Michigan State University Press, 1995.

CRESPI, Giuseppe Maria. **Tarquin and Lucretia**. [ca. 1700]. Óleo sobre tela, color., 195 cm x 171,5 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tarquin_and_Lucretia_sc699.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

COMMELIN, Pierre. **Nouvelle Mythologie Grecque et Romaine**. Paris: Garnier Frères, 1901.

CONGÉRIE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/CONGERIE/. Acesso em: 20 jan. 2023.

CORRÊA, Alessandra. Nos EUA, oposição a transgêneros gera aliança entre conservadores e feministas radicais. **BBC News Brasil**, 1 mar. 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51624850. Acesso em: 2 jan. 2023.

COURTNEY, Krystyna Kujawińska. Shakespeare's Representations of Rape. **Acta Philologica**, v. 49, p. 91-98, 2016. Disponível em: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6e0cedd1-0cb6-4efd-ab34-9314f6dd1082. Acesso em: 3 jan. 2023.

CRASE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/CRASE/. Acesso em: 20 jan. 2023.

CRAWFORD, John W. Revisiting Shakespeare's Lucrece: A Social Reason for Her Suicide. **CEA Critic**, v. 59, n. 3, p. 65-69, 1997. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/44377195. Acesso em: 3 jan. 2023.

CRYSTAL, David. Shakespeare's Words. **ABC Radio 24 Hours**, p. 32-34, fev. 2003. Disponível em: https://www.davidcrystal.com/Files/BooksAndArticles/-4241.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.

CRYSTAL, David. **The Oxford Dictionary of Original Shakespearean Pronunciation**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. **Shakespeare's Words**: A glossary and language companion. Londres: Penguin Books, 2002.

CUGNON, Marc. Shakespeare may have smoked weed, study finds. **USA Today**, 10 ago. 2015. Disponível em: https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2015/08/10/study-shakespeare-marijuana-smoker/31424275/. Acesso em: 5 jan. 2023.

CUNNINGHAM, Karen. Opening Doubts Upon the Law: Measure for Measure. *In*: DUTTON, Richard; HOWARD, Jean E. (eds.). **A Companion to Shakespeare's Works**. Oxford: Blackwell , 2006. v. IV, p. 316-332.

DAILEADER, Celia R. "Writing Rape, Raping Rites": Shakespeare's and Middleton's Lucrece Poems. *In*: WARD, Joseph P. (ed.). **Violence, Politics, and Gender in Early Modern England**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008. p. 67-89.

DEVLIN, Hannah. Early men and women were equal, say scientists. **The Guardian**, 14 maio 2015. Disponível em: https://www.theguardian.com/science/2015/may/14/early-men-women-equal-scientists. Acesso em: 3 jan. 2023.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Dicionário Michaelis**. São Paulo: Editora Melhoramentos, [2023]. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/. Acesso em: 5 jan. 2023.

DOBSON, Michael. MICHAEL DOBSON - SHAKESPEARE INSTITUTE. **YouTube**, 31 jul. 2020. 1 vídeo (87 min). Publicado pelo canal Revelando Shakespeare. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xzoeasq-u48. Acesso em: 5 jan. 2023.

DONALDSON, Ian. **The Rapes of Lucretia**: A myth and its Transformation. Oxford: Oxford University Press, 1982.

DUBROW, Heather. A Mirror for Complaints: Shakespeare's Lucrece and Generic Tradition. *In*: LEWALSKI, Barbara Kiefer. **Renaissance Genres**: Essays on Theory, History, and Interpretation. Cambridge: Harvard University Press, 1986. p. 399-417.

DUNCAN-JONES, Katherine. Shakespeare part 2. Shakespeare among the Heralds. **The Heraldry Society**, 2 mar. 2018. Disponível em: https://www.theheraldrysociety.com/articles/shakespeare-part-2-shakespeare-among-the-heralds/. Acesso em: 14 jan. 2022.

EL-GABALAWY, Saad. The Ethical Question of Lucrece: A Case of Rape. **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, v. 12, n. 4, p. 75-86, 1979. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24777530. Acesso em: 3 jan. 2023

ELISÃO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ELIS%C3%83O/. Acesso em: 20 jan. 2023.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Pro and Con: Cancel Culture. **Encyclopedia Britannica**, 20 jan. 2022. Disponível em: https://www.britannica.com/story/pro-and-con-is-cancel-culture-good-for-society. Acesso em: 2 jan. 2023.

EPANÁFORA. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/epanafora/. Acesso em: 20 jan. 2023.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. Cotia: Ateliê, 2012.

FANTINI, Petra. Putafeminista, Putativista. **O Beltrano**, 16 set. 2018. Disponível em: https://www.obeltrano.com.br/portfolio/putafeminista-putativista/. Acesso em: 2 jan. 2023.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=24675. Acesso em: 3 jan. 2023.

FARRINGTON, Benjamin. **A Doutrina de Epicuro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FICHERELLI, Felice. **The Rape of Lucretia**. [16--]. Óleo sobre cobre, color., 24,5 cm x 29,9 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ficherelli,_Felice_-_The_Rape_of_Lucretia.JPG. Acesso em: 14 jan. 2022.

FINEMAN, Joel. Shakespeare's will: The Temporality of Rape. **Representations**, n. 20, p. 25-76, 1987. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2928501. Acesso em: 3 jan. 2023.

FONTAINE, M. de la. **Contes et Nouvelles**. Paris: Alphonse Lemerre, 1868. t. 2. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=3Hw7AAAAcAAJ&pg=GBS.PA104&hl=pt. Acesso em: 3 jan. 2023.

FREELAND, Cynthia A. (ed.). **Feminist Interpretations of Aristotle**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1998.

FRIAR, Stephen (ed.). **A New Dictionary of Heraldry**: true and sure. Londres: Alphabooks, 1987.

GARNSWORTHY, Penny. Friend and Foe: Monarchism, Republicanism, and Civil Conflict in The Rape of Lucrece. **Working With English**, v. 7, 2011. Disponível em: https://www.nottingham.ac.uk/english/documents/working-with-english/volume-7/garnsworthy-friend-and-foe-monarchism-republicanism-and-civil-conflict-in-rape-of-lucrece.pdf. Acesso em: 3 jan. 2023.

GAZZARD, Hugh. An Act to Restrain Abuses of Players (1606). **The Review of English Studies**, v. 61, n. 251, p. 495-528, set. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1093/res/hgp066. Acesso em: 3 jan. 2023.

GENTILESCHI, Artemisia. **Lucrezia**. [ca. 1620]. Óleo sobre tela, color., 54 cm x 51 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia_by_Artemisia_Gentileschi.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

GENTILESCHI, Artemisia. **Lucretia**. [ca. 1630]. Óleo sobre tela, color., 95,5 cm x 75 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Lucretia_artcurial.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

GENTILESCHI, Artemisia. **Il ratto di Lucrezia**. [ca. 1645]. Óleo sobre tela, color., 261 cm x 226 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentileschi-Lucrezia-Potsdam.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

GIORDANO, Luca. **Tarquin and Lucreti**. [ca. 1663]. Disponível em: https://news.artnet.com/art-world/tefaf-new-york-fall-2017-masterpieces-1133306. Acesso em: 14 jan. 2022.

GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois patrões**. Tradução: Elvira Malerbi Ricci. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

GROVES, Peter. **Rhythm and Meaning in Shakespeare**: Guide for Readers and Actors. Clayton: Monash University Publishing, 2013.

GUEDES, Mylena. Mulheres ganham 77,7% do salário dos homens no Brasil, diz IBGE. **CNN Brasil**, 4 mar. 2021. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/business/mulheres-ganham-77-7-dos-salarios-dos-homens-no-brasil-diz-ibge/. Acesso em: 3 jan. 2023.

GURR, Andrew. **Playgoing in Shakespeare's London**. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HADFIELD, Andrew. **Shakespeare and Republicanism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HANSEN, Signe. Shakespeare's un(w)holy trinities; female identity in Venus and Adonis and The Rape of Lucrece. **Shakespeare in Southern Africa**, v. 13, n. 1, 2001.

HANSEN, William. **Classical Mythology**: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans. Oxford: Oxford University Press, 2020.

HEALICON, Alison. **The Politics of Sexual Violence**: Rape, Identity and Feminism. Londres: Palgrave Pivot, 2016.

HEHMEYER, Jeffrey Paxton. Heralding the Commonplace: Authorship, Voice and the Commonplace in Shakespeare's Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 64, n. 2, p. 139-164, 2013. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24778456. Acesso em: 3 jan. 2023.

HEYWOOD, Thomas. **The Rape of Lucrece**. Oxford: Benediction Classics, 2008.

HILLMAN, Richard. Gower's Lucrece: A New Old Source for "The Rape of Lucrece". **The Chaucer Review**, v. 24, n. 3, p. 263-270, 1990. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25094127. Acesso em: 5 jan. 2023.

HOLANDA, Marianna. Bolsonaro sanciona Lei Mari Ferrer, que proíbe constranger vítima de violência sexual. **Folha de São Paulo**, 22 nov. 2021. Disponivel em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/11/bolsonaro-sanciona-lei-mari-ferrer-que-proibe-constranger-vitima-de-violencia-sexual.shtml. Acesso em: 5 jan. 2023.

HOLE, William. **A Map of Virginia**: With a Description of the Countrey, the Commodities, People, Government and Religion. Oxford: Joseph Barnes, 1612. 1 mapa, gravura sobre papel, 32 cm x 41 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Capt_John_Smith%27s_map_of_Virginia_1624.jpg . Acesso em: 14 jan. 2022.

HOOKS, Bell. **Feminist theory**: from margin to center. 3. ed. Nova Iorque: Routledge, 2015.

IMAGEM. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/imagem/. Acesso em: 20 jan. 2023.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. Estupros no Brasil: dados disponíveis podem representar apenas 10% do total. **Violência contra as mulheres em dados**, 17 ago. 2018. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/estupros-no-brasil/. Acesso em: 3 jan. 2023.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução: Paulo Otávio Barreiros Gravina, Miriam Sutter. Rio de Janeiro: Paulo Otávio Barreiros Gravina, 2018.

KAHN, Coppélia. **Roman Shakespeare**: warriors, wounds and women. Londres: Routledge, 1997.

KAHN, Coppélia. Publishing Shame. *In*: DUTTON, Richard; HOWARD, Jean E. (eds.). **A Companion to Shakespeare's Works**: The Poems, Problem Comedies, Late Plays. Nova Jérsei: Wiley-Blackwell, 2005. v. 4, p. 259-274.

KAHN, Madeleine. **Why are We Reading Ovid's Handbook on Rape?**: Teaching and Learning at a Women's College. Abingdon: Routledge, 2006. Disponível em: https://www.routledge.com/Why-are-We-Reading-Ovids-Handbook-on-Rape-Teaching-and-Learning-at-a/Kahn/p/book/9781594511035. Acesso em: 14 jan. 2022.

KERMODE, Frank. **Shakespeare's Language**. Londres: Penguin Books, 2000.

KILPATRICK, Dean G. The Mental Health Impact of Rape. **National Violence Against Women Prevention Research Center**, 2000. Disponível em: https://mainweb-v.musc.edu/vawprevention/research/mentalimpact.shtml. Acesso em: 5 jan. 2023.

KOKETSO, Daniel. Battering Ram, Ivory Wall - Phallic Symbols in Shakespeare's The Rape of Lucrece. **Marang: Journal of Language and Literature**, v. 26, p. 143-154, 2015. Disponível em: https://ubrisa.ub.bw/handle/10311/1581. Acesso em: 5 jan. 2023.

KORNSTEIN, Daniel J. **Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Appeal**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

KRAMER, Jerome A.; KAMINSKY, Judith. "These Contraries Such Unity Do Hold": Structure in "The Rape of Lucrece". **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, v. 10, n. 4, p. 143-155, 1977. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24780307. Acesso em: 5 jan. 2023.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. Park Square: Routledge, 2017.

LÍVIO, Tito. **História de Roma - Ab Urbe Condita Libri**. Tradução: Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.

LUCAS CRANACH THE ELDER. **The Suicide of Lucretia**. 1529. Pintura em madeira, color., 75 x 54 cm. Disponível em: https://lucascranach.org/en/US_MFAH-SCBFH-1979-2. Acesso em: 14 jan. 2022.

LUCAS CRANACH THE ELDER. **Lucretia**. 1532. Pintura em madeira, color., 37,5 x 24,5 cm. Disponível em: https://lucascranach.org/en/AT_AKBILD_557. Acesso em: 14 jan. 2022.

LUCRETIA (after Reni by A. Sasso and Son). 1799. Óleo sobre tela. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Antonio_Sasso_%281834-1905%5E%29_%28possibly%29_-_The_Suicide_of_Lucretia_%28after_Guido_Reni%29_-_564837_-_National_Trust.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

MÄDCHEN im Fenster (Trompe-l'oeil). 1590. Gravura, 41,2 cm x 28 cm. Disponível em: https://sammlungenonline.albertina.at/?language=de#/query/e97b762e-0c9d-4225-8b22-088cc0a2174b. Acesso em: 14 jan. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MAUS, Katharine E. Taking Tropes Seriously: Language and Violence in Shakespeare's Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 37, n. 1, p. 66-82, 1986. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2870192. Acesso em: 5 jan. 2023.

MAZZANTI, Ludovico. **The Death of Lucretia**. [ca. 1730]. Óleo sobre tela, color., 180,3 cm x 142,2 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLA_lacma_The_Death_of_Lucretia.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

MCDONALD, Russ. **Shakespeare and the Arts of Language**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MCDONALD, Russ. Rhetoric and Theater. *In*: MACDONALD, Michael (ed.). **The Oxford Handbook of Rhetorical Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 449-460.

MENDELSON, Sara Heller; CRAWFORD, Patricia. **Women in Early Modern England**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

MENEZES, Leilane. Biografia de um crime sem castigo. **Metrópoles**, 8 jul. 2019. Disponivel em: https://www.metropoles.com/materias-especiais/estupro-no-brasil-99-dos-crimes-ficam-impunes-no-pais. Acesso em: 5 jan. 2023.

MIDDLETON, Thomas. **Five Plays**. Londres: Penguin Books, 1988.

MIDDLETON, Thomas. **The Collected Works**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MIMESE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/MIMESE/. Acesso em: 20 jan. 2023.

MILTON, John. **Tradução**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NEWMAN, Jane O. "And Let Mild Women to Him Lose Their Mildness": Philomela, Female Violence, and Shakespeare's The Rape of Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 45, n. 3, p. 304-326, 1994. Disponível em: https://academic.oup.com/sq/article-abstract/45/3/304/5084736. Acesso em: 5 jan. 2023.

NIMS, Frederick (ed.). **Ovid's Metamorphosis**. Filadélfia: Paul Dry Books, 2000.

NOVY, Marianne. **Shakespeare and Feminist Theory**. Londres: Bloomsbury, 2017.

NUVOLONE, Giuseppe. **Tarquin and Lucretia**. [16--]. Óleo sobre tela, color., 150 cm x 182 cm. Disponível em: https://www.dorotheum.com/it/l/460681/. Acesso em: 14 jan. 2022.

OVÍDIO. **A Arte de Amar**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

OVÍDIO. **Fastos**. Tradução: Márcio Meirelles Gouveia Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARADOXO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/paradoxo/. Acesso em: 20 jan. 2023.

PARKER, James. Mandeville. **A glossary of terms used in heraldry**, [2004]. Disponível em: https://www.heraldsnet.org/saitou/parker/Jpglossq.htm. Acesso em: 14 jan. 2022.

PÉ. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/p%C3%A9/. Acesso em: 20 jan. 2023.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução: José Clemente Pozenato. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PLATT, Michael. 'The Rape of Lucrece' and the Republic for which it stands. **The Centennial Review**, v. 19, n. 2, p. 59-79, 1975. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23738231. Acesso em: 5 jan. 2023.

PLATTER, Thomas. **Thomas Platter's Travels in England 1599**. Tradução: Clare Williams. Londres: Jonathan Cape, 1937. Disponível em: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.506933/2015.506933.thomas-platters_djvu.txt. Acesso em: 2 jan. 2023.

QUAY, Sara E. 'Lucrece the chaste': The Construction of Rape in Shakespeare's "The Rape of Lucrece". **Modern Language Studies**, v. 25, n. 2, p. 3-17, 1995. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3195286. Acesso em: 5 jan. 2023.

REMBRANDT. **Lucretia**. 1664. Óleo sobre tela, color., 120 cm x 101 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn,_Lucretia,_1664,_NGA_83.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

REMBRANDT. **Lucretia**. 1666. Óleo sobre tela, color., 110,2 cm x 92,3 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn_-_Lucretia_-_Google_Art_Project_(nAHoI2KdSaLshA).jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

RENI, Guido. **Suicide of Lucretia**. 1640. Óleo sobre tela, color., 113,5 cm x 90 cm x 4 cm. Disponível em: https://masp.org.br/en/collections/works/suicide-of-lucretia. Acesso em: 14 jan. 2022.

ROBERTS, Sasha. **Reading Shakespeare's Poems in Early Modern England**. Londres: Palgrave Macmillan, 2002.

ROSSINI, Maria Clara. Estupro de mulheres negras e indígenas deixou marcas no genoma dos brasileiros. **Superinteressante**, 3 out. 2020. Disponível em: https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/. Acesso em: 2 jan. 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio, ou da Educação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SAFFIOTTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SANTO AGOSTINHO. **A Cidade de Deus**. Tradução: J. Dias Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

SARKISIAN, Lily. The Treatment of Sexual Violence and Reclaimed Agency in Shakespeare's Titus Andronicus and The Rape of Lucrece. **Syracuse University Honors Program Capstone Projects**, 2017. Disponível em: https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2064&context=honors_capstone. Acesso em: 5 jan. 2023.

SHAKESPEARE, William. **Lucrece**. Londres: Richard Field, 1594. Disponível em: https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/lucrece-first-edition. Acesso em: 14 jan. 2022.

SHAKESPEARE, William. **The rape of Lucrece**. Londres: T. S., 1616. Disponível em: https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/lucrece-sixth-edition. Acesso em: 14 jan. 2022.

SHAKESPEARE, William. **The rape of Lucrece**: committed by Tarquin the Sixt; and the remarkable judgments that befel him for it. Londres: J. G., 1655. Disponível em: https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~1221050~216457:The-rape-of-Lucrece---committed-by-. Acesso em: 14 jan. 2022.

SHAKESPEARE, William. **La Violacion de Lucrecia**. Tradução: Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas. [*S. l.: s. n.*], 1877. Disponível em: https://www.um.es/shakespeare/traducciones/documentos/traduc-lucrecia.pdf. Acesso em: 18 jan. 2023.

SHAKESPEARE, William. **Obra Completa**. Tradução: Oscar Mendes, F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969. v. 3.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Geraldo de Carvalho Silos. Rio de Janeiro: JB, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Cimbeline, Rei da Bretanha**. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. La violación de Lucrecia. Tradução: Ramón García González. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2003. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-de-william-shakespeare--0/html/ffe99bb0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html. Acesso em: 3 jan. 2023.

SHAKESPEARE, William. **The Poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Poems**. Londres: Bloomsbury, 2007.

SHAKESPEARE, William. **The Winter's Tale**. Londres: Bloomsbury, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Vênus e Adônis**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Texto, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Le viol de Lucèce**. Tradução: Gérard Gâcon. Ville Cotterêts: Ressouvenances, 2014.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Lawrence Pereira Flores. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução: Leonardo Afonso. São Paulo: Chiado, 2019a.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare Traduzido por Millôr Fernandes**: Hamlet, A Megera Domada, Rei Lear, As Alegres Matronas de Windsor. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019b.

SHAKESPEARE, William. **O Estupro de Lucrécia/Vênus e Adônis**. Tradução: Élvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2020.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução: Rodrigo Bravo. São Paulo: Mocho, 2021a.

SHAKESPEARE, William. **Titus Andronicus**. Tradução: Igor Alexandre Capelatto. São Paulo: Martin Claret, 2021b.

SHAKESPEARE, William; PISETTA, Almiro. **The sonnets of William Shakespeare e os sonetos de Almiro Pisetta**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

SHAKESPEARE BIRTHPLACE TRUST. Shakespeare Coat of Arms. **Shakespeare Birthplace Trust**, [2023?]. Disponível em: https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/william-shakespeare/shakespeare-coat-arms/. Acesso em: 14 jan. 2022.

SHAKESPEARE DOCUMENTED. Exchequer, record of fine paid by John Shakespeare for usury. **Shakespeare Documented**, 2020. Disponível em: https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/exchequer-record-fine-paid-john-shakespeare-usury. Acesso em: 5 jan. 2023.

SHEATH. *In*: **Dictionary.com**, [2023]. Disponível em: https://www.dictionary.com/browse/sheath. Acesso em: 3 jan. 2023.

SILVARES, Lavínia. "Guerra de Olhares": Emulação e Agudeza em Vênus e Adônis (1953), de William Shakespeare. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 47-69, jul./dez. 2013. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19763. Acesso em: 5 jan. 2023.

SINALEFA. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sinalefa/. Acesso em: 20 jan. 2023.

SÍNCOPE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sincope/. Acesso em: 20 jan. 2023.

SINÉRESE. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sinerese/. Acesso em: 20 jan. 2023.

SMITH, Peter J. Rome's Disgrace: The Politics of Rape in Shakespeare's "Lucrece". **Critical Survey**, v. 17, n. 3, p. 15-26, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41556127. Acesso em: 5 jan. 2023.

SMITH, Peter J. Exonerating Rape: Pornography as Exculpation in Shakespeare's The Rape of Lucrece. **Shakespeare**, v. 5, n. 4, p. 407-422, 2009. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17450910903374592. Acesso em: 5 jan. 2023.

SOUTO, Luiza. País tem um estupro a cada 8 minutos, diz Anuário de Segurança Pública. **Universa UOL**, 18 out. 2020. Disponível em: https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/18/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2020.htm. Acesso em: 5 jan. 2023.

SPURGEON, Caroline. **Shakespeare's Imagery and what it tells us**. Mansfield Centre: Martino, 2014.

SULZ, Juliana Albuquerque; CARDOSO, Frederico Assis. Putafeminismo: um caminho pelo direito de todas as mulheres. **Cadernos de Pesquisa**, v. 49, n. 172, p. 344-348, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cp/a/LwFLW87sxCL95McWNGFTHNp/?lang=en. Acesso em: 5 jan. 2023.

TAYLOR, Gary. Shakespeare and Others: The Authorship of "Henry the Sixth, Part One". **Medieval & Renaissance Drama in England**, v. 7, p. 145-205, 1995. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/24322413. Acesso em: 5 jan. 2023.

THOMAS, Y. A Divisão dos Sexos no Direito Romano. *In*: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (coords.). **História das Mulheres**: a Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990. v. 1, p. 125-199.

TINTORETTO, Jacopo. **Tarquin and Lucretia**. 1580. Óleo sobre tela, color., 157 cm x 146 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto_-_Tarquin_and_Lucretia_-_1949.203_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

TITIAN. **Suicide of Lucretia**. [ca. 1515]. Óleo sobre tela. Disponível em: https://www.thehistoryofart.org/titian/suicide-of-lucretia/. Acesso em: 14 jan. 2022.

TITIAN. **Tarquinius and Lucretia**. [ca. 1571]. Óleo sobre tela, color., 189 cm x 145 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_094.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

UNDERDOWN, D. E. The taming of the Scold: The Enforcement of Patriarchal Authority in Early Modern England. *In*: FLETCHER, Anthony; STEVENSON, John (eds.). **Order and Disorder in Early Modern England**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 116-136.

VAN HEMESSEN, Jan Sanders. **Tarquin and Lucretia**. [15--]. Óleo sobre painel, color., 72,8 cm x 92 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hemessen,_Jan_Sanders_van_-_Tarquin_et_Lucretia.jpg. Acesso em: 14 jan. 2022.

VANDAELE, Jeroen. Os jogos de palavras em tradução. Tradução: Tiago Marques Luiz. **Rónai**, v. 6, n. 2, p. 103-107, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/download/23274/12873/92098. Acesso em: 5 jan. 2023.

VASILEIOU, Margaret R. Violence, Visual Metaphor, and the "True" Lucrece. **Studies in English Literature, 1500-1900**, v. 21, n. 1, p. 47-63, 2011. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/23028092. Acesso em: 5 jan. 2023.

VENTURINI, Anna Carolina; FERES JÚNIOR, João. Desigualdade de gênero na justiça brasileira. **Gemaa**, 12 ago. 2016. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/a-desigualdade-de-genero-na-justica-brasileira/. Acesso em: 5 jan. 2023.

VERGONHA. *In*: DICIONÁRIO Michaelis Online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vergonha/. Acesso em: 20 jan. 2023.

VICKERS, B. Shakespeare's Use of Rhetoric. *In*: MUIR, Kenneth; SCHOENBAUM, S. (eds.). **A New Companion to Shakespeare Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. p. 83-126.

VICKERS, Nancy. "The blazon of sweet beauty's best": Shakespeare's Lucrece. *In*: HARTMAN, Geoffrey; PARKER, Patricia (eds.). **Shakespeare and the question of theory**. Milton Park: Routledge, 1988. p. 95-115.

VILA-NOVA, Carolina. Ministra Damares agiu para impedir aborto em criança de dez anos. **Folha de São Paulo**, 20 set. 2020. Disponivel em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/ministra-damares-alves-agiu-para-impedir-aborto-de-crianca-de-10-anos.shtml. Acesso em: 5 jan. 2023.

VIOLAR. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/violar/. Acesso em: 20 jan. 2023.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

VISCONTI, Amanda. Useful prosthetics, pretty metaphors? (and more on DH tools). **Technoromanticism**, 2012. Disponível em: https://archive.mith.umd.edu/eng738T/tag/prosthetics/. Acesso em: 14 jan. 2022.

VIZIOLI, Paulo. A Tradução de Poesia em Língua Inglesa. **Tradução e Comunicação**, n. 2, p. 109-128, mar. 1983.

WARD, Adolphus William *et al*. (eds.). **The Cambridge history of English and American literature**: An encyclopedia in eighteen volumes. Nova Iorque: Bartleby.com, 2000. v. II. Disponível em: https://www.bartleby.com/212/0606.html. Acesso em: 2 jan. 2023.

WEAVER, William P. "O teach me how to make mine own excuse": Forensic Performance in Lucrece. **Shakespeare Quarterly**, v. 59, n. 4, p. 421-449, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1353/shq.0.0043. Acesso em: 5 jan. 2023.

WILLIAMS, Carolyn. 'Silence, like a Lucrece knife': Shakespeare and the Meanings of Rape. **The Yearbook of English Studies**, v. 23, p. 93-110, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3507975. Acesso em: 5 jan. 2023.

WILLIAMS, Gordon E. **Shakespeare, Sex and the Print Revolution**. Londres: Continuum, 1996.

WILLIAMS, Gordon E. **Shakespeare's Sexual Language**: a glossary. Londres: Continuum, 1997.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos Direitos da Mulher**. São Paulo: Boitempo, 2016.

ZEUGMA. *In*: DICIONÁRIO Michaelis online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/zeugma/. Acesso em: 20 jan. 2023.

ANEXOS

ANEXO A — Texto Bilíngue

Dedication

TO THE RIGHT HONOURABLE HENRY WRIOTHESLY,

Earl of Southampton, and Baron of Titchfield.

The love I dedicate to your lordship is without end; whereof this pamphlet, without beginning, is but a superfluous moiety. The warrant I have of your honourable disposition, not the worth of my untutored lines, makes it assured of acceptance. What I have done is yours, what I have to do is yours, being part in all I have devoted yours. Were my worth greater, my duty would show greater; meantime, as it is, it is bound to your Lordship, to whom I wish long life still lengthened with all happiness.

Your lordship’s in all duty,

WILLIAM SHAKESPEARE

Dedicatória

AO MUI VENERÁVEL HENRY WRIOTHESLY,

Conde de Southampton, e Barão de Titchfield.

O amor que a vossa senhoria dedico é sem fim; do qual este panfleto, sem início, não é mais que um quinhão supérfluo. O lastro que tenho de vossa disposição honrosa, não o valor de minhas incultas linhas, torna-o certo de aceitação. O que fiz é vosso; o que estou por fazer é vosso; sendo parte de tudo aquilo que é meu, devotamente vosso. Maior fosse meu valor, maior se mostraria meu dever; entrementes, como é, a vossa senhoria está atado, a quem desejo longa vida, ainda mais longa pois plena de felicidade.

Devotado todo a vossa senhoria,

WILLIAM SHAKESPEARE

The Argument

Lucius Tarquinius, for his excessive pride surnamed Superbus, after he had caused his own father-in-law Servius Tullius to be cruelly murdered, and, contrary to the Roman laws and customs, not requiring or staying for the people's suffrages, had possessed himself of the kingdom, went, accompanied with his sons and other noblemen of Rome, to besiege Ardea. During which siege the principal men of the army meeting one evening at the tent of Sextus Tarquinius, the king's son, in their discourses after supper every one commended the virtues of his own wife; among whom Collatinus extolled the incomparable chastity of his wife Lucretia. In that pleasant humour they posted to Rome; and intending, by their secret and sudden arrival, to make trial of that which every one had before avouched, only Collatinus finds his wife, though it were late in the night, spinning amongst her maids: the other ladies were all found dancing and revelling, or in several disports. Whereupon the noblemen yielded Collatinus the victory, and his wife the fame. At that time Sextus Tarquinius being inflamed with Lucrece' beauty, yet smothering his passions for the present, departed with the rest back to the camp; from whence he shortly after privily withdrew himself, and was, according to his estate, royally entertained and lodged by Lucrece at Collatium. The same night he treacherously stealeth into her chamber, violently ravished her, and early in the morning speedeth away. Lucrece, in this lamentable plight, hastily dispatcheth messengers, one to Rome for her father, another to the camp for Collatine. They came, the one accompanied with Junius Brutus, the other with Publius Valerius; and finding Lucrece attired in mourning habit, demanded the cause of her sorrow. She, first taking an oath of them for her revenge, revealed the actor and whole manner of his dealing, and withal suddenly stabbed herself. Which done, with one consent they all vowed to root out the whole hated family of the Tarquins; and bearing the dead body to Rome, Brutus acquainted the people with the doer and manner of the vile deed, with a bitter invective against the tyranny of the king: wherewith the people were so moved, that with one consent and a general acclamation the Tarquins were all exiled, and the state government changed from kings to consuls.

O Argumento

Lucius Tarquinius, por seu excessivo orgulho alcunhado Superbus, após ter causado o cruel assassínio de seu próprio sogro Servius Tullius, e, contrário a lei e costume romanos, sem demandar ou esperar o sufrágio do povo, tomado a si a posse do reino, saiu, acompanhado de seus filhos e outros nobres de Roma, a lançar o cerco a Ardeia. Durante esse cerco, os homens mais graduados do exército se encontrando uma noite na tenda de Sextus Tarquinius, o filho do rei, em suas charlas após a ceia cada um enalteceu as virtudes de sua própria esposa; dentre os quais Collatinus exaltou a incomparável castidade de sua esposa, Lucretia. Nesse jocundo humor cavalgaram até Roma; e com o intento, pela aparição secreta e súbita, de pôr à prova aquilo que cada um antes havia afiançado, apenas Collatinus encontra a sua esposa, embora fosse tarde da noite, fiando junto a suas criadas; as outras damas foram todas encontradas dançando e festejando, ou em passatempos diversos. Com isso os nobres concederam a Collatinus a vitória, e a sua esposa a fama. Nesse momento, Sextus Tarquinius, que se consumia em chamas com a beleza de Lucrécia, mas abafava suas paixões naquele instante, partiu com os restantes de volta ao acampamento; de onde ele em breve se retirou em privado, e foi, de acordo com sua posição, regiamente recebido e alojado por Lucrécia em Collatium. Na mesma noite ele traiçoeiramente se esgueirou até seu quarto, desonrou-a violentamente, e de manhã cedo pôs-se a correr. Lucrécia, nesse dissabor lamentável, se apressa em enviar mensageiros, um a Roma atrás de seu pai, outro ao acampamento atrás de Colatino. Eles vieram, um acompanhado de Junius Brutus, o outro de Publius Valerius; e encontrando Lucrécia trajada em hábito de luto, questionaram a causa de sua mágoa. Ela, antes obtendo deles um juramento de fazer-lhe vingança, revelou o autor, e todo seu procedimento, e logo então, de súbito, esfaqueou-se. Isso consumado, em uno consenso todos fizeram o voto de desenraizar toda a família dos Tarquinos; e transportando o corpo a Roma, Brutus familiarizou o povo com executor e detalhes do feito vil, com uma amarga invectiva contra a tirania do rei. Com isso, tanto é movido o povo que em uno consenso e aclamação geral os Tarquinos foram todos exilados, e o governo do Estado alterado de reis para cônsules.

From the besieged Ardea all in post,
Borne by the trustless wings of false desire,
Lust-breathèd Tarquin leaves the Roman host
And to Collatium bears the lightless fire,
Which, in pale embers hid, lurks to aspire
And girdle with embracing flames the waist
Of Collatine's fair love, Lucrece the chaste.
Haply that name of 'chaste' unhapp'ly set
This bateless edge on his keen appetite;
When Collatine unwisely did not let
To praise the clear unmatched red and white
Which triumphed in that sky of his delight,
Where mortal stars, as bright as heaven's beauties,
With pure aspects did him peculiar duties.
For he the night before, in Tarquin's tent,
Unlocked the treasure of his happy state:
What priceless wealth the heavens had him lent
In the possession of his beauteous mate;
Reckoning his fortune at such high-proud rate
That kings might be espoused to more fame,
But king nor peer to such a peerless dame.
O happiness enjoy'd but of a few,
And, if possess'd, as soon decayed and done
As is the morning's silver-melting dew
Against the golden splendor of the sun:
An expired date, cancell'd ere well begun.
Honour and beauty, in the owner's arms,
Are weakly fortressed from a world of harms.
Beauty itself doth of itself persuade
The eyes of men without an orator.
What needeth then apologies be made
To set forth that which is so singular?
Or why is Collatine the publisher
Of that rich jewel he should keep unknown
From thievish ears, because it is his own?

De uma Ardeia sitiada, com pressa insana,
Tendo por incertas asas desejo chão,
Tarquino lascivo deixa a hoste romana
E até Collatium porta um fogo sem clarão,
Que das alvas cinzas espera avultação
Para cingir pelas ancas, com a flama vasta,
Ao amor de Colatino, Lucrécia a casta.
Por ventura tal "casta", ó desventura, deu
Um gume franco a seu apetite aguçado;
Quando Colatino, sem siso, se rendeu
A louvar o singular alvo e encarnado
Que regia naquele céu do seu agrado,
Onde mortais estrelas, como que as celestes,
A ele com puro aspecto serviam, prestes.
Pois ao ter com Tarquino, na noite passada,
Expôs o tesouro de sua boa sorte:
Que riqueza infinda a ele fora emprestada
Pelos céus, na posse de tão bela consorte;
Vendo em sua fortuna um tão excelso porte
Que mesmo reis podiam mais fama esposar,
Mas rei ou par algum a dama tão sem par.
Ó júbilo que tão escasso é compartido,
E, tido, tão logo decaído e desfeito
Como orvalho argênteo matinal derretido
Quando ao esplendor d'oiro do sol é sujeito:
Termo prescrito, mal começa e perde efeito.
'Stão honra e beleza, nos braços de seu dono,
Debilmente guardadas dum mundo de dano.
A beleza em si de si mesma é persuasão
Aos olhos dos homens sem orador louvar.
Será apologia necessária, então,
Para evidenciar o que é tão singular?
Ou por que deve Colatino publicar
A rica joia que bem agia escondendo
Dos ouvidos gatunos, sua mesmo sendo?

Perchance his boast of Lucrece' sov'reignty
Suggested this proud issue of a king;
For by our ears our hearts oft tainted be.
Perchance that envy of so rich a thing,
Braving compare, disdainfully did sting
His high-pitched thoughts, that meaner men should vaunt
That golden hap which their superiors want.
But some untimely thought did instigate
His all too timeless speed, if none of those.
His honour, his affairs, his friends, his state,
Neglected all, with swift intent he goes
To quench the coal which in his liver glows.
O rash false heat, wrapp'd in repentant cold,
Thy hasty spring still blasts, and ne'er grows old.
When at Collatium this false lord arrivèd,
Well was he welcomed by the Roman dame,
Within whose face Beauty and Virtue strivèd
Which of them both should underprop her fame.
When Virtue bragged, Beauty would blush for shame;
When Beauty boasted blushes, in despite
Virtue would stain that o'er with silver white.
But Beauty, in that white intitulèd,
From Venus' doves doth challenge that fair field.
Then Virtue claims from Beauty beauty's red,
Which Virtue gave the golden age to gild
Their silver cheeks, and call'd it then their shield;
Teaching them thus to use it in the fight,
When shame assailed, the red should fence the white.
This heraldry in Lucrece' face was seen,
Argued by Beauty's red and Virtue's white;
Of either's colour was the other queen,
Proving from world's minority their right;
Yet their ambition makes them still to fight,
The sov'reignty of either being so great
That oft they interchange each other's seat.

Talvez seu jactar de Lucrécia soberana
Atiçou este soberbo real varão;
Pelos ouvidos o coração se profana.
Talvez inveja de coisa tão rica, então,
Incomparável, foi desdenhoso aguilhão
Em seu orgulho: subalterno se gabar
Da sorte d'oiro que seu maior vê faltar.
Mas instiga algum pensamento celerado
Seu afogo acelerado, se nenhum desses.
Honra, deveres, amigos, posto elevado,
Negligencia, vai com ligeiro interesse
Apagar a brasa que ao fígado incandesce.
Ó falso fogo, embrulhado em contrito frio,
Rajadas sempre encurtam teu afoito abril.
Quando a Collatium chegou este lorde rude,
Bem recebido foi pela romana dama,
Cuja face disputam Beleza e Virtude,
Qual delas mais é esteio de sua fama.
Beleza enrubesce se Virtude se afama;
Jacta-se do rubor Beleza, em censura,
Virtude a tinge toda de argêntea alvura.
Mas Beleza tem o título desse alvor
Das pombas de Vênus e vai reivindicar;
Virtude pleiteia à Beleza seu rubor,
Que Virtude deu à era d'oiro a doirar
As argênteas faces, escudo a lhe chamar;
Ensinando-as assim a manterem-se a salvo,
Se ataca o opróbrio, defende o rubro o alvo.
Tal heráldica à face Lucrécia exibia,
Arguida por Beleza rubra e Virtude alva;
Sobre a cor de cada uma a outra regia,
Provando o direito desde a era primeva;
Mas a ambição delas sempre se subleva,
A soberania tão grande sendo em cada
Que a posição delas amiúde é trocada.

This silent war of lilies and of roses
Which Tarquin view'd in her fair face's field,
In their pure ranks his traitor eye encloses;
Where, lest between them both it should be killed,
The coward captive vanquished doth yield
To those two armies that would let him go
Rather than triumph in so false a foe.
Now thinks he that her husband's shallow tongue,
The niggard prodigal that praised her so,
In that high task hath done her beauty wrong,
Which far exceeds his barren skill to show.
Therefore that praise which Collatine doth owe
Enchanted Tarquin answers with surmise,
In silent wonder of still-gazing eyes.
This earthly saint, adorèd by this devil,
Little suspecteth the false worshipper;
For unstain'd thoughts do seldom dream on evil;
Birds never limed no secret bushes fear.
So guiltless she securely gives good cheer
And reverend welcome to her princely guest,
Whose inward ill no outward harm expressed;
For that he coloured with his high estate,
Hiding base sin in plaits of majesty;
That nothing in him seemed inordinate,
Save something too much wonder of his eye,
Which, having all, all could not satisfy;
But, poorly rich, so wanteth in his store,
That cloyed with much, he pineth still for more.
But she that never coped with stranger eyes,
Could pick no meaning from their parling looks,
Nor read the subtle-shining secrecies
Writ in the glassy margents of such books.
She touched no unknown baits, nor feared no hooks;
Nor could she moralize his wanton sight,
More than his eyes were open'd to the light.

De lírios e rosas uma silente guerra
Tarquino viu no belo rosto disputado,
Cujas puras tropas a seu falso olho encerram;
Onde, para não ser por ambas derribado,
O covarde cativo cede, derrotado,
Àqueles dois exércitos que o livrariam,
De tão vil inimigo não triunfariam.
Pensa ele aqui que a língua rasa do marido,
Pródiga avara que a ela tanto elogia,
Nesse mister faz da beleza um desmentido,
Que em muito excede o que ele descrever podia.
Assim, ao louvor que Colatino rendia
Tarquino encantado responde embasbacado,
Em silente assombro de olhos nela fixados.
Tal santa terrenal, a quem louva um demônio,
Pouco suspeita de seu falso adorador;
Mente sem mácula não vê mal nem em sonho;
Ave nunca enredada pousa sem temor.
Cândida, a prover víveres vai-se ela pôr,
E cortês acolhida à visitante alteza,
Cujo exterior não lhe traía a baixeza.
Pois isso dissimula com alta patente,
A majestade o vil pecado a ocultar;
Pois nada nele se via de incongruente,
Exceto exagerado assombro em seu olhar,
Que, tudo tendo, tudo não pode bastar;
Mas, pobre e rico, tão falto é na demasia,
Que, farto de fartura, mais apetecia.
Mas ela, que olho estranho nunca defrontou,
Não pôde interpretar a ávida mirada,
Nem as sutis claras charadas decifrou
Nas vítreas margens de tais livros estampadas.
Não viu a isca oculta, nem temeu linhada;
Nem de seu lúbrico olhar a moral deduz
Mais que os olhos dele se abriam para a luz.

He stories to her ears her husband's fame,
Won in the fields of fruitful Italy;
And decks with praises Collatine's high name,
Made glorious by his manly chivalry,
With bruised arms and wreaths of victory.
Her joy with heaved-up hand she doth express,
And wordless so greets heaven for his success.
Far from the purpose of his coming thither,
He makes excuses for his being there.
No cloudy show of stormy blustering weather
Doth yet in his fair welkin once appear;
Till sable night, mother of dread and fear,
Upon the world dim darkness doth display,
And in her vaulty prison stows the day.
For then is Tarquin brought unto his bed,
Intending weariness with heavy sprite;
For after supper long he questionèd
With modest Lucrece, and wore out the night.
Now leaden slumber with life's strength doth fight,
And every one to rest himself betake,
Save thieves, and cares, and troubled minds that wakes.
As one of which doth Tarquin lie revolving
The sundry dangers of his will's obtaining;
Yet ever to obtain his will resolving,
Though weak-built hopes persuade him to abstaining.
Despair to gain doth traffic oft for gaining,
And when great treasure is the meed proposèd,
Though death be adjunct, there's no death supposèd.
Those that much covet are with gain so fond
That what they have not, that which they possess
They scatter and unloose it from their bond,
And so by hoping more they have but less;
Or, gaining more, the profit of excess
Is but to surfeit, and such griefs sustain,
That they prove bankrupt in this poor rich gain.

Ele a fama do marido a ela fabula,
Que em campos da fértil Itália ele auferiu;
De elogios a seu Colatino cumula:
Glorificado foi, cavaleiro viril,
Com armas batidas laureado se viu.
De mãos erguidas era seu júbilo expresso
E assim muda ela louva ao céu por seu sucesso.
Bem longe do motivo de sua chegada,
Pretexta a presença sua com um enredo.
Nuvem alguma ou tempestuosa rafada
Em seu limpo céu aparece, ainda é cedo;
Até negra noite, mãe de pavor e medo,
Sobre o mundo turva escuridão espalhar,
Na abobadada prisão o dia a guardar.
É quando Tarquino a seu leito é conduzido,
Fadiga afetando, e espírito pesado;
Após a ceia tendo muito debatido
Com composta Lucrécia, e a noite adentrado.
Viço já pelo plúmbeo torpor disputado,
Todos então ao devido repouso apelam,
Menos ladrões e mentes aflitas, que velam.
Como um deles Tarquino fica revolvendo
Os mil perigos do desejo à obtenção;
Mas sempre a obter seu desejo resolvendo,
Bem que uma parca esperança peça abstenção.
Ânsia pode passar por gratificação;
Quando grande tesouro é a paga proposta,
Morte mesmo à vista, morte não é suposta.
Quem muito cobiça do ganho é tão cioso,
Que aquilo que não tem, o que vinha mantendo,
Dilapida e aliena do próprio gozo,
E assim, na sanha de mais, finda menos tendo;
Ou, mais ganhando, dessa usura o dividendo
É só saturação, e tais perdas sustém
Que vai à bancarrota por um só vintém.

The aim of all is but to nurse the life
With honour, wealth, and ease in waning age;
And in this aim there is such thwarting strife
That one for all or all for one we gage:
As life for honour in fell battle's rage;
Honour for wealth; and oft that wealth doth cost
The death of all, and all together lost.
So that in vent'ring ill we leave to be
The things we are for that which we expect;
And this ambitious foul infirmity,
In having much, torments us with defect
Of that we have: so then we do neglect
The thing we have: and, all for want of wit,
Make something nothing by augmenting it.
Such hazard now must doting Tarquin make,
Pawning his honour to obtain his lust;
And for himself himself he must forsake
Then where is truth, if there be no self-trust?
When shall he think to find a stranger just,
When he himself himself confounds, betrays
To slanderous tongues and wretched hateful days?
Now stole upon the time the dead of night,
When heavy sleep had closed up mortal eyes;
No comfortable star did lend his light,
No noise but owls' and wolves' death-boding cries.
Now serves the season that they may surprise
The silly lambs. Pure thoughts are dead and still,
While lust and murder wakes to stain and kill.
And now this lustful lord leaped from his bed,
Throwing his mantle rudely o'er his arm,
Is madly tossed between desire and dread:
The one sweetly flatters, th' other feareth harm;
But honest fear, bewitched with lust's foul charm,
Doth too too oft betake him to retire,
Beaten away by brainsick rude desire.

A meta de tudo é à vida acalentar
Com honra, riquezas e paz, em seu poente;
Nessa meta a faina sói se contraditar,
E um por todos, todos por um aposta a gente:
Tal vida por honra na luta veemente;
Honra por riquezas; e o preço que estas pedem
É morte de todos, todos juntos se perdem.
Tal que deixamos ao tentar má empreitada
A coisa que somos pela suposição;
E esta sórdida ambiciosa enfermidade,
Em muito tendo, tormenta com a cessação
Daquilo que temos: descuramos então
A coisa que temos; e siso nos faltando,
Tornamos algo nulo se lhe acrescentando.
Um tal lance o cego Tarquino vai fazer,
Empenhando a honra para obter a lascívia;
E por si próprio, ele próprio deixar de ser.
Onde há verdade se nem em si se confia?
Como achar um estranho justo sonharia,
Se ele mesmo a si mesmo arruína e se entrega
À calúnia das línguas, su'alma à refrega?
Avança sobre as horas morta madrugada,
Pesado sono já cerrou olhos mortais;
Estrela auspiciosa alguma alumiada,
Só se escutam corujas e lobos, fatais.
A estação os ampara p’ra que vão atrás
Dos pobres cordeiros. Pureza a repousar,
Velam ardor e morte a manchar e ceifar.
Salta agora do leito o lascivo senhor,
A manta por sobre o braço tendo jogado,
Disputado em fúria por desejo e pavor:
Um adula doce, o outro teme mau fado;
Mas probo medo, por desejo enfeitiçado,
Tão tão comum é que ele fuja e não enfrente,
Enxotado por desejo rude e demente.

His falchion on a flint he softly smiteth,
That from the cold stone sparks of fire do fly;
Whereat a waxen torch forthwith he lighteth,
Which must be lodestar to his lustful eye,
And to the flame thus speaks advisedly:
'As from this cold flint I enforced this fire,
So Lucrece must I force to my desire.'
Here pale with fear he doth premeditate
The dangers of his loathsome enterprise,
And in his inward mind he doth debate
What following sorrow may on this arise;
Then looking scornfully, he doth despise
His naked armour of still-slaught'red lust,
And justly thus controls his thoughts unjust.
'Fair torch, burn out thy light, and lend it not
To darken her whose light excelleth thine;
And die, unhallowed thoughts, before you blot
With your uncleanness that which is divine.
Offer pure incense to so pure a shrine.
Let fair humanity abhor the deed
That spots and stains love's modest snow-white weed.
'O shame to knighthood and to shining arms.
O foul dishonour to my household's grave.
O impious act, including all foul harms,
A martial man to be soft fancy's slave.
True valour still a true respect should have;
Then my digression is so vile, so base,
That it will live engraven in my face.
'Yea, though I die the scandal will survive,
And be an eye-sore in my golden coat.
Some loathsome dash the herald will contrive
To cipher me how fondly I did dote;
That my posterity, shamed with the note,
Shall curse my bones, and hold it for no sin
To wish that I their father had not been.

Sua espada à pederneira de leve fere,
Tal que da fria pedra um brilho é arrancado,
À tocha encerada assim fogo ele confere,
A ser a estrela-guia do olho desregrado;
E assim à flama se dirige, ponderado:
"Tal como da fria pedra fogo arranquei,
Assim Lucrécia a meu desejo forçarei."
Ora pálido de medo ele premedita
Perigos em sua odiosa empreitada,
De sorte que no fundo da mente reflita
Que mágoa lhe viria disso derivada;
E então com desdém é por ele desprezada
A cota nua, lascívia dum só momento,
E justo assim controla injusto pensamento:
"Bela tocha, cessa esta luz, e não a emprestes
Para ofuscar quem luz emana muito mais;
Que morra toda ideia impura antes que empeste
Com tais sujidades a coisas divinais.
Dum puro incenso a puro templo oferta faz.
Que a boa natura humana abomine o ato
Que suja ao amor o níveo traje cordato.
"Ó dano às claras armas e à cavalaria.
Ó desonra que ao nosso mausoléu cultivo.
Ó ímpio ato, que todo mal conteria,
Um marcial homem de caprichos cativo.
Vero valor de vero respeito é motivo;
Então minha ofensa é tão vil, tão desonesta,
Que seguirá viva talhada em minha testa.
"Sim, mesmo que eu morra a desonra frutifica,
E uma nódoa torna-se em meu áureo brasão.
Certa ignóbil marca em minha heráldica fica
A denotar-me autor dum disparate vão;
Minha posteridade, sob humilhação,
Maldirá meus ossos, e não verá pecado
Em desejar que eu não os houvera gerado.

‘What win I if I gain the thing I seek?
A dream, a breath, a froth of fleeting joy.
Who buys a minute’s mirth to wail a week?
Or sells eternity to get a toy?
For one sweet grape who will the vine destroy?
Or what fond beggar, but to touch the crown,
Would with the sceptre straight be strucken down?
‘If Collatinus dream of my intent,
Will he not wake, and in a desperate rage
Post hither, this vile purpose to prevent?
This siege that hath engirt his marriage,
This blur to youth, this sorrow to the sage,
This dying virtue, this surviving shame,
Whose crime will bear an ever-during blame.
‘O what excuse can my invention make
When thou shalt charge me with so black a deed?
Will not my tongue be mute, my frail joints shake,
Mine eyes forego their light, my false heart bleed?
The guilt being great, the fear doth still exceed;
And extreme fear can neither fight nor fly,
But coward-like with trembling terror die.
‘Had Collatinus killed my son or sire,
Or lain in ambush to betray my life,
Or were he not my dear friend, this desire
Might have excuse to work upon his wife,
As in revenge or quittal of such strife;
But as he is my kinsman, my dear friend,
The shame and fault finds no excuse nor end.
‘Shameful it is: ay, if the fact be known.
Hateful it is: there is no hate in loving.
I’ll beg her love; but she is not her own.
The worst is but denial and reproving.
My will is strong, past reason’s weak removing:
Who fears a sentence or an old man’s saw
Shall by a painted cloth be kept in awe.’

"Que ganharei eu, ganhando aquilo que intento?
Sonho, bruma, escuma fugaz de alegria.
Vale bom minuto semana de tormento,
A eternidade não mais que uma ninharia?
Por uma uva às vinhas quem destruiria?
Que mendigo, só para a coroa tocar,
Com o cetro logo se faria fustigar?
"Se Collatinus sonha com meu proceder,
Não acordará e, em fúria desesperada,
Virá correndo tal vilania deter?
Tal cerco que traz sua núpcia circundada,
Labéu à tenra idade, mágoa à avançada,
Tal virtude a morrer, tal mancha duradoura,
Cujo crime portará culpa imorredoura?
"Oh, que escusa criaria minha invenção
Quando me acusares deste tão negro feito?
Língua calará, débeis juntas tremerão,
Olho a luz perderá, sangrará falso peito.
Grande a culpa, excede-lhe do medo o efeito;
E medo extremo, nem fugindo nem lutando,
Morre como um covarde em terror tiritando.
"Tivera-me filho ou pai morto Colatino,
Ou deitado emboscada contra minha vida,
Ou não fora um caro amigo, tal desatino
Escusar-se-ia, sendo a esposa atingida
Como vingança ou paga na luta renhida;
Mas sendo meu parente, e caro amigo, enfim,
Desdouro e falta não têm escusa nem fim.
"Vergonhoso é; sim, se o fato vem à tona.
Odioso é; não é ódio adoração.
Rogarei amor; ela de si não é dona.
O pior é só recusa e repreensão.
Forte é meu ímpeto, vence a débil razão:
Quem teme sentenças ou refrões antiquados
Será por cenas pintadas intimidado."

Thus graceless holds he disputation
‘Tween frozen conscience and hot burning will,
And with good thoughts make dispensation,
Urging the worser sense for vantage still;
Which in a moment doth confound and kill
All pure effects, and doth so far proceed
That what is vile shows like a virtuous deed.
Quoth he, ‘She took me kindly by the hand,
And gazed for tidings in my eager eyes,
Fearing some hard news from the warlike band,
Where her beloved Collatinus lies.
O how her fear did make her colour rise!
First red as roses that on lawn we lay,
Then white as lawn, the roses took away.
‘And how her hand, in my hand being locked,
Forced it to tremble with her loyal fear!
Which struck her sad, and then it faster rocked
Until her husband’s welfare she did hear;
Whereat she smilèd with so sweet a cheer
That had Narcissus seen her as she stood,
Self-love had never drowned him in the flood.
‘Why hunt I then for colour or excuses?
All orators are dumb when beauty pleadeth;
Poor wretches have remorse in poor abuses;
Love thrives not in the heart that shadows dreadeth.
Affection is my captain, and he leadeth;
And when his gaudy banner is displayed,
The coward fights and will not be dismayed.
‘Then, childish fear, avaunt, debating die!
Respect and reason wait on wrinkled age!
My heart shall never countermand mine eye.
Sad pause and deep regard beseem the sage;
My part is youth, and beats these from the stage.
Desire my pilot is, beauty my prize;
Then who fears sinking where such treasure lies?’

Dessa forma mantém o ímpio discussão
Entre gélida razão e ígnea vontade,
E dos bons pensamentos se desfaz, então,
Urdindo o pior juízo à prioridade;
Que num só momento erradica de verdade
Todo intento puro, conseguindo de fato
Que o que é vil passe por um virtuoso ato.
Diz ele, “Ela me tomou a mão, angélica,
E em meus ávidos olhos indícios buscou,
Temendo ouvir más notícias da frente bélica,
Onde seu amado Collatinus ficou.
Oh, e como o medo às cores dela avivou!
Já rubra como rosas em lençóis lançadas,
Já alva como os lençóis, rosas retiradas.
“E como a mão dela, na minha mão constrita,
Fê-la tremer, com seu receio de parceira!
No que isso a assusta, mais ligeiro se agita
Até que do bem estar dele ela se inteira;
Com o que sorriu numa alegria tão faceira
Que a tivera Narciso ali mesmo avistado,
E o amor próprio nunca o teria afogado.
“Por que pretexto ou escusa caçar então?
Cala o orador a razão que beleza aduz;
Pobre coitado lamente pobre infração;
Amor em coração medroso não produz.
O sentimento é capitão, e me conduz;
E com seu majestoso estandarte por cima,
Até o covarde luta e nunca desanima.
“Fora, medo infantil, então! Debate, morra!
Respeito e razão com velhas rugas vão bem!
Contra o olho meu coração nunca concorra.
Discrição e sensatez ao sábio convêm;
De jovem é meu papel, do palco as mantém.
Desejo é meu piloto, meu prêmio, beleza;
Por tal tesouro quem temeria a empresa?”

As corn o'ergrown by weeds, so heedful fear
Is almost choked by unresisted lust.
Away he steals with open list'ning ear,
Full of foul hope, and full of fond mistrust;
Both which, as servitors to the unjust,
So cross him with their opposite persuasion
That now he vows a league, and now invasion.
Within his thought her heavenly image sits,
And in the self-same seat sits Collatine.
That eye which looks on her confounds his wits;
That eye which him beholds, as more divine,
Unto a view so false will not incline;
But with a pure appeal seeks to the heart,
Which once corrupted takes the worser part;
And therein heartens up his servile powers,
Who, flatt'red by their leader's jocund show,
Stuff up his lust, as minutes fill up hours;
And as their captain, so their pride doth grow,
Paying more slavish tribute than they owe.
By reprobate desire thus madly led,
The Roman lord marcheth to Lucrece' bed.
The locks between her chamber and his will,
Each one by him enforced, retires his ward;
But as they open, they all rate his ill,
Which drives the creeping thief to some regard.
The threshold grates the door to have him heard;
Night-wandering weasels shriek to see him there;
They fright him, yet he still pursues his fear.
As each unwilling portal yields him way,
Through little vents and crannies of the place
The wind wars with his torch to make him stay,
And blows the smoke of it into his face,
Extinguishing his conduct in this case;
But his hot heart, which fond desire doth scorch,
Puffs forth another wind that fires the torch.

Tal trigo que o mato toma, medo devido
É quase morto por desabrido fervor.
Esgueira-se ele atento, com aberto ouvido,
Cheio de má esperança e dum tolo temor;
Cada um dos quais, tal do injusto um servidor,
Tanto o importuna em oposta persuasão
Que ora ele apalavra trégua, ora invasão.
Na mente assenta-se a celestial visão,
E no mesmo trono se posta Colatino.
O olho que a contempla arrasa sua razão;
O olho que a ele enquadra, sendo mais divino,
Não se inclinaria a um olhar tão malino;
E busca o coração com um puro pedido,
Que uma vez corrupto toma o pior partido;
E assim as mais chãs forças ele insufla agora,
Que, pelo porte de seu líder impelidas,
Incham a lascívia, tal minutos à hora;
E, como o capitão, ficam intumescidas,
Dedicando mais servis honras que as devidas.
Por réprobo desejo conduzido, insano,
Marcha ao leito de Lucrécia o lorde romano.
Trancas entre a alcova e o cúpido intruso,
Cada uma forçada, seu posto desertam;
Mas, no que se abrem, denunciam-lhe o abuso,
O sorrateiro ladrão a pensar despertam.
Soleira e porta rangem e soam o alerta;
Doninhas noturnas põem-se então a gritar;
Ele se assusta, mas o medo vai buscar.
E, cada portal contra a vontade cedendo,
Ao pequenas gretas e fissuras passar,
O vento briga com a tocha, a ele contendo,
E seus fumos na face dele vai lançar,
Extinguindo o conduto que o faz avançar;
Mas seu quente coração tolo ardor inflama,
Bafeja outro vento e dá à tocha nova flama.

And being lighted, by the light he spies
Lucretia's glove, wherein her needle sticks.
He takes it from the rushes where it lies,
And griping it, the needle his finger pricks,
As who should say, 'This glove to wanton tricks
Is not inured. Return again in haste;
Thou seest our mistress' ornaments are chaste.'
But all these poor forbiddings could not stay him;
He in the worst sense construes their denial:
The doors, the wind, the glove, that did delay him,
He takes for accidental things of trial;
Or as those bars which stop the hourly dial,
Who with a ling'ring stay his course doth let,
Till every minute pays the hour his debt.
'So, so', quoth he, 'these lets attend the time,
Like little frosts that sometime threat the spring,
To add a more rejoicing to the prime,
And give the sneapèd birds more cause to sing.
Pain pays the income of each precious thing:
Huge rocks, high winds, strong pirates, shelves and sands,
The merchant fears, ere rich at home he lands.'
Now is he come unto the chamber-door
That shuts him from the heaven of his thought,
Which with a yielding latch, and with no more,
Hath barred him from the blessèd thing he sought.
So from himself impiety hath wrought,
That for his prey to pray he doth begin,
As if the heavens should countenance his sin.
But in the midst of his unfruitful prayer,
Having solicited th' eternal power
That his foul thoughts might compass his fair fair,
And they would stand auspicious to the hour,
Even there he starts. Quoth he, 'I must deflower:
The powers to whom I pray abhor this fact;
How can they then assist me in the act?

E acesa estando, à luz vai ele reparar
Na luva de Lucrécia, da agulha cravada.
Das palhas onde ela repousa a vai tomar,
E apertando-a, a agulha dá-lhe uma picada,
Como se a dizer “Esta luva a coisa errada
Não está afeita. Volta neste momento;
Vês, de nossa dona é casto até o ornamento.”
Mas tais pobres entraves não o detiveram;
No pior sentido entende o impedimento:
Portas, vento, e luva, que a ele contiveram,
Toma como contingente constrangimento;
Tal traves sustam do ponteiro o movimento,
Com duradouro estorvo seu avanço baldam,
Até que o devido à hora os minutos saldam.
“Pois bem,” diz ele, “revezes são de esperar,
Tal como à primavera ameaça a geada,
Para o gáudio, vinda a bonança, incrementar,
E mais razão dar ao canto da passarada.
Dor paga a aquisição da coisa apreciada:
Rochedos, baixios, piratas, vendavais,
Teme o mercador, até voltar rico ao cais.”
Chega agora à porta da alcova, finalmente,
Que o separa do paraíso imaginado,
A qual com uma rúptil trava, tão somente,
Barrava o bento objeto por ele buscado.
Pela impiedade de si tão apartado
Que a uma prece por sua presa ele se lança,
Como foram os céus do pecado fiança.
Mas lá em meio a sua improfícua prece,
Ao poder eterno estando a solicitar
Que o feio intento à pura beldade envolvesse,
Que seus auspícios lá viesse afiançar,
Aí mesmo estanca. Diz, “Devo deflorar:
As forças que eu invoco abominam o fato;
Como podem então assistir-me no ato?

‘Then Love and Fortune be my gods, my guide!
My will is backed with resolution.
Thoughts are but dreams till their effects be tried;
The blackest sin is cleared with absolution;
Against love’s fire fear’s frost hath dissolution.
The eye of heaven is out, and misty night
Covers the shame that follows sweet delight.’
This said, his guilty hand plucked up the latch,
And with his knee the door he opens wide.
The dove sleeps fast that this night-owl will catch,
Thus treason works ere traitors be espied:
Who sees the lurking serpent steps aside,
But she, sound sleeping, fearing no such thing,
Lies at the mercy of his mortal sting.
Into the chamber wickedly he stalks,
And gazeth on her yet unstainèd bed.
The curtains being close, about he walks,
Rolling his greedy eyeballs in his head.
By their high treason is his heart misled,
Which gives the watch-word to his hand full soon
To draw the cloud that hides the silver moon.
Look as the fair and fiery-pointed sun,
Rushing from forth a cloud, bereaves our sight;
Even so, the curtain drawn, his eyes begun
To wink, being blinded with a greater light:
Whether it is that she reflects so bright
That dazzleth them, or else some shame supposèd;
But blind they are, and keep themselves enclosèd.
O had they in that darksome prison died,
Then had they seen the period of their ill;
Then Collatine, again by Lucrece’ side,
In his clear bed might have reposèd still.
But they must ope, this blessed league to kill,
And holy-thoughted Lucrece to their sight
Must sell her joy, her life, her world’s delight.

"Sejam Amor e Fortuna deuses e guias!
Corrobora meu ímpeto a resolução.
Pensamentos não testados são fantasias;
Limpa o mais negro pecado a absolvição;
Funde o gelo do medo o fogo da paixão.
Já cerrado o celeste olho, noite brumosa
Cobre ao doce deleite a face vergonhosa."
Dito isso, rompe a trava sua mão culpada,
E seu joelho a porta vai escancarar.
Dorme a pomba a ser por tal coruja apanhada;
Traição age sem que ao traidor possam flagrar:
Aparta-se quem vê serpente se esgueirar,
Mas ela, no fundo sono, não teme mal,
À mercê 'stá de sua picada mortal.
Ei-lo, malévolo, a alcova a adentrar,
Contemplando o leito ainda não conspurcado.
Fechado estando o dossel, põe-se a circundar,
Seus ávidos olhos tornando em seu cavado.
Por traição deles, o coração é logrado,
O qual sem tardar transmite à mão o comando:
Nuvem afastar à argêntea lua ocultando.
Assim como o sol de ígneas setas limpa o céu,
Enxota uma nuvem, e nos tira a visão;
Seus olhos começam, afastado o dossel,
A piscar, com luz maior cegados que estão;
Se porque dela tão fulgurante é o clarão
Que os ofusca, ou se algum desdouro é temido,
Cegos estão eles, e cerrados mantidos.
Oh, deviam morrer nessa prisão sombria,
Teriam visto sua maldade cessar;
E Colatino Lucrécia ao lado teria,
Em impoluto leito sempre a repousar.
Mas devem se abrir, e o bento laço ceifar,
E pia Lucrécia a tal olhar vai render
Alegria, vida e seu mundano prazer.

Her lily hand her rosy cheek lies under,
Coz'ning the pillow of a lawful kiss;
Who, therefore angry, seems to part in sunder,
Swelling on either side to want his bliss;
Between whose hills her head entombèd is,
Where, like a virtuous monument, she lies,
To be admired of lewd unhallowed eyes.
Without the bed her other fair hand was,
On the green coverlet, whose perfect white
Showed like an April daisy on the grass,
With pearly sweat resembling dew of night.
Her eyes like marigolds had sheathed their light,
And canopied in darkness sweetly lay,
Till they might open to adorn the day.
Her hair like golden threads played with her breath,
O modest wantons, wanton modesty!
Showing life's triumph in the map of death,
And death's dim look in life's mortality.
Each in her sleep themselves so beautify,
As if between them twain there were no strife,
But that life lived in death, and death in life.
Her breasts, like ivory globes circled with blue,
A pair of maiden worlds unconquerèd,
Save of their lord no bearing yoke they knew,
And him by oath they truly honourèd.
These worlds in Tarquin new ambition bred,
Who like a foul usurper went about
From this fair throne to heave the owner out.
What could he see but mightily he noted?
What did he note but strongly he desirèd?
What he beheld, on that he firmly doted,
And in his will his wilful eye he tirèd.
With more than admiration he admirèd
Her azure veins, her alabaster skin,
Her coral lips, her snow-white dimpled chin.

Um lírio de mão sob rósea face escondido,
Furtando ao travesseiro o beijo a que jus faz;
O qual, irritado, parece em dois fendido,
Inchando os lados sem o gozo que ela traz;
Entre cujos montes sua cabeça jaz.
Tal virtuoso monumento está deitada,
De lascivos olhos profanos admirada.
Fora da coberta estava a outra mão alva,
Sobre o lençol verde; seu branco imaculado
Era tal margarida de abril sobre a relva,
Com noturno orvalho de suor perolado.
Seus olhos, cravos, tendo a luz embainhado,
Docemente na escuridão a repousar,
Até que se abram para o dia engalanar.
Cabelos, fios d'oiro, com o alento brincando,
Ó castos devassos! Devassa castidade!
Eis no mapa da morte a vida triunfando,
Sombra da morte na viva mortalidade.
Em seu sono, uma à outra reforça a beldade,
Como não fora entre as duas luta renhida,
Vida vivesse na morte, morte na vida.
Seus seios, tais marfíneos globos venulados,
Dois mundos virgens que inconquistados restavam,
A jugo algum, salvo de seu lorde, atrelados,
E a ele por um vero juramento honravam.
Mundos que ambição em Tarquino renovavam,
O qual, como torpe usurpador, vai-se pôr
A deste belo trono apear seu senhor.
Que via ele sem vivamente notar?
E, notando, fortemente não desejava?
O que contemplava se punha a idolatrar,
E em sua sede o sedento olho ele folgava.
Com algo mais que admiração ele admirava
Alabastrina pele, veios azulados,
Lábios de coral, e níveo queixo encovado.

As the grim lion fawneth o'er his prey,
Sharp hunger by the conquest satisfied,
So o'er this sleeping soul doth Tarquin stay,
His rage of lust by gazing qualified;
Slacked, not suppressed; for standing by her side,
His eye, which late this mutiny restrains,
Unto a greater uproar tempts his veins;
And they, like straggling slaves for pillage fighting,
Obdurate vassals fell exploits effecting,
In bloody death and ravishment delighting,
Nor children's tears nor mothers' groans respecting,
Swell in their pride, the onset still expecting.
Anon his beating heart, alarum striking,
Gives the hot charge and bids them do their liking.
His drumming heart cheers up his burning eye,
His eye commends the leading to his hand;
His hand, as proud of such a dignity,
Smoking with pride, marched on to make his stand
On her bare breast, the heart of all her land;
Whose ranks of blue veins, as his hand did scale,
Left their round turrets destitute and pale.
They, must'ring to the quiet cabinet
Where their dear governess and lady lies,
Do tell her she is dreadfully beset,
And fright her with confusion of their cries.
She, much amazed, breaks ope her locked-up eyes,
Who, peeping forth this tumult to behold,
Are by his flaming torch dimmed and controlled.
Imagine her as one in dead of night
From forth dull sleep by dreadful fancy waking,
That thinks she hath beheld some ghastly sprite,
Whose grim aspect sets every joint a-shaking:
What terror 'tis! but she, in worser taking,
From sleep disturbèd, heedfully doth view
The sight which makes supposèd terror true.

Tal feroz leão festeja a presa abatida,
Na conquista satisfeita a fome aguçada,
Paira Tarquino sobre a alma adormecida,
Fúria carnal na contemplação mitigada;
Minguada, não supressa; pois nessa mirada
Seu olho, que por ora a tal motim põe peias,
A um maior alvoroço tenta as suas veias.
E elas, soldados pelo saque se batendo,
Vassalos tenazes torpe mister cumprindo,
Em sangrenta morte e estupro se aprazendo,
De choro infantil e mãe plangente se rindo,
Aguardam a carga, de orgulho se expandindo.
Logo o coração pulsante, o alarme dando,
Ordena a carga, sua gana autorizando.
Seu coração rufa, exorta o olho em chama,
Seu olho transmite o comando a sua mão;
Sua mão, como em dignidade tal ufana,
Fúmea de orgulho, marcha a fincar seu pendão
No seio nu, de toda a terra o coração;
Cujas tropas de veias, sua mão galgando,
Deixam pobre a torre roliça, descorando.
Elas, ao calmo gabinete recolhidas,
Onde se acha a cara senhora do reinado,
Dizem-lhe que é temivelmente acometida,
E a ela assustam com a confusão de seus brados.
Mui assombrada, ela rompe os olhos selados,
Que, espreitando àquele tumulto contemplar,
São ofuscados pela tocha a flamejar.
Imaginai alguém na noite sepulcral
Do sono inerte em pesadelo despertar,
Que pensa ter visto aparição abismal,
Cujo horrendo aspecto faz o osso tiritar;
Que terror! Mas ela está em pior lugar,
No seu sono perturbada, ela enxerga alerta
A visão que corrobora ameaça incerta.

Wrapped and confounded in a thousand fears,
Like to a new-killed bird she trembling lies.
She dares not look; yet winking there appears
Quick-shifting antics, ugly in her eyes.
Such shadows are the weak brain's forgeries,
Who, angry that the eyes fly from their lights,
In darkness daunts them with more dreadful sights.
His hand, that yet remains upon her breast –
Rude ram to batter such an ivory wall –
May feel her heart (poor citizen) distressed,
Wounding itself to death, rise up and fall,
Beating her bulk, that his hand shakes withal.
This moves in him more rage and lesser pity,
To make the breach and enter this sweet city.
First like a trumpet doth his tongue begin
To sound a parley to his heartless foe,
Who o'er the white sheet peers her whiter chin,
The reason of this rash alarm to know,
Which he by dumb demeanor seeks to show;
But she with vehement prayers urgeth still
Under what colour he commits this ill.
Thus he replies: 'The colour in thy face,
That even for anger makes the lily pale
And the red rose blush at her own disgrace,
Shall plead for me and tell my loving tale.
Under that colour am I come to scale
Thy never-conquered fort. The fault is thine,
For those thine eyes betray thee unto mine.
'Thus I forestall thee, if thou mean to chide:
Thy beauty hath ensnared thee to this night,
Where thou with patience must my will abide,
My will that marks thee for my earth's delight,
Which I to conquer sought with all my might;
But as reproof and reason beat it dead,
By thy bright beauty was it newly bred.

De mil temores envolta e desarranjada,
Jaz ela a tremer tal um pássaro abatido.
Não ousa olhar, mas surgem na vista cerrada
Figuras cambiantes, seu olhar ferido.
Tais sombras engendra um cérebro enfraquecido,
O qual, raivoso por da luz o olho fugir,
Na treva tétricas visões sói infligir.
Ainda sobre o seio dela, sua mão –
Rude aríete, marfíneo muro a bater –
Sente o coração tenso (pobre cidadão)
Vitimando a si mesmo, subir e descer,
Vibrar-lhe o torso, sua mão fazer tremer.
Isso lhe dá mais fúria, menos piedade,
Pr'abrir a fenda e invadir doce cidade.
Primeiro soa a língua dele, tal trombeta,
Ao débil inimigo uma negociação,
Que do alvo lençol mais alvo queixo projeta,
A saber de tal abrupto alarme a razão,
O que ele busca indicar com muda expressão;
Mas ela roga veemente a insistir:
Cor alguma tal negrume vai recobrir.
Responde assim ele: "Esta cor de teu rosto,
Que mesmo por ira faz lírio desbotar,
Faz corar rubra rosa do próprio desgosto,
Vai me defender e meu amor relatar.
Com essa cor no estandarte vim escalar
Teu forte nunca conquistado; culpa tua,
Pois este teu par de olhos ao meu te atraiçoa.
"Assim te previno, se queres censurar:
A esta noite te encurralou tua beleza;
E deves, paciente, meu desejo abrigar,
Desejo a te marcar a mundana riqueza,
Que busquei conquistar com toda fortaleza.
Se reproche e razão o podem abater,
Tal luzente beleza fá-lo reerguer.

‘I see what crosses my attempt will bring,
I know what thorns the growing rose defends,
I think the honey guarded with a sting,
All this beforehand counsel comprehends.
But will is deaf and hears no heedful friends;
Only he hath an eye to gaze on Beauty,
And dotes on what he looks, ‘gainst law or duty.
‘I have debated, even in my soul
What wrong, what shame, what sorrow I shall breed;
But nothing can affection’s course control
Or stop the headlong fury of his speed.
I know repentant tears ensue the deed,
Reproach, disdain, and deadly enmity;
Yet strive I to embrace mine infamy.’
This said, he shakes aloft his Roman blade,
Which, like a falcon tow’ring in the skies,
Coucheth the fowl below with his wings’ shade,
Whose crooked beak threats if he mount he dies:
So under his insulting falchion lies
Harmless Lucretia, marking what he tells
With trembling fear, as fowl hear falcons’ bells.
‘Lucrece’, quoth he,’ this night I must enjoy thee.
If thou deny, then force must work my way;
For in thy bed I purpose to destroy thee.
That done, some worthless slave of thine I’ll slay,
To kill thine honour with thy life’s decay;
And in thy dead arms do I mean to place him,
Swearing I slew him, seeing thee embrace him.
‘So thy surviving husband shall remain
The scornful mark of every open eye;
Thy kinsmen hang their heads at this disdain,
Thy issue blurred with nameless bastardy;
And thou, the author of their obloquy,
Shalt have thy trespass cited up in rhymes
And sung by children in succeeding times.

"Vejo quais estorvos à empresa surgirão,
Sei quanto espinho à rosa que cresce defende,
Penso ser o mel guardado com um ferrão,
Isso já de antemão o senso compreende.
Mas desejo é surdo, conselho não entende;
Ele só tem olho para a Beleza ver,
E venera o que vê, contra lei ou dever.
"Eu debati, dentro de minh'alma a sondar,
Quanto mal, opróbrio e sofrimento suscito;
Mas nada pode ao curso da atração guiar
Ou deter de seu passo o furor inaudito.
Sei que ao ato segue sempre o pranto contrito,
Reprovação, desdém, mortal inimizade;
Ainda assim luto em buscar a indignidade."
Dito isso, o sabre romano alto vai erguer,
Que, tal falcão pairando no céu, portentoso,
Sombra que às aves abaixo faz recolher,
Cujo bico a morte ameaça, tortuoso;
Assim se encontra sob seu gládio insultuoso
Lucrécia indefesa ao que diz a escutar,
Tal ave a guizos de falcão, a tiritar.
"Lucrécia," diz, "devo esta noite possuir-te.
Se negares, a força há de desbravar;
Pois em teu leito é meu intento destruir-te.
Feito isso, ceifo um escravo dos teus, vulgar,
P'ra honra matar-te com da vida o cessar,
E concebo pô-lo em teus braços falecidos,
Jurando tê-lo abatido ao ver-vos unidos.
"Tal que teu marido há de prosseguir vivendo,
Alvo zombeteiro para todo olho aberto;
Parentes, cabisbaixos ante o mal tremendo,
Prole suja na bastardia, nome incerto;
E tu, autora de seus oblóquios por certo,
Terás tua transgressão em rimas citada,
Nos tempos vindouros por crianças cantada.

‘But if thou yield, I rest thy secret friend;
The fault unknown is as a thought unacted.
A little harm done to a great good end
For lawful policy remains enacted.
The poisonous simple sometimes is compacted
In a pure compound; being so applied,
His venom in effect is purified.
‘Then, for thy husband and thy children’s sake,
Tender my suit. Bequeath not to their lot
The shame that from them no device can take,
The blemish that will never be forgot;
Worse than a slavish wipe or birth-hour’s blot;
For marks descried in men’s nativity
Are nature’s faults, not their own infamy.’
Here with a cockatrice’ dead-killing eye
He rouseth up himself and makes a pause;
While she, the picture of pure piety,
Like a white hind under the gripe’s sharp claws,
Pleads, in a wilderness where are no laws,
To the rough beast that knows no gentle right,
Nor aught obeys but his foul appetite.
But when a black-faced cloud the world doth threat,
In his dim mist th’aspiring mountains hiding,
From earth’s dark womb some gentle gust doth get,
Which blows these pitchy vapours from their biding,
Hind’ring their present fall by this dividing;
So his unhallowed haste her words delays,
And moody Pluto winks while Orpheus plays.
Yet, foul night-waking cat, he doth but dally,
While in his hold-fast foot the weak mouse panteth;
Her sad behavior feeds his vulture folly,
A swallowing gulf that even in plenty wanteth.
His ear her prayers admits, but his heart granteth
No penetrable entrance to her plaining:
Tears harden lust, though marble wear with raining.

"Mas se cederes, sigo um amigo secreto;
A falta ignota é como a ideia abortada.
Um pequeno mal feito com intuito ereto
Segue uma prática válida e adotada.
A essência venenosa é por vezes mesclada
Num composto puro; tal alvitre aplicado,
Seu veneno em seu efeito é purificado.
"Então, pelo bem de crianças e marido,
Atende a meu pleito. Não lhes dês em herança
O opróbrio que por nada será removido,
O estigma que nunca deixará a lembrança;
Pior que marca de escravidão ou nascença;
Pois sinais descobertos na natividade
São faltas da natura, não indignidade."
Aqui, um basilisco de fatal olhar,
Soergue-se ele numa pausa viperina;
Enquanto ela, pura piedade a encarnar,
Tal corça branca presa da ave de rapina,
Suplica, nos ermos onde lei não se ensina,
À bruta fera que direito desconhece,
E a nada além do vil apetite obedece.
Mas se ameaça o mundo nuvem carregada,
Sua escura bruma altos montes escondendo,
Do negro ventre da terra brota a lufada
Que sopra tais píceos vapores lá crescendo,
Sua súbita precipitação contendo:
À pressa ímpia a fala dela vai frear,
Plutão irascível dorme se Orfeu tocar.
Mas o vil gato noturno brinquedo faz,
Débil rato arqueja a sua pata sujeito;
Seus modos graves nutrem-lhe a ânsia voraz,
Um vórtice crescente nunca satisfeito.
Ouvidos recebem as preces, mas o peito
Não permite que penetre clamor ou reza:
Chuva erode pedra, pranto lascívia entesa.

Her pity-pleading eyes are sadly fixed
In the remorseless wrinkles of his face;
Her modest eloquence with sighs is mixed,
Which to her oratory adds more grace.
She puts the period often from his place,
And midst the sentence so her accent breaks
That twice she doth begin ere once she speaks.
She conjures him by high almighty Jove,
By knighthood, gentry, and sweet friendship's oath,
By her untimely tears, her husband's love,
By holy human law, and common troth,
By heaven and earth, and all the power of both,
That to his borrowed bed he make retire,
And stoop to honour, not to foul desire.
Quoth she, 'Reward not hospitality
With such black payment as thou hast pretended;
Mud not the fountain that gave drink to thee;
Mar not the thing that cannot be amended.
End thy ill aim before thy shoot be ended.
He is no woodman that doth bend his bow
To strike a poor unseasonable doe.
'My husband is thy friend: for his sake spare me;
Thyself art mighty: for thine own sake leave me;
Myself a weakling: do not then ensnare me;
Thou look'st not like deceit: do not deceive me.
My sighs like whirlwinds labour hence to heave thee.
If ever man were moved with woman's moans,
Be movèd with my tears, my sighs, my groans;
'All which together, like a troubled ocean,
Beat at thy rocky and wreck-threat'ning heart,
To soften it with their continual motion;
For stones dissolved to water do convert.
O, if no harder than a stone thou art,
Melt at my tears, and be compassionate!
Soft pity enters at an iron gate.

Mirada penosa é seriamente fixada
Nas rugas daquela figura impiedosa;
Simples eloquência de suspiro mesclada,
O que torna a oratória mais graciosa.
Desloca o ponto muita vez, sustando a prosa,
E tanto em meio à frase a voz se desarruma
Que duas vezes tenta para falar uma.
Ela roga por Jove todo-poderoso,
Por cavalaria, berço, doce amizade,
Por seu pranto descabido, o amor do esposo,
Por sacra lei humana, comunal verdade,
Por céu e terra, sua dupla autoridade,
Que se retirasse ele a seu leito emprestado
Tendo à honra, não ao vil desejo curvado.
Diz ela, "Não retribuas tua acolhida
Com tão negra paga quanto esta planejada;
Não turves a nascente que a ti deu bebida;
Não estragues coisa que não é consertada.
Cessa a mira maligna antes da flechada.
Não é caçador aquele que o arco entesa
A fazer da gama imatura a sua presa.
"Meu marido é teu amigo: poupa-me, então;
Tu mesmo és potente: por ti deves deixar-me;
Eu mesma débil: não me caves alçapão;
Não semelhas engodo: não vás engodar-me.
Meus suspiros tais tufões lutam por alçar-te.
Se homem a rogo de mulher já foi movido,
Sê por tais lágrimas, suspiros e gemidos;
"Os quais juntos, como o oceano em tormento,
Batem na perigosa rocha do teu peito,
Para abrandá-lo com contínuo movimento;
Pois pedra se dissolve em água com efeito.
Oh, se mais duro que pedra não foste feito,
Derrete com tais lágrimas, tem compaixão!
Tenra piedade rompe um férreo portão.

‘In Tarquin’s likeness I did entertain thee.
Hast thou put on his shape to do him shame?
To all the host of heaven I complain me.
Thou wrong’st his honour, wound’st his princely name.
Thou art not what thou seem’st; and if the same,
Thou seem’st not what thou art, a god, a king;
For kings like gods should govern everything.
‘How will thy shame be seeded in thine age
When thus thy vices bud before thy spring?
If in thy hope thou dar’st do such outrage,
What dar’st thou not when once thou art a king?
O be remember’d, no outrageous thing
From vassal actors can be wiped away;
Then kings’ misdeeds cannot be hid in clay.
‘This deed will make thee only loved for fear,
But happy monarchs still are feared for love.
With foul offenders thou perforce must bear,
When they in thee the like offences prove.
If but for fear of this, thy will remove;
For princes are the glass, the school, the book,
Where subjects’ eyes do learn, do read, do look.
‘And wilt thou be the school where Lust shall learn?
Must he in thee read lectures of such shame?
Wilt thou be glass wherein it shall discern
Authority for sin, warrant for blame,
To privilege dishonour in thy name?
Thou black’st reproach against long-living laud,
And mak’st fair reputation but a bawd.
‘Hast thou command? By him that gave it thee,
From a pure heart command thy rebel will;
Draw not thy sword to guard iniquity,
For it was lent thee all that brood to kill.
Thy princely office how canst thou fulfil,
When patterned by thy fault foul sin may say
He learned to sin, and thou didst teach the way?

"Como foras Tarquino te dei tratamento.
Tomaste a forma dele a lhe fazer vileza?
A toda legião dos céus faço lamento.
Fazes-lhe mal à honra, dano a sua alteza.
Não és tal pareces; se de igual natureza,
Não pareces então tal és, um deus, um rei;
Pois tudo devem governar deuses e reis.
"Como teu opróbrio dará depois sementes,
Brotando teus vícios antes da primavera!
Caso predestinado um tal ultraje tentes,
Que não ousarás quando fores rei à vera?
Pois coisa ultrajante alguma, oh, disso te inteira,
Vinda de vassalos pode ser removida;
A malfeitos de reis nem tumba dá guarida.
"Serás amado só por medo com tal ato,
Mas temido por amor é feliz monarca.
Vis infratores deves tolerar de fato,
Quando da infração mostrarem em ti a marca.
Que seja por medo disto, o desejo aplaca;
Pois os príncipes são espelho, livro, escola,
Onde o olho do súdito aprende, lê, olha.
"Serás escola em que Lascívia aprenderá?
Deve ela em ti ler igual vergonha ensinada?
Serás espelho no qual ela encontrará
Pecado autorizado, culpa sancionada,
Para escolher desonra por ti abonada?
Pioras o reproche à velha exaltação,
Reles caftina fazes da reputação.
"Comandas? Por ele que dá autoridade,
Comanda o desejo quando se rebelar;
Não saques sabre a guardar iniquidade,
Conferido a ti para tal prole matar.
Teu papel real como vais realizar,
Se pela falta tua disser vil Pecado
Que só aprendeu a pecar por ti ensinado?

‘Think but how vile a spectacle it were
To view thy present trespass in another.
Men’s faults do seldom to themselves appear;
Their own transgressions partially they smother.
This guilt would seem death-worthy in thy brother.
O, how are they wrapped in with infamies
That from their own misdeeds askance their eyes!
‘To thee, to thee, my heaved-up hands appeal,
Not to seducing lust, thy rash relier.
I sue for exiled majesty’s repeal;
Let him return, and flatt’ring thoughts retire.
His true respect will prison false desire,
And wipe the dim mist from thy doting eyne,
That thou shalt see thy state and pity mine.’
‘Have done’, quoth he, ‘my uncontrollèd tide
Turns not, but swells the higher by this let.
Small lights are soon blown out; huge fires abide,
And with the wind in greater fury fret.
The petty streams that pay a daily debt
To their salt sovereign with their fresh falls’ haste,
Add to his flow, but alter not his taste.’
‘Thou art’, quoth she, ‘a sea, a sovereign king,
And lo, there falls into thy boundless flood
Black lust, dishonour, shame, misgoverning,
Who seek to stain the ocean of thy blood.
If all these petty ills shall change thy good,
Thy sea within a puddle’s womb is hearsèd,
And not the puddle in thy sea dispersèd.
‘So shall these slaves be king, and thou their slave;
Thou nobly base, they basely dignified;
Thou their fair life, and they thy fouler grave;
Thou loathed in their shame, they in thy pride.
The lesser thing should not the greater hide:
The cedar stoops not to the base shrub’s foot,
But low shrubs wither at the cedar’s root.

“Pensa então que abjeto espetáculo seria
Enxergar em outro tua ofensa presente.
O homem nunca vê quando ele mesmo desvia;
As faltas abafa tendenciosamente.
Tal culpa num irmão verias mortalmente.
Oh, quão enredados em infâmias estão
Os que dos malfeitos afastam a visão!
“A ti, a ti apelam tais mãos levantadas,
Não à luxúria sedutora em ti candente.
Pleiteio a volta da majestade exilada;
Que venha, ideias sabujas aposente.
Vero respeito falso desejo acorrente,
Tire a turva bruma do obcecado olho teu.
Vê teu estado, compadece-te do meu.”
“Basta”, diz ele, “minha maré, desmesura,
Não vira, só se avulta mais com este empate.
À flâmula se assopra, o fogaréu perdura,
E exposto ao vento em maior fúria se debate.
O regato que a dívida diária abate
Com seu frescor junto ao soberano salgado
Soma-lhe bojo, gosto segue inalterado.”
“Tu és”, diz ela, “um mar, um monarca superno,
E observa caírem em teu pélago infindo
Vil luxúria, labéu, desonra e desgoverno,
Ao oceano de teu sangue poluindo.
Se mesquinhos males a teu bem vão suprindo,
Teu mar no ventre de uma poça se enterrou,
Não foi a poça que em teu mar se dispersou.
“Tais escravos serão reis, tu escravo deles;
Tu de nobre a vil, eles com vileza alçados;
Tu lhes dá vida, tua tumba sujam eles;
Tu por tê-los, eles por te armar odiados.
Maior do menor não sói ser obliterado:
O cedro ao pé de reles moita não se inclina,
Mas moita baixa à raiz do cedro definha.

‘So let thy thoughts, low vassals to thy state’ –
‘No more,’ quoth he. ‘By heaven, I will not hear thee!
Yield to my love; if not, enforced hate,
Instead of love’s coy touch, shall rudely tear thee.
That done, despitefully I mean to bear thee
Unto the base bed of some rascal groom,
To be thy partner in this shameful doom.’
This said, he sets his foot upon the light,
For light and lust are deadly enemies;
Shame folded up in blind concealing night,
When most unseen, then most doth tyrannise.
The wolf hath seized his prey, the poor lamb cries,
Till with her own white fleece her voice controlled
Entombs her outcry in her lips’ sweet fold.
For with the nightly linen that she wears
He pens her piteous clamours in her head,
Cooling his hot face in the chastest tears
That ever modest eyes with sorrow shed.
O that prone lust should stain so pure a bed!
The spots whereof could weeping purify,
Her tears should drop on them perpetually.
But she hath lost a dearer thing than life,
And he hath won what he would lose again.
This forced league doth force a further strife;
This momentary joy breeds months of pain;
This hot desire converts to cold disdain:
Pure Chastity is rifled of her store,
And Lust the thief far poorer than before.
Look as the full-fed hound or gorgèd hawk,
Unapt for tender smell or speedy flight,
Make slow pursuit, or altogether balk
The prey wherein by nature they delight,
So surfeit-taking Tarquin fares this night:
His taste delicious, in digestion souring,
Devours his will, that lived by foul devouring.

"Que teus pensamentos pois, teus vassalos chãos..."
"Basta", diz ele. "Céus, não quero te escutar!
Cede a meu amor. Ou ódio forçoso, então,
E não toque de amor, vai te dilacerar.
E depois, por despeito te penso levar
Ao leito ordinário de algum reles criado,
Para ser teu par nesse vergonhoso fado."
Dito isso, com seu pé ele golpeia o lume:
São luz e lascívia inimigas de morte;
Opróbrio se oculta no noturno negrume,
Quanto menos visto, mais um tirano forte.
O lobo à presa, grita o cordeiro sem sorte,
E então, com a própria lã seu falar controlado,
Sepulta os gritos nos doces lábios tapados.
Pois com o linho noturno que a ela vestia
Ele lhe acurrala os clamores lamentosos,
Refresca seu rosto nas lágrimas mais pias
Que olhos pudicos já verteram lastimosos.
Oh, que a lascívia manche leitos virtuosos!
Em cujos laivos, se os purificasse o pranto,
Choraria ela p'ra sempre no mesmo canto.
Mas ela perde coisa mais cara que a vida,
Já ele ganha o que sabia fugidio.
Tal laço forçado força pugna seguida;
Tal gozo breve traz dor por meses a fio;
Tal quente desejo se torna desdém frio;
Pura Castidade dos bens é despojada,
E Lascívia, a ladra, termina mais privada.
Assim como o falcão ou o cão alimentados,
Inaptos ao voo veloz ou olfato fino,
Perseguem sem pressa, ou deixam mesmo de lado
A presa de apreço por natural destino;
Assim se encontra esta noite farto Tarquino.
Paladar deleitado, já sentindo azia,
Devora seu ardor, que a devorar vivia.

O, deeper sin than bottomless conceit
Can comprehend in still imagination!
Drunken Desire must vomit his receipt
Ere he can see his own abomination.
While Lust is in his pride, no exclamation
Can curb his heat or rein his rash desire,
Till like a jade Self-will himself doth tire.
And then with lank and lean discoloured cheek,
With heavy eye, knit brow, and strengthless pace,
Feeble Desire, all recreant, poor and meek,
Like to a bankrupt beggar wails his case.
The flesh being proud, Desire doth fight with Grace,
For there it revels; and when that decays,
The guilty rebel for remission prays.
So fares it with this faultful lord of Rome,
Who this accomplishment so hotly chasèd;
For now against himself he sounds this doom,
That through the length of times he stands disgracèd.
Besides, his soul's fair temple is defacèd,
To whose weak ruins muster troops of cares,
To ask the spotted princess how she fares.
She says, her subjects with foul insurrection
Have batter'd down her consecrated wall,
And by their mortal fault brought in subjection
Her immortality, and made her thrall
To living death and pain perpetual;
Which in her prescience she controllèd still,
But her foresight could not forestall their will.
Ev'n in this thought through the dark night he stealeth,
A captive victor that hath lost in gain;
Bearing away the wound that nothing healeth,
The scar that will despite of cure remain;
Leaving his spoil perplexed in greater pain.
She bears the load of lust he left behind,
And he the burden of a guilty mind.

Oh, pecado mais fundo do que o senso infindo
Consegue apreender só na imaginação!
Ébrio Desejo vomita tudo ingerido,
Antes que perceba a própria abominação.
Se firme a Lascívia, nenhuma exclamação
Pode-lhe fogo deter, desejo encilhar,
Até o próprio Furor tal mula se cansar.
E então com o semblante encovado e descorado,
Olho baço, cenho fechado, marcha lenta,
Débil Desejo, covarde e bem comportado,
Tal como um pedinte falido se lamenta.
Quando tesa a carne, Desejo à Graça enfrenta,
De carne se serve; decaída ela então,
O culpado rebelde clama remissão.
Assim se passa ao culposo lorde de Roma,
Tendo esta façanha ardentemente buscado;
Pois agora contra si sentença proclama,
Que através dos tempos estará desgraçado.
Mais, belo templo de su'alma avariado,
A cuja ruína as penas soam retirada,
A ver que passou à princesa maculada.
Diz ela, súditos em torpe insurreição
Derrubaram sua muralha consagrada,
Por mortal culpa sua pondo em sujeição
Sua imortalidade, ora encarcerada
Na morte em vida, e na aflição perpetuada;
O que na presciência sempre dominou,
Mas previsão a vontade não lhes obstou.
Cogita ele assim noite adentro a escapar,
Vencedor cativo que perde tendo mais;
Levando a chaga que nada pode curar,
Cicatriz que, malgrado melhora, não sai;
Deixando a presa mais flagelada em seus ais.
Ela sustém carga de lascívia deixada,
E ele o pesadume de uma mente culpada.

He like a thievish dog creeps sadly thence;
She like a wearied lamb lies panting there.
He scowls and hates himself for his offence;
She, desperate, with her nails her flesh doth tear.
He faintly flies, sweating with guilty fear;
    She stays, exclaiming on the direful night;
    He runs, and chides his vanished loathed delight.
He thence departs a heavy convertite;
She there remains a hopeless castaway.
He in his speed looks for the morning light;
She prays she never may behold the day:
'For day', quoth she, 'night's scapes doth open lay,
    And my true eyes have never practised how
    To cloak offences with a cunning brow.
'They think not but that every eye can see
The same disgrace which they themselves behold;
And therefore would they still in darkness be,
To have their unseen sin remain untold;
For they their guilt with weeping will unfold,
    And grave, like water that doth eat in steel,
    Upon my cheeks what helpless shame I feel.'
Here she exclaims against repose and rest,
And bids her eyes hereafter still be blind.
She wakes her heart by beating on her breast,
And bids it leap from thence, where it may find
Some purer chest to close so pure a mind.
    Frantic with grief thus breathes she forth her spite
    Against the unseen secrecy of night:
'O comfort-killing Night, image of hell,
Dim register and notary of shame,
Black stage for tragedies and murders fell,
Vast sin-concealing chaos, nurse of blame,
Blind muffled bawd, dark harbour for defame!
    Grim cave of death, whisp'ring conspirator
    With close-tongued treason and the ravisher!

Ele tal um cão ladrão se esgueira abatido;
Ela tal lasso cordeiro põe-se a arfar.
Ele se maldiz pelo crime cometido;
Ela, aflita, unhas a carne a arranhar.
Ele foge lento, de medo a transpirar;
Ela queda, à fatal noite queixas faz;
Ele corre, condena seu gozo fugaz.
Ele de lá se afasta um sóbrio convertido;
Ela fica, naufragada sem salvação.
Ele com pressa espera o dia amanhecido;
Ela roga do dia não ter mais visão:
"Pois dia", diz, "expõe noturna transgressão;
Meus olhos francos nunca praticaram antes
Acobertar faltas com forjados semblantes.
"Todos olhos veem, não escapam de pensar,
O mesmo infortúnio por eles contemplado;
E assim optariam no escuro perdurar,
Sem ter o pecado oculto seu divulgado.
Pois a culpa indicarão no pranto chorado,
E me gravarão, tal o ácido rói ao aço,
Na face a vergonha impotente por que passo."
Ei-la contra repouso e sossego bradando,
Comandando aos olhos fechar eternamente.
Acorda o coração seu seio golpeando,
Manda-o de lá saltar, achar possivelmente
Algum peito mais puro p'ra tão pura mente.
Assim expressa o rancor, louca de aflição,
Contra a furtiva noturna conspiração:
"Ó Noite algoz da paz, inferno contrafeito,
Do opróbrio lúgubre notário e escrivão,
Negro palco a tragédias e homicídio abjeto,
Toca pro pecado, ama da má ação,
Discreta caftina, porto à difamação!
Caverna mortal, astuto conspirador
Com traição dissimulada e violador!

‘O hateful, vaporous, and foggy Night,
Since thou art guilty of my cureless crime,
Muster thy mists to meet the eastern light,
Make war against proportion’d course of time:
Or if thou wilt permit the sun to climb
His wonted height, yet ere he go to bed,
Knit poisonous clouds about his golden head.
‘With rotten damps ravish the morning air;
Let their exhaled unwholesome breaths make sick
The life of purity, the supreme fair,
Ere he arrive his weary noontide prick;
And let thy misty vapours march so thick
That in their smoky ranks his smoth’red light
May set at noon and make perpetual night.
‘Were Tarquin Night, as he is but Night’s child,
The silver-shining queen he would distain;
Her twinkling handmaids too, by him defiled,
Through Night’s black bosom should not peep again.
So should I have co-partners in my pain;
And fellowship in woe doth woe assuage,
As palmers’ chat makes short their pilgrimage.
‘Where now I have no one to blush with me,
To cross their arms and hang their heads with mine,
To mask their brows and hide their infamy;
But I alone, alone must sit and pine,
Seasoning the earth with showers of silver brine,
Mingling my talk with tears, my grief with groans,
Poor wasting monuments of lasting moans.
‘O Night, thou furnace of foul reeking smoke,
Let not the jealous Day behold that face
Which underneath thy black all-hiding cloak
Immodestly lies martyred with disgrace.
Keep still possession of thy gloomy place,
That all the faults which in thy reign are made
May likewise be sepulch’red in thy shade.

"Ó nefanda Noite vaporosa e brumal,
Culpada que és do meu crime nunca a sanar,
Perfila névoas contra a luz oriental,
Combate do tempo seu curso salutar;
Ou se permitires que o sol possa galgar
Altura habitual, sem que tenha deitado,
Cinge de nuvens venenosas seu doirado.
"Com podres fumos viola o ar matinal;
Que adoeçam com seus nauseantes alentos
À vida da pureza, o belo supernal,
Antes que atinja o meridiano, sedento;
Tão densos marchem teus vapores nevoentos
Que em fúmeos batalhões sua luz sufocada
Deite ao meio-dia, noite eterna implantada.
"Fosse Tarquino a Noite, não filho somente,
A rainha de argênteo brilho mancharia;
Sujas dele, também suas aias luzentes
Do seio da Noite não mais espreitariam.
Assim parceiras em minha dor eu teria,
E par na aflição para aflição é recurso,
Tal charla de palmeirim reduz seu percurso;
"Já eu ninguém tenho p'ra comigo corar,
Com braços cruzados e cabeça a pender,
Tapando a fronte para a infâmia ocultar;
E só eu devo, só, cá sentar a sofrer,
A terra temperar com salmoura a chover,
Mesclando fala a pranto, pesar a lamento,
Pobre fugaz marco de perene tormento.
"Ó Noite, fornalha de fétido vapor,
Não deixes o Dia cioso ver o rosto
Que aqui sob teu negro manto acobertador
Imodesto jaz martirizado em desgosto.
Mantém sempre posse de teu soturno posto,
Tal que as faltas em teu reinado cometidas
Tenham sepulcro comum em ti escondidas.

Make me not object to the tell-tale Day:
The light will show, charactered in my brow,
The story of sweet chastity's decay,
The impious breach of holy wedlock vow.
Yea, the illiterate, that know not how
To cipher what is writ in learned books,
Will quote my loathsome trespass in my looks.
'The nurse to still her child will tell my story,
And fright her crying babe with Tarquin's name;
The orator to deck his oratory
Will couple my reproach to Tarquin's shame.
Feast-finding minstrels, tuning my defame,
Will tie the hearers to attend each line,
How Tarquin wrongèd me, I Collatine.
'Let my good name, that senseless reputation,
For Collatine's dear love be kept unspotted.
If that be made a theme for disputation,
The branches of another root are rotted,
And undeserved reproach to him allotted,
That is as clear from this attaint of mine
As I ere this was pure to Collatine.
'O unseen shame, invisible disgrace!
O unfelt sore! crest-wounding private scar!
Reproach is stamp'd in Collatinus' face,
And Tarquin's eye may read the mot afar,
How he in peace is wounded, not in war.
Alas, how many bear such shameful blows,
Which not themselves but he that gives them knows!
'If, Collatine, thine honour lay in me,
From me by strong assault it is bereft;
My honour lost, and I, a drone-like bee,
Have no perfection of my summer left,
But robbed and ransacked by injurious theft.
In thy weak hive a wand'ring wasp hath crept,
And sucked the honey which thy chaste bee kept.

"Do Dia indiscreto mantém-me protegida:
A luz mostrará no cenho meu estampado
O conto da doce castidade caída,
Ímpia quebra do voto nas bodas firmado.
Sim, mesmo os que não saberiam, iletrados,
Decifrar aquilo em doutos livros escrito,
Citarão só me vendo o abjeto delito.
"A ama a ninar recontará minha história,
Assustando o bebê ao Tarquino citar.
O orador, para ornamentar a oratória,
Meu crime à falta de Tarquino há de somar.
Menestréis de festim, minha queda a cantar,
Mostrarão aos ouvintes com verso ferino
Que Tarquino mal me fez, eu a Colatino.
"Mantém meu nome, de intacta reputação,
Pelo amor de meu Colatino, imaculado.
Isto tornado tema de contestação,
Apodrecem ramos alhures enraizados,
É labéu imerecido a ele imputado,
Tão inocente que é da falta que abomino
Quanto eu, até agora, pura a Colatino.
"Ó vergonha oculta, invisível desgraça!
Ó chaga insensível, cicatriz no brasão!
Collatinus traz na face gravada a tacha,
E Tarquino lerá de longe a inscrição,
Como teve em paz, não em guerra, o aleijão
Ai, quantos têm tal vergonhoso ferimento,
Que quem fere, não eles, tem conhecimento!
"Se, Colatino, tua honra a mim cabia
De mim ma tirou forçosamente um ladrão;
Ida a honra, feito abelha-zangão vadia,
Nada resta do produto do meu verão,
Roubada e saqueada em vil usurpação.
Na colmeia frágil a vespa penetrou,
E o mel da tua casta abelha ela chupou.

‘Yet am I guilty of thy honour’s wrack;
Yet for thy honour did I entertain him.
Coming from thee, I could not put him back,
For it had been dishonour to disdain him.
Besides, of weariness he did complain him,
And talk’d of virtue: O unlooked-for evil,
When virtue is profaned in such a devil!
‘Why should the worm intrude the maiden bud?
Or hateful cuckoos hatch in sparrows’ nests?
Or toads infect fair founts with venom mud?
Or tyrant folly lurk in gentle breasts?
Or kings be breakers of their own behests?
But no perfection is so absolute
That some impurity doth not pollute.
‘The agèd man that coffers-up his gold
Is plagued with cramps and gouts and painful fits,
And scarce hath eyes his treasure to behold;
But like still-pining Tantalus he sits,
And useless barns the harvest of his wits,
Having no other pleasure of his gain
But torment that it cannot cure his pain.
‘So then he hath it when he cannot use it,
And leaves it to be mastered by his young,
Who in their pride do presently abuse it.
Their father was too weak, and they too strong
To hold their cursèd-blessèd fortune long.
The sweets we wish for turn to loathèd sours
Even in the moment that we call them ours.
‘Unruly blasts wait on the tender spring;
Unwholesome weeds take root with precious flowers;
The adder hisses where the sweet birds sing;
What virtue breeds iniquity devours.
We have no good that we can say is ours,
But ill-annexèd Opportunity
Or kills his life or else his quality.

"Mas tua honra soçobrar é culpa minha;
Mas por tua honra eu o devia abrigar.
Rechaçá-lo não podia, se de ti vinha,
Pois teria sido desonra o desdenhar.
E mais, de fadiga estava ele a se queixar,
Virtude a citar: ó desgraça inesperada,
Virtude ser por tal demônio profanada!
"Por que lagarta invade o virginal botão?
Ou cuco nasce em ninho pelo pardal feito?
Ou sapo infecta fontes com charco malsão?
Ou tirano furor espreita em nobre peito?
Ou reis desobedecem seu próprio preceito?
Mas não há perfeição de tamanha inteireza
Que não se polua com alguma impureza.
"O homem provecto enquanto encanastra seu ouro
Sofre de cãibras, gotas e padecimento,
E mal tem olhos p'ra contemplar seu tesouro;
Tal Tântalo jaz em eterno sofrimento,
E em vão armazena a safra de seu talento;
Outro prazer não tem do que pôde ganhar
Que não tormento por isso a dor não curar.
"Então ele o tem quando não o pode usar,
E deixa-o ser pela sucessão dominado,
Que em seu orgulho não tarda a dele abusar.
O pai fraco, eles por demais obstinados
Para manter o bento ouro amaldiçoado.
Azedam aqueles doces que desejamos
No exato momento em que nossos os chamamos.
"Fortes ventos à tenra primavera geiam;
Más ervas se enraízam junto à flor que apraz;
Cobra chia onde os doces pássaros chilreiam;
Se Virtude faz Iniquidade desfaz.
Nada do que é bom seguro em nossas mãos jaz
Sem a mal-acompanhada Oportunidade
Matar-lhe ou a vida ou então a qualidade.

‘O Opportunity, thy guilt is great!
‘Tis thou that execut’st the traitor’s treason:
Thou set’st the wolf where he the lamb may get;
Whoever plots the sin, thou ‘point’st the season.
‘Tis thou that spurn’st at right, at law, at reason;
And in thy shady cell, where none may spy him,
Sits Sin, to seize the souls that wander by him.
‘Thou makest the vestal violate her oath;
Thou blow’st the fire when temperance is thawed;
Thou smother’st honesty, thou murther’st troth;
Thou foul abettor, thou notorious bawd!
Thou plantest scandal and displacest laud:
Thou ravisher, thou traitor, thou false thief,
Thy honey turns to gall, thy joy to grief.
‘Thy secret pleasure turns to open shame,
Thy private feasting to a public fast,
Thy smoothing titles to a ragged name,
Thy sug’red tongue to bitter wormwood taste;
Thy violent vanities can never last.
How comes it then, vile Opportunity,
Being so bad, such numbers seek for thee?
‘When wilt thou be the humble suppliant’s friend,
And bring him where his suit may be obtainèd?
When wilt thou sort an hour great strifes to end?
Or free that soul which wretchedness hath chainèd?
Give physic to the sick, ease to the painèd?
The poor, lame, blind, halt, creep, cry out for thee,
But they ne’er meet with Opportunity.
‘The patient dies while the physician sleeps;
The orphan pines while the oppressor feeds;
Justice is feasting while the widow weeps;
Advice is sporting while infection breeds.
Thou grant’st no time for charitable deeds:
Wrath, envy, treason, rape, and murder’s rages,
Thy heinous hours wait on them as their pages.

"Ó Oportunidade, tens culpa tamanha!
És tu que executas do traidor a traição;
Tu plantas o lobo onde o cordeiro ele apanha;
Planeje-se pecado, mostras estação.
És tu que aviltas direito, lei e razão;
E em tua cela sombria, sem visto ser,
Posta-se Pecado, alma que passa a deter.
"Tu fazes a vestal romper a castidade;
Tu sopras o fogo e temperança é fundida;
Tu sufocas retidão, trucidas verdade;
Tu, incitadora, cafetina sabida!
Tu plantas escândalo, e arruínas vidas
Tu, violadora, traidora, ladra espúria,
Teu mel vira fel, e teu júbilo lamúria.
"Teu prazer secreto vira aberto enxovalho,
Teu banquete privado, público jejum,
Teus títulos lisonjeiros, nome em frangalhos,
Teu doce palato, da losna o gosto ruim;
Teus folguedos fúteis vão a lugar nenhum.
Como pode, vil Oportunidade, então,
Tão má sendo, procurar-te tal multidão?
"Quando amiga do simples queixoso serás,
Leva-lo-ás a quem seu pleito satisfaça?
Quando a findar contendas tempo empregarás?
Ou livrarás almas cativas da desgraça?
Trarás cura ao enfermo, cuja dor não passa?
Pobres, coxos e cegos clamam e se prostram,
Mas Oportunidade nunca se lhes mostra.
"Paciente morre, médico repousando;
Órfão passa fome, opressor bem comendo;
Justiça banqueteia, viúva chorando;
Assistência folga, infecção se estendendo.
Tempo não empregas em ato reverendo:
Ira, traição, estupro, e a fúria de algozes,
São-lhes escudeiras tuas horas atrozes.

‘When Truth and Virtue have to do with thee,
A thousand crosses keep them from thy aid:
They buy thy help; but Sin ne’er gives a fee;
He gratis comes, and thou art well appaid,
As well to hear as grant what he hath said.
My Collatine would else have come to me
When Tarquin did, but he was stay’d by thee.
‘Guilty thou art of murder and of theft,
Guilty of perjury and subornation,
Guilty of treason, forgery, and shift,
Guilty of incest, that abomination:
An accessary by thine inclination
To all sins past and all that are to come,
From the creation to the general doom.
‘Misshapen Time, copesmate of ugly Night,
Swift subtle post, carrier of grisly care,
Eater of youth, false slave to false delight,
Base watch of woes, sin’s pack-horse, virtue’s snare;
Thou nursest all and murd’rest all that are:
O hear me then, injurious shifting Time,
Be guilty of my death, since of my crime.
‘Why hath thy servant Opportunity
Betrayed the hours thou gav’st me to repose?
Cancelled my fortunes, and enchainèd me
To endless date of never-ending woes?
Time’s office is to fine the hate of foes,
To eat up errors by opinion bred,
Not spend the dowry of a lawful bed.
‘Time’s glory is to calm contending kings,
To unmask falsehood and bring truth to light,
To stamp the seal of time in agèd things,
To wake the morn and sentinel the night,
To wrong the wronger till he render right,
To ruinate proud buildings with thy hours,
And smear with dust their glitt’ring golden towers;

"Quando Verdade e Virtude contigo têm,
Mil percalços mantêm teu auxílio afastado;
Elas te pagam, Pecado não dá vintém;
Ele vem *gratis* e tu vais, de mui bom grado,
Tanto ouvir quanto atender o que for falado.
Senão, meu Colatino teria acorrido
Em vez de Tarquino, mas foi por ti contido.
"Culpada tu és de assassinato e de roubo,
Culpada és de perjúrio e de corrupção,
Culpada de traição, contrafação, engodo,
Culpada de incesto, tal abominação:
Uma cúmplice pela própria inclinação
Em todo pecado passado e por passar,
Da criação a do juízo o estalar.
"Disforme Tempo, comparsa de feia Noite,
Pérfida posta, portador da dor senil,
Da mocidade algoz, servo do mau deleite,
Do mal guarda, do erro mula, do bom ardil;
Tu nutres e matas tudo que já existiu;
Ó, escuta-me, mutável Tempo abusado,
Sê de minha morte, se do crime, culpado.
"Por que Oportunidade, tua criada,
Traiu as horas que me deste a repousar?
Cancelou-me as fortunas, e deixou-me atada
A termo eterno de mágoas nunca a cessar?
Dever do Tempo é ódios de rivais findar,
Roer o erro pela opinião gerado,
Não gastar o dote dum leito sancionado.
"Glória do Tempo é aplacar reis inimigos,
Revelar falsidade e dar ao vero lume,
Timbrar o selo do tempo naquilo antigo,
Despertar a manhã e rondar no negrume,
Tratar mal ao mau até que ao bem ele rume,
Ruinar com as horas edifícios insolentes,
E empoeirar as torres doiradas luzentes;

‘To fill with worm-holes stately monuments,
To feed oblivion with decay of things,
To blot old books and alter their contents,
To pluck the quills from ancient ravens’ wings,
To dry the old oak’s sap and cherish springs,
To spoil antiquities of hammered steel,
And turn the giddy round of Fortune’s wheel;
‘To show the beldam daughters of her daughter,
To make the child a man, the man a child,
To slay the tiger that doth live by slaughter,
To tame the unicorn and lion wild,
To mock the subtle in themselves beguiled,
To cheer the ploughman with increaseful crops,
And waste huge stones with little water-drops.
‘Why work’st thou mischief in thy pilgrimage,
Unless thou couldst return to make amends?
One poor retiring minute in an age
Would purchase thee a thousand thousand friends,
Lending him wit that to bad debtors lends.
O this dread night, wouldst thou one hour come back,
I could prevent this storm and shun thy wrack.
‘Thou ceaseless lackey to eternity,
With some mischance cross Tarquin in his flight;
Devise extremes beyond extremity,
To make him curse this cursèd crimeful night;
Let ghastly shadows his lewd eyes affright,
And the dire thought of his committed evil
Shape every bush a hideous shapeless devil.
‘Disturb his hours of rest with restless trances;
Afflict him in his bed with bedrid groans;
Let there bechance him pitiful mischances
To make him moan, but pity not his moans.
Stone him with hard’ned hearts harder than stones,
And let mild women to him lose their mildness,
Wilder to him than tigers in their wildness.

"Esburacar os imponentes monumentos,
Alimentar o oblívio com putrefação,
Manchar velhos livros e mudar seus contentos,
Sacar penas das asas do corvo ancião,
Secar velhos carvalhos, nutrir broto chão,
Degradar antiguidades de aço forjado,
E à roda da Fortuna dar giro apressado;
"Mostrar à idosa crias de sua criança,
Tornar menino homem, e o homem menino,
Matar o tigre que vive pela matança,
Domar o unicórnio e o leão ferino,
Rir do que engana a si mesmo de tão ladino,
Alegrar lavrador com safras abundantes,
E gastar com gotículas rocas gigantes.
"Por que em tua romaria causas danos,
A menos que voltasses para recompor?
Um parco minuto p'ra trás em muitos anos
Põe mil milhares de amigos ao teu dispor,
Dando siso a quem empresta a mau pagador.
Oh, uma hora que atrasasses teu relógio,
Tal tormenta eu evitaria, e meu naufrágio!
"Tu, sempiterno lacaio da eternidade,
Detém a Tarquino com alguma desdita;
Inventa extremos para além da extremidade,
E fá-lo maldizer esta noite maldita;
Que feios vultos firam-lhe a lúbrica vista,
E do mal cometido a lembrança temível
De cada moita faça um diabo terrível.
"Perturba seu sono com insone temor;
Aflige seu leito com planger acamado;
Que lhe ocorra tudo que de contrário for,
Tal que se queixe, sem ser por ti lamentado.
Lapida-o com duros corações empedrados,
E que mulheres doces percam-lhe a doçura,
Mais bravas com ele que tigres na bravura.

‘Let him have time to tear his curlèd hair,
Let him have time against himself to rave,
Let him have time of Time’s help to despair,
Let him have time to live a loathèd slave,
Let him have time a beggar’s orts to crave,
And time to see one that by alms doth live
Disdain to him disdained scraps to give.
‘Let him have time to see his friends his foes,
And merry fools to mock at him resort;
Let him have time to mark how slow time goes
In time of sorrow, and how swift and short
His time of folly and his time of sport;
And ever let his unrecalling crime
Have time to wail th’ abusing of his time.
‘O Time, thou tutor both to good and bad,
Teach me to curse him that thou taught’st this ill.
At his own shadow let the thief run mad,
Himself himself seek every hour to kill:
Such wretched hands such wretched blood should spill,
For who so base would such an office have
As sland’rous deathsman to so base a slave?
‘The baser is he, coming from a king,
To shame his hope with deeds degenerate;
The mightier man, the mightier is the thing
That makes him honoured, or begets him hate;
For greatest scandal waits on greatest state.
The moon being clouded presently is missed,
But little stars may hide them when they list.
‘The crow may bathe his coal-black wings in mire,
And unperceived fly with the filth away;
But if the like the snow-white swan desire,
The stain upon his silver down will stay.
Poor grooms are sightless night, kings glorious day;
Gnats are unnoted wheresoe’er they fly,
But eagles gazed upon with every eye.

“Tempo tenha de o pelo anelado arrancar-se,
Tempo tenha de se maldizer desvairado,
Tempo tenha de do Tempo desesperar-se,
Tempo tenha de ser escravo detestado,
Tempo tenha de invejar o pão dum coitado,
E tempo de ver quem vive de mendigar
Desdenhar de desdenhados restos lhe dar.
“Tempo tenha de ver seus amigos rivais,
E pândegos dele troçarem, rindo aos surtos.
Tempo tenha de ver quão lento o tempo vai
Em tempo de aflição, e quão célere e curto
Seu tempo de folguedo, tempo de desporto;
E que sempre seu indelével ato escuso
Tempo tenha a chorar do tempo seu abuso.
“Ó Tempo, tutor de bem e mal igualmente,
Ensina a xingar quem tão mal foste ensinar.
Que a própria sombra turve do ladrão a mente,
Ele mesmo a si mesmo que busque matar;
Tais vis mãos tal vil sangue devem derramar,
Pois quantos este ofício chão escolherão,
Execrado verdugo de escravo tão chão?
“Tão mais reles é ele, dum rei sendo filho,
Sujar seu porvir com atos degenerados;
Quanto mais poder no homem, mais poder naquilo
Que lhe traz honra, ou que o faz ser odiado;
Pois grande escândalo a grande posto é ligado.
Lua encoberta logo se faz perceber,
Mas estrelinhas se ocultam ao bel prazer.
“Corvo pode as asas negras enlamear
E sair voando sujo, ninguém veria;
Mas se o níveo cisne coisa igual desejar,
A mancha na argêntea penugem ficaria.
Lacaios são trevas, reis glorioso dia;
Mosquito voa a toda parte indetectado,
Mas falcão é de todos olhos contemplado.

‘Out, idle words, servants to shallow fools,
Unprofitable sounds, weak arbitrators;
Busy yourselves in skill-contending schools,
Debate where leisure serves with dull debaters;
To trembling clients be you mediators:
For me, I force not argument a straw,
Since that my case is past the help of law.
‘In vain I rail at Opportunity,
At Time, at Tarquin, and uncheerful Night;
In vain I cavil with mine infamy,
In vain I spurn at my confirm’d despite;
This helpless smoke of words doth me no right.
The remedy indeed to do me good
Is to let forth my foul-defilèd blood.
‘Poor hand, why quiver’st thou at this decree?
Honour thyself to rid me of this shame;
For if I die, my honour lives in thee;
But if I live, thou liv’st in my defame.
Since thou couldst not defend thy loyal dame,
And wast afeard to scratch her wicked foe,
Kill both thyself and her for yielding so.’
This said, from her betumbled couch she starteth,
To find some desperate instrument of death;
But this no slaughterhouse no tool imparteth
To make more vent for passage of her breath,
Which thronging through her lips so vanisheth
As smoke from Ætna, that in air consumes,
Or that which from dischargèd cannon fumes.
‘In vain’, quoth she, ‘I live, and seek in vain
Some happy mean to end a hapless life.
I feared by Tarquin’s falchion to be slain,
Yet for the self-same purpose seek a knife.
But when I fear’d I was a loyal wife:
So am I now – O no, that cannot be;
Of that true type hath Tarquin rifled me.

"P'ra longe, vãs palavras, servas dos estultos,
Sons sem proveito algum, débeis arbitradoras;
Ocupai-vos nas lições dos jurisconsultos,
Debatei onde ao debatedor sobrem horas;
A trêmulos clientes sede mediadoras;
Já eu, não movo uma palha pelo argumento,
Meu caso estando além de legal provimento.
"Em vão impreco contra a Oportunidade,
Contra Tempo, Tarquino ou Noite malsinada;
Em vão busco chicana contra a indignidade,
Em vão me bato ante a desdita confirmada;
Tal inútil bruma palavrosa é baldada.
O remédio mesmo que me pode amparar
É só meu sangue conspurcado derramar.
"Pobre mão, por que o decreto te faz tremer?
Honra a ti mesma livrando-me desta infâmia;
Pois se morro, minha honra em ti vai viver;
Mas se vivo, vives tu em minha má fama.
Se não pudeste defender à leal dama,
E receaste o vil agressor arranhar,
Mata a ti mesma e a ela por capitular."
Dito isso, do leito devassado ela salta,
A exaltado recurso mortal encontrar;
Mas não é cá matadouro, e o meio falta
De outra passagem a seu alento cavar,
Que, forçando seus lábios, vai-se obliterar
Como o fumo do Etna no ar dissipado,
Ou aquele que exala canhão disparado.
"Em vão," diz ela, "eu vivo, e em vão tento obter
Bom meio de à vida má dar termo final.
Temi pelo sabre de Tarquino morrer,
Contudo busco faca para um fim igual.
Mas quando temi era uma esposa leal;
Sigo sendo – Oh, não, não pode ser assim;
Este título Tarquino roubou de mim.

‘O, that is gone for which I sought to live,
And therefore now I need not fear to die.
To clear this spot by death, at least I give
A badge of fame to slander’s livery,
A dying life to living infamy.
Poor helpless help, the treasure stol’n away,
To burn the guiltless casket where it lay.
‘Well, well, dear Collatine, thou shalt not know
The stainèd taste of violated troth;
I will not wrong thy true affection so,
To flatter thee with an infringèd oath.
This bastard graff shall never come to growth:
He shall not boast, who did thy stock pollute,
That thou art doting father of his fruit.
‘Nor shall he smile at thee in secret thought,
Nor laugh with his companions at thy state;
But thou shalt know thy int’rest was not bought
Basely with gold, but stol’n from forth thy gate.
For me, I am the mistress of my fate,
And with my trespass never will dispense,
Till life to death acquit my forced offence.
‘I will not poison thee with my attaint,
Nor fold my fault in cleanly-coined excuses;
My sable ground of sin I will not paint,
To hide the truth of this false night’s abuses.
My tongue shall utter all; mine eyes, like sluices,
As from a mountain-spring that feeds a dale,
Shall gush pure streams to purge my impure tale.’
By this, lamenting Philomel had ended
The well-tuned warble of her nightly sorrow,
And solemn night with slow sad gait descended
To ugly hell, when, lo, the blushing morrow
Lends light to all fair eyes that light will borrow;
But cloudy Lucrece shames herself to see,
And therefore still in night would cloister’d be.

"Oh, foi-se aquilo que a viver sempre me instou,
E portanto não temo se a morte me chama.
Ao limpar tal tacha com morte, ao menos dou
À libré da calúnia a insígnia da fama,
E uma vida moribunda à vivente infâmia.
Pobre inútil amparo, tesouro roubado,
Queimar a arca inculpe onde ele vem guardado.
"Bem, bem, meu Colatino, tu não provarás
O sabor acre da verdade violada;
Não vexarei tanto tua afeição veraz
Lisonjeando-te com jura já quebrada.
Este enxerto bastardo jamais dará nada:
Não se jactará quem faz teu tronco corrupto
De seres pai embevecido de seu fruto.
"Tampouco a ti sorrirá com senso escondido,
Nem rirá com companheiros de teu estado;
Saberás que teu cabedal não foi vendido
Por ouro vil, mas portão afora roubado.
Quanto a mim, eu sou a senhora do meu fado,
E pra minha transgressão não vejo escapada,
Até na morte remida a falta forçada.
"Não te envenenarei com meu labéu retinto,
Nem cobrirei meu lapso de escusas forjadas;
Minha heráldica negra em pecado não pinto,
Ocultando abusos da falsa madrugada.
Minha voz tudo dirá; vistas, represadas,
Tal a fonte montês que é do vale a fartura,
Jorrarão puro rio a purgar sina impura."
Com isso, Filomel plangente terminou
O afinado chilro do noturno pesar,
E solene noite lenta e triste baixou
Ao feio inferno, e eis quando a alba a corar
Empresta luz ao olho que a queira tomar;
Mas se envergonha de ver Lucrécia nublada
E seguiria assim na noite clausurada.

Revealing day through every cranny spies,
And seems to point her out where she sits weeping;
To whom she sobbing speaks: ‘O eye of eyes,
Why pry’st thou through my window? Leave thy peeping,
Mock with thy tickling beams eyes that are sleeping;
Brand not my forehead with thy piercing light,
For day hath nought to do what’s done by night.’
Thus cavils she with every thing she sees.
True grief is fond and testy as a child,
Who wayward once, his mood with nought agrees.
Old woes, not infant sorrows, bear them mild;
Continuance tames the one; the other wild,
Like an unpractised swimmer plunging still,
With too much labour drowns for want of skill.
So she, deep drenchèd in a sea of care,
Holds disputation with each thing she views,
And to herself all sorrow doth compare;
No object but her passion’s strength renews,
And as one shifts, another straight ensues.
Sometime her grief is dumb and hath no words,
Sometime ‘tis mad and too much talk affords.
The little birds that tune their morning’s joy
Make her moans mad with their sweet melody;
For mirth doth search the bottom of annoy;
Sad souls are slain in merry company;
Grief best is pleased with grief’s society;
True sorrow then is feelingly sufficed
When with like semblance it is sympathized.
‘Tis double death to drown in ken of shore;
He ten times pines that pines beholding food;
To see the salve doth make the wound ache more;
Great grief grieves most at that would do it good;
Deep woes roll forward like a gentle flood,
Who being stopped, the bounding banks o’erflows;
Grief dallied with nor law nor limit knows.

Dia revelador sonda os recessos todos,
E parece indicá-la ali a prantear;
Ao qual diz a soluçar: “Ó olho dos olhos,
Rondas minha janela? Deixa de espiar,
Frustra com teus raios os olhos a sonhar;
Não marques meu cenho com tal luz penetrante:
Ao dia não cabe o feito noite reinante.”
Assim implica com toda coisa mirada.
Mágoa mesmo é criança temperamental,
À qual nada agrada se uma vez emburrada.
Velha dor bem se porta, não infante mal:
Hábito doma uma; já o outro, feral,
Como o mau nadador que afunda sempre mais,
Com grande esforço se afoga por incapaz.
Ela, pois, mergulhada num mar de aflição,
Alterca-se com cada coisa contemplada,
Consigo compara toda tribulação;
Qualquer objeto renova a dor extremada,
E a cada que passa outro segue, sem parada.
Às vezes a dor é muda, silenciosa;
Às vezes é louca e por demais palavrosa.
Pássaros que entoam seu gáudio matinal
Agravam seu planger com a doce melodia;
Pois alegria abre a chaga de todo mal;
Às tristes almas mata alegre companhia;
Agonia só quer trato com agonia;
Verdadeiro desgosto é bem remunerado
Quando de seu semelhante simpatizado.
“É morte dupla vendo a costa se afogar;
Dez vezes fome é fome vendo o alimento;
Ver unguento faz a chaga mais lancinar;
Mais sofre se amparado o grande sofrimento.
Profundos males são um rio modorrento,
Que retido sendo, a margem é inundada;
É sem lei ou limite dor menosprezada.

‘You mocking birds’, quoth she, ‘your tunes entomb
Within your hollow-swelling feather’d breasts,
And in my hearing be you mute and dumb;
My restless discord loves no stops nor rests.
A woeful hostess brooks not merry guests:
Relish your nimble notes to pleasing ears;
Distress likes dumps when time is kept with tears.
‘Come, Philomel, that sing’st of ravishment,
Make thy sad grove in my dishevell’d hair.
As the dank earth weeps at thy languishment,
So I at each sad strain will strain a tear,
And with deep groans the diapason bear;
For burden-wise I’ll hum on Tarquin still,
While thou on Tereus descants better skill.
‘And whiles against a thorn thou bear’st thy part,
To keep thy sharp woes waking, wretched I,
To imitate thee well, against my heart
Will fix a sharp knife to affright mine eye,
Who, if it wink, shall thereon fall and die.
These means, as frets upon an instrument,
Shall tune our heart-strings to true languishment.
‘And for, poor bird, thou sing’st not in the day,
As shaming any eye should thee behold,
Some dark deep desert, seated from the way,
That knows not parching heat nor freezing cold,
Will we find out; and there we will unfold
To creatures stern sad tunes, to change their kinds:
Since men prove beasts, let beasts bear gentle minds.’
As the poor frighted deer, that stands at gaze,
Wildly determining which way to fly,
Or one encompassed with a winding maze,
That cannot tread the way out readily,
So with herself is she in mutiny,
To live or die which of the twain were better,
When life is shamed, and death reproach’s debtor.

"Aves trocistas," diz, "sepultai tal canção
No oco dos túrgidos peitos emplumados,
Sede mudos silentes à minha audição;
Nega fecho ou pausa meu dissonante estado.
Triste anfitriã nega alegre convidado:
Trinai notas ligeiras a ouvido que ria;
Lágrimas por compasso, dor quer elegia.
"Vem, Filomel, que cantas de violação,
Faz meu cabelo desfeito um triste recanto.
Tal chora a terra úmida tua aflição,
Eu a cada triste verso verto meu pranto,
Profundos suspiros por acompanhamento;
Pois tal bordão gemerei eu sobre Tarquino,
Sobre Tereu mostra da arte teu domínio.
"E se contra o espinho teces a canção,
Para teus males avivar, pobre de mim,
Para bem te imitar, contra meu coração
Porei a faca, assustando meu olho assim,
Piscando ele, o outro cai e tem seu fim.
Tais técnicas, como os trastes dum instrumento,
Afinarão nossas cordas com sofrimento.
"E se, pobre pássaro, não cantas de dia,
Acanhado talvez que olho possa espreitar,
Algum escuro deserto à parte da via,
Que não arda em calor nem possa congelar,
Descobriremos; e lá hemos de cantar
Às feras lamentos, mudar-lhes a natura:
Homens sendo feras, que seja a fera pura."
Tal pobre corça em pânico, paralisada,
Decidindo tensa p'ra que lado fugir,
Ou alguém envolto em labirinto intrincado,
Que facilmente não vê modo de sair,
Assim se vê, contra si mesma a se insurgir:
Viver ou morrer, qual dos dois é preferível?
Vida é opróbrio, e morte é repreensível.

‘To kill myself’, quoth she, ‘alack, what were it,
But with my body my poor soul’s pollution?
They that lose half with greater patience bear it
Than they whose whole is swallowed in confusion.
That mother tries a merciless conclusion,
Who, having two sweet babes, when death takes one,
Will slay the other and be nurse to none.
‘My body or my soul, which was the dearer,
When the one pure, the other made divine?
Whose love of either to myself was nearer,
When both were kept for heaven and Collatine?
Ay me, the bark peeled from the lofty pine,
His leaves will wither and his sap decay;
So must my soul, her bark being pilled away.
‘Her house is sacked, her quiet interrupted,
Her mansion batt’red by the enemy;
Her sacred temple spotted, spoiled, corrupted,
Grossly engirt with daring infamy.
Then let it not be called impiety,
If in this blemished fort I make some hole
Through which I may convey this troubled soul.
‘Yet die I will not till my Collatine
Have heard the cause of my untimely death,
That he may vow, in that sad hour of mine,
Revenge on him that made me stop my breath.
My stainèd blood to Tarquin I’ll bequeath,
Which by him tainted shall for him be spent,
And as his due writ in my testament.
‘My honour I’ll bequeath unto the knife
That wounds my body so dishonourèd.
‘Tis honour to deprive dishonoured life;
The one will live, the other being dead.
So of shame’s ashes shall my fame be bred,
For in my death I murder shameful scorn;
My shame so dead, mine honour is new born.

"Matar a mim mesma," diz, "ora, que seria,
Senão corpo e também alma em poluição?
Quem perde metade mostra maior porfia
Do que quem tudo lhe leva a destruição.
Uma mãe faz cruel experimentação
Se, dois bebês tendo, levando a morte um,
Assassina o outro, e não cuida de nenhum.
"Meu corpo ou minh'alma, a qual melhor eu prezava,
Quando puro um, outra de aspecto divino?
Deles qual amor a mim mesma mais tocava,
Quando reservados ao céu e a Colatino?
Ai de mim, se arrancam a casca do alto pino,
As folhas morrem, sua seiva é ressequida;
Assim passa a minh'alma, casca removida.
"Sua casa roubada, sono interrompido,
Sua quinta pelo inimigo derribada;
Seu sacro templo sujo, roto, corrompido,
De ousada infâmia grosseiramente encintada.
Então de impiedade não seja acusada,
Se neste forte conspurcado um furo faço,
Pelo qual possa minh'alma aflita ter passo.
"Mas não morrerei até que meu Colatino
Tenha ouvido a causa do fim precipitado,
Tal que possa jurar, com meu triste destino,
Vingança àquele que me fez ceifar meu fado.
Meu sangue sujo a Tarquino será legado,
Por quem o corrompeu será ele vertido,
Direito seu por testamento concedido.
"Minha honra eu transmito à lâmina afiada
Que meu tão desonrado corpo vai rasgar.
É honra abreviar a vida desonrada;
Uma viverá, quando a outra se finar.
Cinzas do opróbrio minha fama hão de engendrar,
Pois mata a censura meu fatal desenlace;
Morto meu opróbrio, minha honra renasce.

‘Dear lord of that dear jewel I have lost,
What legacy shall I bequeath to thee?
My resolution, love, shall be thy boast,
By whose example thou revenged mayest be.
How Tarquin must be used, read it in me:
Myself thy friend will kill myself thy foe,
And for my sake serve thou false Tarquin so.
‘This brief abridgement of my will I make:
My soul and body to the skies and ground;
My resolution, husband, do thou take;
Mine honour be the knife’s that makes my wound;
My shame be his that did my fame confound;
And all my fame that lives disbursèd be
To those that live and think no shame of me.
‘Thou, Collatine, shalt oversee this will.
How was I overseen that thou shalt see it!
My blood shall wash the slander of mine ill;
My life’s foul deed, my life’s fair end shall free it.
Faint not, faint heart, but stoutly say “So be it.”
Yield to my hand; my hand shall conquer thee;
Thou dead, both die, and both shall victors be.’
This plot of death when sadly she had laid,
And wiped the brinish pearl from her bright eyes,
With untuned tongue she hoarsely calls her maid,
Whose swift obedience to her mistress hies;
For fleet-winged duty with thought’s feathers flies.
Poor Lucrece’ cheeks unto her maid seem so
As winter meads when sun doth melt their snow.
Her mistress she doth give demure good-morrow
With soft-slow tongue, true mark of modesty,
And sorts a sad look to her lady’s sorrow
(For why her face wore sorrow’s livery),
But durst not ask of her audaciously
Why her two suns were cloud-eclipsèd so,
Nor why her fair cheeks over-washed with woe.

"Caro senhor da cara joia que perdi,
Que legado poderei eu te oferecer?
Que a minha resolução, amor, compita a ti,
Por cujo exemplo tu vingado possas ser.
Como tratar Tarquino, podes em mim ler:
Eu, tua amiga, mato a mim, tua rival,
Tu em meu nome a falso Tarquino usa igual.
"Breve resumo de meu testamento segue:
Minh'alma e meu corpo caibam aos céus e ao chão;
Minha resolução, esposo, a ti eu legue;
Minha honra pertença à faca da incisão;
E a quem danou-me a fama, minha humilhação;
Reparti toda minha fama que viver
Com quem viver, e mal de mim não conceber.
"A ti, Colatino, meu espólio cometo.
Oh, que lapso cometi eu para que o vejas!
Meu sangue lavará a calúnia de meu feito;
Do torpe ato em vida, graça um bom fim enseja.
Não fraquejes, fraco coração, diz 'Que seja'.
Cede a minha mão; mão sobre ti dominante;
Morto tu, morrem ambos, ambos triunfantes."
Tal mortal plano tendo feito desolada,
Secando perlas salobres do olho luzente,
Voz desafinada chama rouca a criada,
Cuja obediência acode imediatamente;
Pois o dever tem asas ágeis como a mente.
De pobre Lucrécia o rosto a moça remete
A prados invernais se a neve ao sol derrete.
À senhora ela dá bom-dia recatado
Com língua mansa, vera marca decorosa,
E à dor da patroa ajusta um ar contristado
(Pois seu rosto vestia libré lamentosa),
Mas não ousava perguntar audaciosa
Por que seus dois sóis tão encobertos estavam,
Nem por que sua face em pesar se banhava.

But as the earth doth weep, the sun being set,
Each flower moistened like a melting eye,
Even so the maid with swelling drops ‘gan wet
Her circled eyne, enforced by sympathy
Of those fair suns set in her mistress’ sky,
Who in a salt-waved ocean quench their light,
Which makes the maid weep like the dewy night.
A pretty while these pretty creatures stand,
Like ivory conduits coral cisterns filling.
One justly weeps, the other takes in hand
No cause but company of her drops spilling:
Their gentle sex to weep are often willing,
Grieving themselves to guess at others’ smarts,
And then they drown their eyes or break their hearts.
For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they formed as marble will;
The weak oppressed, th’impression of strange kinds
Is formed in them by force, by fraud, or skill.
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamped the semblance of a devil.
Their smoothness, like a goodly champaign plain,
Lays open all the little worms that creep;
In men, as in a rough-grown grove, remain
Cave-keeping evils that obscurely sleep.
Through crystal walls each little mote will peep.
Though men can cover crimes with bold stern looks,
Poor women’s faces are their own fault’s books.
No man inveigh against the withered flower,
But chide rough winter that the flower hath killed;
Not that devoured, but that which doth devour,
Is worthy blame. O let it not be hild
Poor women’s faults, that they are so fulfilled
With men’s abuses: those proud lords to blame
Make weak-made women tenants to their shame.

Mas tal pranteia a terra, o sol a se deitar,
Cada flor úmida um olho que se derrama,
Assim a moça em fartas gotas vai molhar
Seus rubros olhos, pois simpatia reclamam
Aqueles claros sóis postos no céu da ama,
Que extinguem sua luz no mar de ondas salgadas,
Fazendo a moça chorar tal noite orvalhada.
Um bom tempo tais boas criaturas restam,
Fontes de marfim cubas de coral enchendo.
Uma em justo pranto; à outra não molestam
Causas que não companhia, gotas vertendo;
Seu gentil sexo ao pranto amiúde tendendo,
A si vexa por alheia tribulação,
Olhos afogam ou se parte o coração.
Pois no homem mente é mármore, na mulher, cera,
E toma a forma que o mármore impõe por isso.
Opresso o débil, alguma estampa estrangeira
Se lhe forma por força, fraude ou artifício.
Não as chames pois autoras de seu suplício,
Não mais que a cera sofreria menoscabo
Timbrada estando na figura dum diabo.
Sua lhaneza, como um belo prado aberto,
Expõe cada pequeno bicho a rastejar;
Nos homens, tal denso bosque, quedam decerto
Males entocados na treva a repousar.
Pelo cristal um cisco se pode enxergar.
Se homem oculta crimes de cabeça alta,
Na mulher a face é livro-caixa das faltas.
Homem algum acuse a flor que deteriora,
Mas censura o duro inverno que mata a flor;
Não o que é devorado, e sim o que devora,
Merece culpa. Oh, que não se tome por
Falta às pobres mulheres aquela que for
Por abuso dos homens: tais lordes, culpados,
Têm-nas, frágeis, inquilinas de seus pecados.

The precedent whereof in Lucrece view,
Assailed by night with circumstances strong
Of present death, and shame that might ensue
By that her death, to do her husband wrong.
Such danger to resistance did belong
That dying fear through all her body spread;
And who cannot abuse a body dead?
By this, mild patience bid fair Lucrece speak
To the poor counterfeit of her complaining:
'My girl', quoth she, 'on what occasion break
Those tears from thee, that down thy cheeks are raining?
If thou dost weep for grief of my sustaining,
Know, gentle wench, it small avails my mood;
If tears could help, mine own would do me good.
'But tell me, girl, when went' – and there she stayed
Till after a deep groan—'Tarquin from hence?'
'Madam, ere I was up', replied the maid,
'The more to blame my sluggard negligence.
Yet with the fault I thus far can dispense;
Myself was stirring ere the break of day,
And ere I rose was Tarquin gone away.
'But, lady, if your maid may be so bold,
She would request to know your heaviness.'
'O, peace', quoth Lucrece: 'if it should be told,
The repetition cannot make it less;
For more it is than I can well express,
And that deep torture may be called a hell
When more is felt than one hath power to tell.
'Go, get me hither paper, ink, and pen;
Yet save that labour, for I have them here.
What should I say? One of my husband's men
Bid thou be ready, by and by, to bear
A letter to my lord, my love, my dear.
Bid him with speed prepare to carry it;
The cause craves haste, and it will soon be writ.'

O precedente do qual em Lucrécia vede,
Vítima noturna do argumento premido
De pronta morte e ignomínia que sucede,
Ao com sua morte fazer mal ao marido.
Tal perigo na resistência presumido,
Um medo mortal todo o corpo percorreu;
E é fácil abusar de corpo que morreu.
Temperança, então, insta Lucrécia a falar
A sua pobre réplica em lamentação:
"Minha jovem," diz, "por que estão a rolar
Tais lágrimas, que te banham em profusão?
Se choras mágoa de minha suportação,
Sabe, boa moça, pouca ajuda trariam;
Ajudassem lágrimas, estas o fariam.
"Mas diz, jovem, quando foi" – aí fez parada
Para um profundo gemido – "Tarquino embora?"
"Dona, eu nem acordara," responde a criada,
"Tanto pior minha negligente demora.
Mas meu deslize em tal medida se minora:
Eu levantei-me antes do dia amanhecido,
E antes disso Tarquino havia já partido.
"Mas, senhora, podendo ousar vossa criada,
Pediria ela saber vossa aflição."
"Oh, quieta!" diz Lucrécia: "Sendo relatada,
Em nada lhe diminui a repetição;
Pois para expressá-la falta-me a aptidão:
A uma tal tortura inferno podes chamar,
Quando mais se sente do que pode narrar.
"Vai, traz aqui pena, tinta e papel pristino;
No entanto, cá já os tenho, podes te poupar.
Que devo dizer? Um homem de Colatino
Faz se aprontar, para logo logo levar
A missiva a meu lorde, meu amor, meu par.
Manda-o se aprontar depressa para que a leve;
A causa urge, e ela sem tardar se escreve."

Her maid is gone, and she prepares to write,
First hovering o'er the paper with her quill.
Conceit and grief an eager combat fight;
What wit sets down is blotted straight with will;
This is too curious-good, this blunt and ill:
Much like a press of people at a door,
Throng her inventions, which shall go before.
At last she thus begins: 'Thou worthy lord
Of that unworthy wife that greeteth thee,
Health to thy person. Next vouchsafe t'afford
(If ever, love, thy Lucrece thou wilt see)
Some present speed to come and visit me.
So, I commend me from our house in grief;
My woes are tedious, though my words are brief.'
Here folds she up the tenor of her woe,
Her certain sorrow writ uncertainly.
By this short schedule Collatine may know
Her grief, but not her grief's true quality.
She dares not thereof make discovery,
Lest he should hold it her own gross abuse,
Ere she with blood had stained her stained excuse.
Besides the life and feeling of her passion
She hoards, to spend when he is by to hear her;
When sighs and groans and tears may grace the fashion
Of her disgrace, the better so to clear her
From that suspicion which the world might bear her.
To shun this blot, she would not blot the letter
With words, till action might become them better.
To see sad sights moves more than hear them told,
For then eye interprets to the ear
The heavy motion that it doth behold,
When every part a part of woe doth bear.
'Tis but a part of sorrow that we hear:
Deep sounds make lesser noise than shallow fords,
And sorrow ebbs, being blown with wind of words.

Ida a criada, ela prepara-se a escrever,
Com a pena por sobre o papel em suspensão.
Estilo e mágoa árduo combate a manter:
O que cabeça anota risca o coração;
Isto é direto demais, isto, afetação.
Parecendo uma turba uma porta forçando,
Avultam invenções, primazia buscando.
Enfim assim empeça: "Ó, digno senhor
Daquela indigna esposa esta a remeter,
A ti saúdo. Peço ainda teu penhor
(Se queres, amor, tua Lucrécia rever)
De em pronta celeridade vir aqui ter.
Assim, reporto de nossa casa em pesar;
Dura a dor, mas palavras devo abreviar."
Ela dobra então o teor do que padece,
A mágoa certa incertamente a registrar.
Pelo curto escrito Colatino conhece
Seu pesar, mas não a natura do pesar.
Ela sobre isso nada ousa revelar,
Temendo ser por ele da falta acusada,
Antes que o sangue tache a escusa tachada.
Para além, vida e sentimento da aflição
Ela estoca, para ele poder escutá-la;
Quando pranto e lamúria ornem a feição
Da desgraça sua, para melhor livrá-la
Da suspeição em que podiam implicá-la.
Para evitar mancha, não manchou a missiva
Com palavras; ação que lhes seja expressiva.
Ver cenas tristes move mais que ouvir contar,
Pois, destarte, o olho ao ouvido é narrador
Da lúgubre cena de fato a contemplar,
Em que cada papel só representa dor.
É mágoa de papel a que escutada for.
O vau mais que o profundo estreito é barulhento,
Vaza a maré da dor ao palavroso vento.

Her letter now is sealed, and on it writ,
‘At Ardea to my lord with more than haste.’
The post attends, and she delivers it,
Charging the sour-faced groom to hie as fast
As lagging fowls before the northern blast;
Speed more than speed but dull and slow she deems:
Extremity still urgeth such extremes.
The homely villain cur’sies to her low,
And blushing on her, with a steadfast eye,
Receives the scroll without or yea or no,
And forth with bashful innocence doth hie.
But they whose guilt within their bosoms lie
Imagine every eye beholds their blame;
For Lucrece thought he blushed to see her shame,
When, silly groom, God wot, it was defect
Of spirit, life, and bold audacity.
Such harmless creatures have a true respect
To talk in deeds, while others saucily
Promise more speed, but do it leisurely.
Even so this pattern of the worn-out age
Pawned honest looks, but laid no words to gage.
His kindled duty kindled her mistrust,
That two red fires in both their faces blazèd;
She thought he blushed, as knowing Tarquin’s lust,
And, blushing with him, wistly on him gazed;
Her earnest eye did make him more amazed;
The more she saw the blood his cheeks replenish,
The more she thought he spied in her some blemish.
But long she thinks till he return again,
And yet the duteous vassal scarce is gone.
The weary time she cannot entertain,
For now ‘tis stale to sigh, to weep, and groan:
So woe hath wearied woe, moan tirèd moan,
That she her plaints a little while doth stay,
Pausing for means to mourn some newer way.

Selada enfim a missiva, grafado ia:
"Em Ardeia, para meu lorde, e sem demora."
O estafeta aguarda, e ela então lha confia,
Mandando o criado rude correr tal fora
Galinha que o vento norte apanha de fora.
Para ela é lenta a mais veloz velocidade;
A extremos tais costuma urgir a extremidade.
O modesto lacaio se curva até o chão
E, ruborizado, fixando seu olhar,
Recebe a carta sem dizer nem sim nem não,
E em tímido candor põe-se a dali marchar.
Mas quem tem a culpa seu seio a ocupar
Presume que todo olho vê a falta nua;
Lucrécia o crê corar por ver desonra sua,
Quando o bom criado, Deus meu, é desprovido
De espírito, de vida, e de audácia impudente.
Tais criaturas mostram respeito devido
Ao falar com atos; já outros, insolentes,
Prometem rapidez, mas agem lentamente.
Pois assim tal exemplo do tempo de outrora
Empenha honesto olhar, palavras não penhora.
Seu vivo dever suspeita nela avivou,
Tal que duplo fogo a ambas faces esquenta;
Que via a sanha de Tarquino ela pensou
E, corando com ele, fitava-o atenta;
O olhar sério dela espanto nele alimenta;
Mais via o sangue a face dele preencher,
Mais o cria mácula nela perceber.
Ela já pensa que ele demora a voltar,
Quando mal se fora o zeloso servidor.
O tempo molesto mal pode suportar,
Pois já lhe é baldo suspiro, pranto ou clamor;
Já tanto ai fatiga ai, dor enfada dor,
Que ela com suas lamúrias para um minuto,
Pausando para achar nova forma de luto.

At last she calls to mind where hangs a piece
Of skilful painting, made for Priam's Troy,
Before the which is drawn the power of Greece,
For Helen's rape the city to destroy,
Threat'ning cloud-kissing Ilion with annoy;
Which the conceited painter drew so proud
As heaven, it seemed, to kiss the turrets bowed.
A thousand lamentable objects there,
In scorn of nature, art gave lifeless life;
Many a dry drop seemed a weeping tear,
Shed for the slaught'red husband by the wife;
The red blood reeked, to show the painter's strife;
And dying eyes gleamed forth their ashy lights,
Like dying coals burnt out in tedious nights.
There might you see the labouring pioneer
Begrimed with sweat, and smearèd all with dust;
And from the towers of Troy there would appear
The very eyes of men through loop-holes thrust,
Gazing upon the Greeks with little lust.
Such sweet observance in this work was had,
That one might see those far-off eyes look sad.
In great commanders grace and majesty
You might behold, triumphing in their faces;
In youth, quick bearing and dexterity;
And here and there the painter interlaces
Pale cowards, marching on with trembling paces,
Which heartless peasants did so well resemble
That one would swear he saw them quake and tremble.
In Ajax and Ulysses, O what art
Of physiognomy might one behold!
The face of either ciphered either's heart;
Their face their manners most expressly told:
In Ajax' eyes blunt rage and rigor rolled;
But the mild glance that sly Ulysses lent
Show'd deep regard and smiling government.

Enfim recorda-se de onde pende dum prego
De Príamo Troia com engenho pintada,
Ante a qual se instalara o poderio grego,
A destruí-la em paga a Helena raptada,
Ameaçando a Ílion ao céu elevada,
A qual o destro pintor tão soberba fez
Que parece o céu beijar as torres, cortês.
A mil lamentáveis objetos que se viam,
Repto à natura, arte dava morta vida;
Gotas secas lágrimas vivas pareciam,
Abatido o esposo, pela esposa vertidas;
O rubro sangue fuma, mestria exibida;
E olhos extintos emitem luzes cinzentas,
Tal brasas se extinguem nas noites modorrentas.
Lá se figura o vanguardeiro a laborar
Imundo de terra e de suor lambuzado;
E nas torres de Troia podem-se avistar
Os próprios olhos pelas seteiras lançados,
A contemplar os gregos, desacorçoados.
Nesta obra se empregou tal doce justeza,
Que se vê nos olhos distantes a tristeza.
Em grandes comandantes graça e majestade
Podereis ver, triunfando nos seus semblantes;
No jovem, ágil conduta e habilidade;
E cá e acolá o pintor nos põe diante
Pálidos covardes, com passo balouçante,
Os quais lacaios lassos tão bem parecendo,
Crer-se-ia vê-los se debater tremendo.
Em ambos Ájax e Ulisses, oh, quanta arte
De fisionomia se pode contemplar!
Faces cifram o coração de cada parte;
A face ao porte claramente a revelar:
No olho de Ájax, áspera fúria a cintilar;
Mas a mirada que o sagaz Ulisses lança
Mostra compostura e serena governança.

There pleading might you see grave Nestor stand,
As ‘twere encouraging the Greeks to fight,
Making such sober action with his hand
That it beguiled attention, charmed the sight.
In speech it seem’d his beard, all silver white,
Wagged up and down, and from his lips did fly
Thin winding breath, which purled up to the sky.
About him were a press of gaping faces,
Which seemed to swallow up his sound advice,
All jointly list’ning, but with several graces,
As if some mermaid did their ears entice,
Some high, some low, the painter was so nice;
The scalps of many, almost hid behind,
To jump up higher seemed, to mock the mind.
Here one man’s hand leaned on another’s head,
His nose being shadowed by his neighbour’s ear;
Here one being thronged bears back, all boll’n and red;
Another smothered seems to pelt and swear;
And in their rage such signs of rage they bear
As, but for loss of Nestor’s golden words,
It seemed they would debate with angry swords.
For much imaginary work was there:
Conceit deceitful, so compact, so kind,
That for Achilles’ image stood his spear,
Griped in an armèd hand; himself, behind
Was left unseen, save to the eye of mind:
A hand, a foot, a face, a leg, a head,
Stood for the whole to be imaginèd.
And from the walls of strong-besiegèd Troy,
When their brave hope, bold Hector, marched to field,
Stood many Trojan mothers, sharing joy
To see their youthful sons bright weapons wield;
And to their hope they such odd action yield
That through their light joy seemèd to appear
(Like bright things stained) a kind of heavy fear.

Lá vereis grave Nestor em exortação,
Tal fora a encorajar os gregos a lutar,
Executando tal sóbria ação com a mão
Que retinha atenção, seduzia o olhar.
Em seu discurso, parecia a barba alvar
Balançar alto abaixo, e dos lábios partia
Fino alento espiralado, que aos céus se erguia.
Ao seu redor, uma multidão boquiaberta,
Que parece sorver seu conselho instruído,
Todos juntos ouvindo, em pose diversa,
Tal encantasse uma sereia seus ouvidos;
Uns altos, uns baixos, tal cuidado foi tido;
Várias cabeças, ao fundo quase escondidas,
Parecem se elevar, pondo a mente aturdida.
Cá a mão de um sobre a cabeça de outro,
Nariz da orelha do vizinho sombreado;
Cá um, pisado, a reagir, inchado e rubro;
Outro parece gritar blasfêmias, prensado;
Em seu furor tal furor é manifestado
Que, não foram de Nestor palavras doiradas,
Debateriam antes com feras espadas.
Pois ao ofício inventivo lá se apelava:
Acerto enganoso, tão denso, tão veraz,
Que à forma de Aquiles a lança figurava,
Tesa numa mão armada; já ele, atrás,
Inviso resta: no olho da mente e não mais;
Uma mão, ou pé, ou perna, cabeça ou rosto
Representavam algum todo a ser suposto.
Deixando os muros de Troia tão sitiada,
Saído ao campo audaz Hector, seu campeão,
Havia muitas mães troianas encantadas
Por brandir belas armas seu jovem varão;
Mas sua esperança rende tal rara ação
Que através do júbilo surgia um segredo
(Tal mancha em rútilo metal): pesado medo.

And from the strand of Dardan where they fought
To Simois' reedy banks the red blood ran,
Whose waves to imitate the battle sought
With swelling ridges; and their ranks began
To break upon the gallèd shore, and than
Retire again, till meeting greater ranks
They join and shoot their foam at Simois' banks.
To this well-painted piece is Lucrece come,
To find a face where all distress is stelled.
Many she sees where cares have carvèd some,
But none where all distress and dolour dwelled;
Till she despairing Hecuba beheld,
Staring on Priam's wounds with her old eyes,
Which bleeding under Pyrrhus' proud foot lies.
In her the painter had anatomised
Time's ruin, beauty's wreck, and grim care's reign;
Her cheeks with chaps and wrinkles were disguised;
Of what she was no semblance did remain.
Her blue blood changed to black in every vein,
Wanting the spring that those shrunk pipes had fed,
Showed life imprisoned in a body dead.
On this sad shadow Lucrece spends her eyes,
And shapes her sorrow to the beldam's woes,
Who nothing wants to answer her but cries,
And bitter words to ban her cruel foes:
The painter was no god to lend her those;
And therefore Lucrece swears he did her wrong,
To give her so much grief and not a tongue.
'Poor instrument', quoth she, 'without a sound,
I'll tune thy woes with my lamenting tongue,
And drop sweet balm in Priam's painted wound,
And rail on Pyrrhus that hath done him wrong,
And with my tears quench Troy that burns so long,
And with my knife scratch out the angry eyes
Of all the Greeks that are thine enemies.

Da costa do Dardanelos, onde lutavam,
Às margens do Simóis há sangue em profusão,
Cujas ondas imitar a luta buscavam,
Alçando cumes; e se punha o batalhão
A quebrar na margem gasta, p'ra logo então
Vazar de volta, e hoste maior encontrar:
No choque a margem do Simóis vão espumar.
Chega então Lucrécia a bem pintada seção,
E vê a face que toda dor retratava.
Muitas vê a quem gravou pouco a aflição,
Mas nenhuma em que todo infortúnio morava;
Até notar Hécuba, que desesperava,
Velhos olhos chagas de Príamo fitando,
Que sob ufano pé de Pirro jaz sangrando.
Nela o pintor havia anatomizado
Tempo a ruir, belo roto, dó que reinava;
Seu rosto, com vincos e rugas disfarçado;
Do que ela fora, nenhum vestígio restava.
Seu sangue azul em cada veia pretejava,
Faltando a fonte que os tubos murchos nutria,
Vida aprisionada em corpo morto exibia.
Lucrécia, olhos na triste sombra fixados,
Ao pesar da anciã conforma seu sofrer,
A quem só faltam, para responder, seus brados,
Palavras de fel para algozes maldizer:
O pintor não era um deus p'ra lhos conceder;
Faz que Lucrécia maldade nele presuma,
Ao dar-lhe tanto sofrimento e língua alguma.
"Pobre instrumento," diz ela, "de sons privado,
Cantar-te-ei o pesar com língua plangente,
Bálsamo verterei em Príamo pintado,
Censurarei Pirro, que o usou torpemente.
Com tais lágrimas apagarei Troia ardente,
E riscará os olhos torvos minha faca
De todo inimigo grego que agora ataca.

‘Show me the strumpet that began this stir,
That with my nails her beauty I may tear.
Thy heat of lust, fond Paris, did incur
This load of wrath that burning Troy doth bear.
Thy eye kindled the fire that burneth here,
And here in Troy, for trespass of thine eye,
The sire, the son, the dame, and daughter die.
‘Why should the private pleasure of some one
Become the public plague of many moe?
Let sin, alone committed, light alone
Upon his head that hath transgressèd so;
Let guiltless souls be freed from guilty woe:
For one’s offence why should so many fall,
To plague a private sin in general?
‘Lo, here weeps Hecuba, here Priam dies,
Here manly Hector faints, here Troilus sounds;
Here friend by friend in bloody channel lies,
And friend to friend gives unadvisèd wounds;
And one man’s lust these many lives confounds.
Had doting Priam checked his son’s desire,
Troy had been bright with fame, and not with fire.’
Here feelingly she weeps Troy’s painted woes,
For sorrow, like a heavy hanging bell,
Once set on ringing, with his own weight goes;
Then little strength rings out the doleful knell:
So Lucrece, set a-work, sad tales doth tell
To pencill’d pensiveness and colour’d sorrow;
She lends them words, and she their looks doth borrow.
She throws her eyes about the painting round,
And whom she finds forlorn she doth lament.
At last she sees a wretched image bound,
That piteous looks to Phrygian shepherds lent:
His face, though full of cares, yet showed content;
Onward to Troy with the blunt swains he goes,
So mild that Patience seemed to scorn his woes.

"Mostra a rameira que a refrega suscitou,
Para eu com as unhas a beleza lhe rasgar.
Teu ardor lascivo, tolo Páris, ditou
Esta carga de ódio que faz Troia queimar.
Teu olho o fogo a arder fez alumiar,
E aqui em Troia, só por teu olho ofender,
Pai, filho, senhora e filha devem morrer.
"Por que deve o prazer privado de um só
Tornar-se a peste pública de quantos for?
Que falta cometida só recaia só
Na cabeça daquele que foi transgressor;
Poupe-se a alma inculpe da culposa dor;
Pela ofensa de um devem tantos pagar,
Pecado privado a todos contagiar?
"Eis: cá chora Hécuba, cá Príamo morre,
Cá hirto Hector, cá Troilus, a fenecer;
Cá amigo com amigo jaz, sangue corre,
E amigo a amigo fere sem perceber;
E o ardor de um tanta vida faz perder.
Sustara o lasso Príamo do filho a chama,
Troia brilharia não com fogo, e sim fama."
Pranteia ela aqui a Troia o drama pintado,
Pois mágoa, como um maciço sino pendente,
Posto a tocar, de si segue por ser pesado;
Pouca força faz soar o dobre dolente:
Faz Lucrécia um triste relato, diligente,
Aos traços da mágoa e às tintas da aflição;
Confere-lhes voz, e toma-lhes a feição.
Percorre ela com os olhos toda a pintura,
E de quem encontra mofino faz lamento.
Por fim vê, cativa, uma tétrica figura,
Que em pastores frígios causa condoimento.
Seu rosto, mesmo aflito, traz contentamento;
A senda de Troia com os rústicos desce,
Tão calmo que a Paciência troçar parece.

In him the painter laboured with his skill
To hide deceit, and give the harmless show
An humble gait, calm looks, eyes wailing still,
A brow unbent that seemed to welcome woe,
Cheeks neither red nor pale, but mingled so
That blushing red no guilty instance gave,
Nor ashy pale the fear that false hearts have.
But like a constant and confirmèd devil,
He entertain'd a show so seeming just,
And therein so ensconced his secret evil,
That jealousy itself could not mistrust
False creeping craft and perjury should thrust
Into so bright a day such black-faced storms,
Or blot with hell-born sin such saint-like forms.
The well-skilled workman this mild image drew
For perjured Sinon, whose enchanting story
The credulous old Priam after slew;
Whose words like wildfire burnt the shining glory
Of rich-built Ilion, that the skies were sorry;
And little stars shot from their fixed places,
When their glass fell wherein they viewed their faces.
This picture she advisedly perused,
And chid the painter for his wondrous skill,
Saying, some shape in Sinon's was abused:
So fair a form lodged not a mind so ill.
And still on him she gazed, and gazing still,
Such signs of truth in his plain face she spied,
That she concludes the picture was belied.
'It cannot be', quoth she, 'that so much guile'–
She would have said – 'can lurk in such a look.'
But Tarquin's shape came in her mind the while,
And from her tongue 'can lurk' from 'cannot' took.
'It cannot be' she in that sense forsook,
And turned it thus: 'It cannot be, I find,
But such a face should bear a wicked mind.

Nele o pintor laborou com toques ciosos
A velar o logro, dar à mansa ilusão
Passo humilde, ar sereno, olhos lamentosos,
Cenho incólume, que acolhe a tribulação,
Sem rubor ou palor, mas tal combinação
Que o rubor rúbeo não era da culpa efeito,
Nem o palor alvo medo num falso peito.
Mas, tal demônio contumaz e habitual,
Mantinha fronte que tão justa parecia,
E sob ela tão bem entrincheirava o mal,
Que nem a própria suspeição não suporia
Que ardiloso dolo ou perjúrio meteria
Em tão luzente dia tais píceas tormentas,
Ou mancharia em pecado tais formas bentas.
Compôs doce imagem o pintor com mestria
De Sinon perjuro, cuja envolvente história
Ao crédulo velho Príamo ceifaria;
Cujo verbo como pólvora abrasa a glória
Da sólida Ílion, pela qual o céu chora;
E estrelinhas do sítio fixo se lançavam,
Caído o espelho em que suas faces miravam.
Esta figura ela esmiuçou, dedicada,
Repreendendo ao pintor o esmero sem par,
E diz que outra efígie em Sinon era abusada:
Forma assim bela não sói má mente abrigar.
E o seguia fitando; e sempre a fitar,
Tal verdade em seu lhano rosto ela notava
Que concluiu que a pintura falsificava.
"Não creio," diz ela, "que tamanha mentira" –
"Possa espreitar em tal aparência," pensou, –
Mas de Tarquino o vulto na mente ela vira,
E na língua o "pode" ao "não possa" suplantou.
"Não creio" ela em tal sentido abandonou,
E formulou assim, "Não creio, claro está,
Que tal face traga outra mente que não má.

‘For even as subtle Sinon here is painted,
So sober-sad, so weary, and so mild
(As if with grief or travail he had fainted),
To me came Tarquin armèd to beguild
With outward honesty, but yet defiled
With inward vice. As Priam him did cherish,
So did I Tarquin; so my Troy did perish.
‘Look, look, how list’ning Priam wets his eyes,
To see those borrow’d tears that Sinon sheds.
Priam, why art thou old, and yet not wise?
For every tear he falls a Trojan bleeds;
His eye drops fire, no water thence proceeds;
Those round clear pearls of his, that move thy pity
Are balls of quenchless fire to burn thy city.
‘Such devils steal effects from lightless hell;
For Sinon in his fire doth quake with cold,
And in that cold hot-burning fire doth dwell;
These contraries such unity do hold
Only to flatter fools and make them bold;
So Priam’s trust false Sinon’s tears doth flatter
That he finds means to burn his Troy with water.’
Here, all enraged, such passion her assails,
That patience is quite beaten from her breast;
She tears the senseless Sinon with her nails,
Comparing him to that unhappy guest
Whose deed hath made herself herself detest:
At last she smilingly with this gives o’er:
‘Fool, fool!’ quoth she, ‘his wounds will not be sore.’
Thus ebbs and flows the current of her sorrow,
And time doth weary time with her complaining.
She looks for night, and then she longs for morrow,
And both she thinks too long with her remaining.
Short time seems long in sorrow’s sharp sustaining:
Though woe be heavy, yet it seldom sleeps,
And they that watch see time how slow it creeps;

"Pois tal como sutil Sinon cá retratado,
Tão solene, tão abatido e tão composto
(Como se de mágoa ou labor fatigado),
A mim veio Tarquino a me enganar disposto,
Honestidade exterior, no entanto roto
Com vício imo. Tal Príamo o admitiu,
A Tarquino eu, e minha Troia ruiu.
"Vede, como Príamo a ouvir lacrimeja,
Vendo as lágrimas falsas por Sinon vertidas.
Ancião és, Príamo, sem que sábio sejas?
Cada gota dessas custa a um troiano a vida;
Seu pranto é fogo, água alguma é produzida;
Tais rotundas perlas de que tens piedade
São bolas de fogo a queimar tua cidade.
"Tais demônios tomam logro do negro inferno;
Pois Sinon em seu fogo se treme de frio,
E nesse frio habita um fogaréu eterno;
Tais contrários só se unem em tal compadrio
Para adular os tolos e enchê-los de brio;
Adula a Príamo Sinon com a falsa mágoa
E acha como queimar sua Troia com água."
Eis que, furibunda, tal paixão nela impera,
Que a paciência de seu peito é enxotada;
Ao Sinon inerte com as unhas dilacera,
Comparando-o à tal visita malfadada
Cujo ato fê-la de si mesma detestada.
Ao fim, com um sorriso, dá-se por vencida:
"Tola, tola!" diz, "nem lhe doem as feridas."
Assim monta e vaza o curso de seu pesar;
E em seu queixume o tempo ao tempo é um enfado.
Deseja ora noite, ora alvorada a raiar,
E ambas pensa quedarem-se demasiado.
Curto tempo longo é, desgosto suportado:
Embora canse, nunca dorme a dor nefasta,
E quem vela vê quão lento o tempo se arrasta;

Which all this time hath overslipped her thought,
That she with painted images hath spent,
Being from the feeling of her own grief brought
By deep surmise of others' detriment,
Losing her woes in shows of discontent.
It easeth some, though none it ever curèd,
To think their dolour others have endurèd.
But now the mindful messenger come back
Brings home his lord and other company,
Who finds his Lucrece clad in mourning black,
And round about her tear-distainèd eye
Blue circles streamed, like rainbows in the sky:
These water-galls in her dim element
Foretell new storms to those already spent.
Which when her sad-beholding husband saw,
Amazedly in her sad face he stares:
Her eyes, though sod in tears, looked red and raw,
Her lively colour killed with deadly cares.
He hath no power to ask her how she fares;
Both stood, like old acquaintance in a trance,
Met far from home, wond'ring each other's chance.
At last he takes her by the bloodless hand,
And thus begins: 'What uncouth ill event
Hath thee befall'n, that thou dost trembling stand?
Sweet love, what spite hath thy fair colour spent?
Why art thou thus attired in discontent?
Unmask, dear dear, this moody heaviness,
And tell thy grief, that we may give redress.'
Three times with sighs she gives her sorrow fire,
Ere once she can discharge one word of woe.
At length addressed to answer his desire,
She modestly prepares to let them know
Her honour is tane prisoner by the foe;
While Collatine and his consorted lords
With sad attention long to hear her words.

A qual todo esse tempo lhe escapou à mente,
Com imagens pintadas por ela empregado,
Da vivência da própria aflição insciente
Pelo alheio detrimento conjeturado,
Purgando os males no tormento figurado.
Alivia alguns, mas curar nunca se deu,
Pensar que coube a outrem o suplício seu.
Mas eis que o cioso estafeta, retornando,
Traz a casa seu lorde, de outros escoltado,
O qual vê Lucrécia negro luto trajando,
E em torno dos olhos pelo pranto marcados,
Como arco-íris no céu, aros azulados;
Tais cores em seu firmamento escurecido
Predizem temporal pr'além do já chovido.
E seu marido circunspecto, a isso vendo,
Pasmo fita seu triste rosto sempre mais:
Olhos rubros e crus, mesmo em pranto fervendo,
A cor vivaz abatida em penas mortais.
Falta-lhe força p'ra perguntar "como vais";
Quedam ambos, tais conhecidos que, espantados,
Topam-se alhures, e um ao outro mede os fados.
Ele enfim, uma mão exangue lhe tomando,
Assim empeça: "Que desdita desmedida
A ti recaiu, que te quedas tiritando?
Meu bem, que revés põe-te a cor esmaecida?
Por que em igual descontento estás vestida?
Revela, querida, essa triste prostração,
E conta teu mal, p'ra termos reparação."
Três suspiros à mágoa ligam o pavio,
Até que dispare palavra de pesar.
Pronta enfim a responder o que se inquiriu,
Prepara-se cândida a lhes anunciar
Que a honra lograram prisioneira tomar;
Enquanto Colatino, e os lordes que o guardam
Com séria atenção suas palavras aguardam.

And now this pale swan in her wat'ry nest
Begins the sad dirge of her certain ending:
'Few words', quoth she, 'Shall fit the trespass best,
Where no excuse can give the fault amending.
In me moe woes than words are now depending,
And my laments would be drawn out too long
To tell them all with one poor tired tongue.
'Then be this all the task it hath to say:
Dear husband, in the interest of thy bed
A stranger came, and on that pillow lay
Where thou wast wont to rest thy weary head;
And what wrong else may be imaginèd
By foul enforcement might be done to me,
From that, alas, thy Lucrece is not free.
'For in the dreadful dead of dark midnight,
With shining falchion in my chamber came
A creeping creature with a flaming light,
And softly cried, "Awake, thou Roman dame,
And entertain my love; else lasting shame
On thee and thine this night I will inflict,
If thou my love's desire do contradict.
'"For some hard-favour'd groom of thine", quoth he,
"Unless thou yoke thy liking to my will,
I'll murder straight, and then I'll slaughter thee,
And swear I found you where you did fulfil
The loathsome act of lust, and so did kill
The lechers in their deed: this act will be
My fame and thy perpetual infamy."
'With this, I did begin to start and cry;
And then against my heart he sets his sword,
Swearing, unless I took all patiently,
I should not live to speak another word.
So should my shame still rest upon record,
And never be forgot in mighty Rome
Th'adulterate death of Lucrece and her groom.

Pois o pálido cisne em suas águas brandas
Começa o canto triste de seu certo fim:
“Breves palavras,” diz, “a transgressão demanda,
Sendo que escusa alguma a falta emenda, enfim.
Mais ais que palavras prevalecem em mim,
E meus lamentos de toda medida passam,
A contar todos uma pobre língua lassa.
“Então seja seu único mister dizer:
Caro esposo, a posse de teu leito almejada,
Estranho logrou no travesseiro jazer
Em que usavas pousar a cabeça cansada;
E qual maldade a mais que seja imaginada,
Que me fosse feita em coação odienta,
Disso, oh céus, tua Lucrécia não 'stá isenta.
“Pois no temível breu da madrugada morta,
Com sabre luzente minha alcova profana
Um sorrateiro vivente que flama porta,
E grita, calmo, ‘Acorda, dama romana,
E recebe meu amor; ou nódoa tirana
Imporei sobre ti e teus familiares,
Se a força de meu amor tu contraditares.
“‘Pois algum hediondo criado teu,’ diz,
‘Se não vais teu talante a meu fito atrelar,
Mato na hora, e a ti depois, infeliz,
E jurarei ter visto os dois a praticar
O torpe ato lúbrico, cabendo ceifar
Os impudicos no ato: será tal ação
Renome meu, e tua perpétua abjeção.’
“Com isso, lancei-me a reagir e gritar;
Então contra meu peito ele põe sua espada,
Jurando: não aquiescesse a suportar,
Eu seria eternamente silenciada.
E minha infâmia ficaria registrada,
Nunca na nobre Roma seria olvidado
O fim adúltero de Lucrécia e criado.

‘Mine enemy was strong, my poor self weak,
And far the weaker with so strong a fear.
My bloody judge forbade my tongue to speak;
No rightful plea might plead for justice there.
His scarlet lust came evidence to swear
That my poor beauty had purloined his eyes;
And when the judge is robbed the prisoner dies.
‘O, teach me how to make mine own excuse!
Or (at the least) this refuge let me find:
Though my gross blood be stained with this abuse,
Immaculate and spotless is my mind;
That was not forced, that never was inclined
To accessory yieldings, but still pure
Doth in her poisoned closet yet endure.’
Lo, here, the hopeless merchant of this loss,
With head declined, and voice dammed up with woe,
With sad set eyes, and wreathèd arms across,
From lips new waxen pale begins to blow
The grief away that stops his answer so.
But, wretched as he is, he strives in vain;
What he breathes out his breath drinks up again.
As through an arch the violent roaring tide
Outruns the eye that doth behold his haste,
Yet in the eddy boundeth in his pride
Back to the strait that forced him on so fast,
In rage sent out, recall’d in rage, being past;
Even so his sighs, his sorrows, make a saw,
To push grief on, and back the same grief draw.
Which speechless woe of his poor she attendeth,
And his untimely frenzy thus awaketh:
‘Dear lord, thy sorrow to my sorrow lendeth
Another power; no flood by raining slaketh.
My woe too sensible thy passion maketh
More feeling-painful: let it then suffice
To drown one woe, one pair of weeping eyes.

“Inimigo forte, pobre fraca que sou,
E tanto mais fraca com tamanho pavor.
Meu sanguinário juiz a língua me obstou;
Pleito justo algum lá se podia interpor.
Sua lascívia escarlate senta a depor
Que os olhos furtou-lhe esta face corriqueira,
E roubado o juiz, é morte à prisioneira.
“Oh, ensina-me a ser meu próprio advogado,
Ou ao menos este refúgio me consente:
Mesmo o sangue rude deste abuso tachado,
Imaculada e pristina está minha mente;
Isso não se forçou, nem nunca foi tendente
A renúncias acessórias, e sempre pura
Dentro deste abrigo envenenado perdura.”
Eis o mercador da perda desesperado,
Cabeça pensa, voz barrada com pesar,
Seus tristes olhos fixos, e os braços trançados,
Dos lábios ora pálidos põe-se a soprar
P’ra longe a mágoa que lhe impede replicar.
Mas, infeliz que é, vão é seu desvelamento;
O que expele de volta sorve seu alento.
Tal por um arco uma maré desenfreada
Suplanta o olho que sua pressa observou,
Mas no remoinho tal força é controlada
De volta ao estreito que veloz a lançou;
Fúria lança, fúria retoma o que passou;
Assim suspiros e penas a serra fazem:
Mágoa pulsam adiante, e de volta trazem,
Padecimento calado o qual ela nota,
E seu transe intempestivo desperta assim:
“Caro lorde, teu pesar ao pesar meu dota
Dupla força; cheia por chuva não tem fim.
Teu sofrer faz a mágoa tão pungente em mim
Mais viva e dolorida. Que baste portanto
Afogar um pesar, um par de olhos em pranto.

‘And for my sake, when I might charm thee so,
For she that was thy Lucrece, now attend me:
Be suddenly revengèd on my foe,
Thine, mine, his own; suppose thou dost defend me
From what is past. The help that thou shalt lend me
Comes all too late, yet let the traitor die;
For sparing justice feeds iniquity.
‘But ere I name him, you fair lords’, quoth she,
Speaking to those that came with Collatine,
‘Shall plight your honourable faiths to me,
With swift pursuit to venge this wrong of mine;
For ‘tis a meritorious fair design
To chase injustice with revengeful arms:
Knights by their oaths should right poor ladies’ harms.’
At this request, with noble disposition
Each present lord began to promise aid,
As bound in knighthood to her imposition,
Longing to hear the hateful foe bewrayed.
But she, that yet her sad task hath not said,
The protestation stops. ‘O, speak’, quoth she,
‘How may this forcèd stain be wiped from me?
‘What is the quality of mine offence,
Being constrained with dreadful circumstance?
May my pure mind with the foul act dispense,
My low-declinèd honour to advance?
May any terms acquit me from this chance?
The poison’d fountain clears itself again;
And why not I from this compellèd stain?’
With this they all at once began to say,
Her body’s stain her mind untainted clears;
While with a joyless smile she turns away
The face, that map which deep impression bears
Of hard misfortune, carved in it with tears.
‘No, no’, quoth she, ‘no dame, hereafter living
By my excuse shall claim excuse’s giving.’

"E por mim, caso encantar-te assim posso eu,
Por quem foi tua Lucrécia, rogo atender:
Vinga-te prontamente do inimigo meu,
Teu, meu, dele mesmo. Supõe me defender
Do que já foi. O socorro que vais trazer
Vem um tanto tarde, mas que morra o traidor;
Pois nutre iniquidade pena não dispor.
"Mas antes que o nomeie, vós bons lordes," diz,
Aos que seguiram Colatino com nobreza,
"Empenhareis vossas palavras, tal condiz,
De em ligeira acossa vingar esta vileza;
Pois trata-se de justa e meritória empresa
Com vingança armada à injustiça acossar:
Cavaleiros votam ao dano reparar."
Ante rogos tais, com nobre disposição,
Cada lorde põe-se a amparo prometer,
Por cavalaria atado à imposição,
A fim de o nefando inimigo exposto ver.
Mas ela, grave mister inda por dizer,
Cessa a protestação. "Oh, respondei," diz ela,
"Tal mácula forçada, como removê-la?
"Qual será de minha ofensa a real natura,
Com temível circunstância a me sujeitar?
Pode exculpar ao ato vil a mente pura,
Minha honra caída fazendo avançar?
Pode algum recurso absolver-me deste azar?
Se volta a se limpar a fonte envenenada,
Por que não eu a tal mácula sujeitada?"
Nisso, põem-se todos a proferir juízo:
Mente impoluta exime corpo maculado;
Enquanto ela afasta, com um triste sorriso,
A face, mapa que traz impresso o traçado
Do duro infortúnio, com lágrimas gravado.
"Não, não," diz ela, "dama alguma doravante
Em meu pretexto buscará atenuante."

Here with a sigh, as if her heart would break,
She throws forth Tarquin's name; 'He, he', she says,
But more than 'he' her poor tongue could not speak;
Till after many accents and delays,
Untimely breathings, sick and short assays,
    She utters this, 'He, he, fair lords, 'tis he,
    That guides this hand to give this wound to me.'
Even here she sheathèd in her harmless breast
A harmful knife, that thence her soul unsheathèd:
That blow did bail it from the deep unrest
Of that polluted prison where it breathèd.
Her contrite sighs unto the clouds bequeathèd
    Her wingèd sprite, and through her wounds doth fly
    Life's lasting date from cancelled destiny.
Stone-still, astonished with this deadly deed,
Stood Collatine and all his lordly crew;
Till Lucrece' father, that beholds her bleed,
Himself on her self-slaught'red body threw;
And from the purple fountain Brutus drew
    The murd'rous knife, and as it left the place,
    Her blood, in poor revenge, held it in chase;
And bubbling from her breast, it doth divide
In two slow rivers, that the crimson blood
Circles her body in on every side,
Who like a late-sacked island vastly stood
Bare and unpeopled in this fearful flood.
    Some of her blood still pure and red remained,
    And some looked black, and that false Tarquin stained.
About the mourning and congealèd face
Of that black blood a wat'ry rigol goes,
Which seems to weep upon the tainted place;
And ever since, as pitying Lucrece' woes,
Corrupted blood some watery token shows,
    And blood untainted still doth red abide,
    Blushing at that which is so putrified.

Suspirando então, tal se o coração partisse,
"Tarquino!" expele; "Ele," dá seguimento,
Mas nada mais que "ele" a pobre língua disse;
Até que após soluços e retardamentos,
Ofegos, débeis e breves encetamentos,
Sai-lhe: "É ele, ele, bons lordes, enfim,
Quem guia esta mão a tal chaga abrir em mim."
Pois aqui ela embainha no peito, cega,
Faca aguda que su'alma desembainha;
Tal golpe a liberta da profunda refrega
Daquela prisão poluta em que se mantinha.
Seus ais contritos legam às nuvens acima
Alado espírito; voa pela ferida
Do destino abreviado a eterna vida.
Feitos pedra, ante o mortal ato a pasmar,
Ficam Colatino e bando que acompanhou;
Até que o pai de Lucrécia, vendo-a sangrar,
Sobre o corpo autoexterminado se arrojou;
E da fonte purpúrea Brutus arrancou
A faca homicida; no curso que ela faz,
Seu sangue, ó pífia vingança, sai-lhe atrás;
E borbulhando de seu peito se reparte
Em dois lentos rios, tal que o sangue encarnado
Circunscreve o corpo dela por toda parte,
Que tal ilhéu saqueado jaz desolado,
Deserto e vazio neste mar desgraçado.
Parte de seu sangue rubro e puro restava,
A outra Tarquino sujou, e pretejava.
Lá, em volta à face em luto coagulada
Daquele sangue negro, faz-se um aro aquoso,
A prantear talvez a parte conspurcada;
E desde então, tal se por Lucrécia choroso,
Um sinal d'água traz o sangue vicioso,
E sangue impoluto vermelho permanece,
Ruborizando por aquele que apodrece.

‘Daughter, dear daughter’, old Lucretius cries,
‘That life was mine which thou hast here deprived.
If in the child the father’s image lies,
Where shall I live now Lucrece is unlivèd?
Thou wast not to this end from me derivèd:
If children predecease progenitors,
We are their offspring, and they none of ours.
‘Poor broken glass, I often did behold
In thy sweet semblance my old age new born;
But now that fresh fair mirror, dim and old,
Shows me a bare-boned death by time out-worn.
O from thy cheeks my image thou hast torn,
And shivered all the beauty of my glass,
That I no more can see what once I was.
‘O time, cease thou thy course and last no longer,
If they surcease to be that should survive.
Shall rotten death make conquest of the stronger,
And leave the falt’ring feeble souls alive?
The old bees die, the young possess their hive.
Then live, sweet Lucrece, live again and see
Thy father die, and not thy father thee.’
By this, starts Collatine as from a dream,
And bids Lucretius give his sorrow place;
And then in key-cold Lucrece’ bleeding stream
He falls, and bathes the pale fear in his face,
And counterfeits to die with her a space;
Till manly shame bids him possess his breath,
And live to be revengèd on her death.
The deep vexation of his inward soul
Hath served a dumb arrest upon his tongue;
Who, mad that sorrow should his use control,
Or keep him from heart-easing words so long,
Begins to talk; but through his lips do throng
Weak words, so thick come in his poor heart’s aid,
That no man could distinguish what he said.

"Filha querida," longevo Lucrécio brada,
"Essa vida minha era que ora tu privas.
Se na filha a paterna efígie é retratada,
Onde viverei eu se Lucrécia é desviva?
P'ra desfecho como este de mim não derivas:
Caso prefalecer genitor filho possa,
Somos nós prole sua, não eles a nossa.
"Pobre espelho roto, tanto tinha mirado
Em teus doces traços minha renovação;
Mas agora o belo espelho, deteriorado,
Mostra caveira basta em temporal ação.
Oh, rasgaste das faces a minha feição,
Estilhaçaste a beldade ao espelho meu,
Já nem enxergo mais quem um dia fui eu!
"Ó tempo, cessa teu curso e não mais prossigas,
Se sobrestás quem sobreviver deveria.
Conquistará putrefacta morte às mais dignas,
Mantendo vivas débeis almas sem valia?
Velha abelha a colmeia à nova confia.
Pois vive, doce Lucrécia, revive a ver
Teu pai morto; não teu pai te ver perecer."
Nisso acorda Colatino do desvario,
E pede a Lucrécio lhe dar à dor lugar;
E então sobre Lucrécia e seu sangrento rio
Ele pula, a face alva de medo a banhar,
E finge por um termo morrer com seu par;
Até que o pundonor viril manda-o domar-se,
E viver para da morte dela vingar-se.
Da ima alma seu desgosto enraizado
Com mudo mandado à língua dele interpela;
A qual, feroz por ter mágoa seu uso obstado,
Negando o verbo que a dor do peito debela,
Começa a falar; mas nos lábios se atropelam
Débeis sons, ao coração tão turva valia
Que não podiam distinguir o que dizia.

Yet sometime ‘Tarquin’ was pronouncèd plain,
But through his teeth, as if the name he tore.
This windy tempest, till it blow up rain,
Held back his sorrow’s tide, to make it more.
At last it rains, and busy winds give o’er;
Then son and father weep with equal strife
Who should weep most, for daughter or for wife.
The one doth call her his, the other his;
Yet neither may possess the claim they lay.
The father says ‘She’s mine.’ ‘O, mine she is’,
Replies her husband: ‘do not take away
My sorrow’s interest; let no mourner say
He weeps for her, for she was only mine,
And only must be wailed by Collatine.’
‘O’, quoth Lucretius,’ I did give that life
Which she too early and too late hath spilled.’
‘Woe, woe’, quoth Collatine, ‘she was my wife;
I owed her, and ‘tis mine that she hath killed.’
‘My daughter’ and ‘my wife’ with clamours filled
The dispersed air, who, holding Lucrece’ life,
Answered their cries, ‘my daughter’ and ‘my wife’.
Brutus, who pluck’d the knife from Lucrece’ side,
Seeing such emulation in their woe,
Began to clothe his wit in state and pride,
Burying in Lucrece’ wound his folly’s show.
He with the Romans was esteemèd so
As silly jeering idiots are with kings,
For sportive words and utt’ring foolish things.
But now he throws that shallow habit by,
Wherein deep policy did him disguise,
And armed his long-hid wits advisedly,
To check the tears in Collatinus’ eyes.
‘Thou wrongèd lord of Rome’, quoth he, ‘arise;
Let my unsounded self, supposed a fool,
Now set thy long-experienced wit to school.

"Tarquino," no entanto, claramente se emite,
Mas entre seus dentes, tal se o nome a morder.
Borrasca tal, até que a chuva precipite,
Susta-lhe a maré do pesar, e a faz crescer.
Vem a chuva enfim, à ventania deter;
Põem-se então genro e sogro em pranto a disputar
Quem mais, por esposa ou filha, deve chorar.
Um a chama de sua, e o outro igualmente;
Sem que nenhum dos pleitos tenha triunfado.
O pai diz "Ela é minha." "Oh, minha somente,"
Retorque o esposo, "não me seja tomado
O título desta dor. Não diga enlutado
Que a pranteia, pois ela só minha era em vida,
E só deve por Colatino ser carpida."
"Oh," diz Lucrécio, "sou eu que esta vida dera
Que cedo e tarde demais ela derramou."
"Ai, ai," diz Colatino, "mulher minha era;
Posse minha, e é meu aquilo que matou."
Tal clamor de "filha" ou "mulher" ocupou
O ar disperso, que, a Lucrécia sempre contendo,
"Minha filha" ou "mulher" ia respondendo.
Brutus, pois, que a faca de Lucrécia colheu,
Vendo-lhes no lamento tal emulação,
Passa a vestir de altivo porte o siso seu,
E sepulta na chaga a falsa alienação.
Pois com romanos tinha tal estimação
Como têm dos reis tolos espirituosos,
Pelos ditos atoleimados e jocosos.
Mas seu hábito raso ele agora desmente,
No qual funda astúcia tinha-lhe disfarçado,
E empunha há muito oculto siso, sabiamente,
A sustar pranto por Collatinus chorado.
"Levanta-te," diz, "lorde de Roma ultrajado;
Que meu ser indetectado, por tolo tido,
Agora mande à escola teu juízo vivido.

‘Why, Collatine, is woe the cure for woe?
Do wounds help wounds, or grief help grievous deeds?
Is it revenge to give thyself a blow
For his foul act by whom thy fair wife bleeds?
Such childish humour from weak minds proceeds.
Thy wretched wife mistook the matter so,
To slay herself that should have slain her foe.
‘Courageous Roman, do not steep thy heart
In such relenting dew of lamentations;
But kneel with me and help to bear thy part
To rouse our Roman gods with invocations
That they will suffer these abominations
(Since Rome herself in them doth stand disgracèd)
By our strong arms from forth her fair streets chasèd.
‘Now, by the Capitol that we adore,
And by this chaste blood so unjustly stainèd,
By heaven’s fair sun that breeds the fat earth’s store,
By all our country rights in Rome maintainèd,
And by chaste Lucrece’ soul that late complainèd
Her wrongs to us, and by this bloody knife,
We will revenge the death of this true wife.’
This said, he struck his hand upon his breast,
And kiss’d the fatal knife, to end his vow;
And to his protestation urged the rest,
Who, wondering at him, did his words allow;
Then jointly to the ground their knees they bow,
And that deep vow, which Brutus made before
He doth again repeat, and that they swore.
When they had sworn to this advisèd doom,
They did conclude to bear dead Lucrece thence,
To show her bleeding body thorough Rome,
And so to publish Tarquin’s foul offence;
Which being done with speedy diligence,
The Romans plausibly did give consent
To Tarquin’s everlasting banishment.

"Ora, Colatino, pode dor dor curar?
Chaga chaga amparar, queixa à calamidade?
Ferir-te a ti mesmo será mesmo vingar
O ato que levou tua esposa à extremidade?
Tais modos pueris mostram debilidade.
Tua miserável esposa agiu errado
Ao ter a si e não ao algoz vitimado.
"Teu coração não banhes, ó romano audaz,
No lenitivo orvalho das lamentações;
Comigo te ajoelha e tua parte faz
Aos deuses romanos fazendo invocações,
Tal que presidam ver tais abominações
(Já que a própria Roma nelas é desgraçada)
Com nossas armas das ruas dela extirpadas.
"Então, por nosso Capitólio se conjura,
E por este casto sangue que se manchou,
Pelo sol no céu que traz terrena fartura,
Por todos direitos que Roma sustentou,
Por de casta Lucrécia a alma, que contou
Seus males, e por esta faca ensanguentada,
Vingaremos esta boa esposa finada."
Dito isso ele golpeia-se o peito com a mão,
E beija a faca fatal, voto a encerrar;
Convoca o restante a sua protestação,
Que as palavras dele acolhem, a se abismar;
Todos juntos, então, joelhos vão dobrar,
E o profundo voto que já fizera Brutus
Volta ele a repetir, e a isso votam juntos.
Depois de esse sensato voto proferir,
Eles dali Lucrécia acordam em levar,
Roma afora seu corpo sangrento exibir,
O torpe crime de Tarquino a publicar;
O que, feito com diligência, sem tardar,
Deram os romanos geral consentimento:
Punir Tarquino com eterno banimento.

ANEXO B — Escansão

De u/ma Ar/dei/a/ si/ti/a/da,/ com/ pre/ssa in/sa/na,
Ten/do/ por/ in/cer/tas/ a/sas/ de/se/jo/ chão,/
Tar/qui/no/ las/ci/vo/ dei/xa a/ hos/te/ ro/ma/na
E a/té/ Co/lla/tium/ por/ta um/ fo/go/ sem/ cla/rão,/
Que/ das/ al/vas/ cin/zas/ es/pe/ra a/vul/ta/ção/
Pa/ra/ cin/gir/ pe/las/ an/cas,/ com a/ fla/ma/ vas/ta,
Ao/ a/mor/ de/ Co/la/ti/no,/ Lu/cré/cia a/ cas/ta.
Por/ ven/tu/ra/ tal/ "cas/ta", ó/ des/ven/tu/ra,/ deu/
Um/ gu/me/ fran/co a/ seu/ a/pe/ti/te a/gu/ça/do;
Quan/do/ Co/la/ti/no,/ sem/ si/so,/ se/ ren/deu/
A/ lou/var/ o/ sin/gu/lar/ al/vo/ e en/car/na/do
Que/ re/gi/a/ na/que/le/ céu/ do/ seu/ a/gra/do,
On/de/ mor/tais/ es/tre/las,/ co/mo/ que as/ ce/les/tes,
A/ e/le/ com/ pu/ro as/pec/to/ ser/vi/am,/ pres/tes.
Pois/ ao/ ter/ com/ Tar/qui/no,/ na/ noi/te/ pa/ssa/da,
Ex/pôs/ o/ te/sou/ro/ de/ su/a/ bo/a/ sor/te:
Que/ ri/que/za in/fin/da a/ e/le/ fo/ra em/pres/ta/da
Pe/los/ céus,/ na/ po/sse/ de/ tão/ be/la/ con/sor/te;
Ven/do em/ su/a/ for/tu/na um/ tão/ ex/cel/so/ por/te
Que/ mes/mo/ reis/ po/di/am/ mais/ fa/ma es/po/sar,/
Mas/ rei/ ou/ par/ al/gum/ a/ da/ma/ tão/ sem/ par./
Ó/ jú/bi/lo/ que/ tão/ es/ca/sso é/ com/par/ti/do,
E,/ ti/do,/ tão/ lo/go/ de/ca/í/do e/ des/fei/to
Co/mo or/va/lho ar/gên/teo/ ma/ti/nal/ de/rre/ti/do
Quan/do ao/ es/plen/dor/ d'oi/ro/ do/ sol/ é/ su/jei/to:
Ter/mo/ pres/cri/to,/ mal/ co/me/ça e/ per/de e/fei/to.
'Stão/ hon/ra e/ be/le/za,/ nos/ bra/ços/ de/ seu/ do/no,
De/bil/men/te/ guar/da/das/ dum/ mun/do/ de/ da/no.
A/ be/le/za em/ si/ de/ si/ mes/ma é/ per/sua/são/
Aos/ o/lhos/ dos/ ho/mens/ sem/ o/ra/dor/ lou/var./
Se/rá/ a/po/lo/gi/a/ ne/ce/ssá/ria, en/tão,/
Pa/ra e/vi/den/ci/ar/ o/ que é/ tão/ sin/gu/lar?/
Ou/ por/ que/ de/ve/ Co/la/ti/no/ pu/bli/car/
A/ ri/ca/ joi/a/ que/ bem/ a/gi/a es/con/den/do
Dos/ ou/vi/dos/ ga/tu/nos,/ su/a/ mes/mo/ sen/do?

Tal/vez/ seu/ jac/tar/ de/ Lu/cré/cia/ so/be/ra/na
A/ti/çou/ es/te/ so/ber/bo/ re/al/ va/rão;/
Pe/los/ ou/vi/dos/ o/ co/ra/ção/ se/ pro/fa/na.
Tal/vez/ in/ve/ja/ de/ coi/sa/ tão/ ri/ca, en/tão,/
In/com/pa/rá/vel,/ foi/ des/de/nho/so a/gui/lhão/
Em/ seu/ or/gu/lho:/ su/bal/ter/no/ se/ ga/bar/
Da/ sor/te/ d'oi/ro/ que/ seu/ mai/or/ vê/ fal/tar./
Mas/ ins/ti/ga al/gum/ pen/sa/men/to/ ce/le/ra/do
Seu/ a/fo/go a/ce/le/ra/do,/ se/ ne/nhum/ de/sses.
Hon/ra,/ de/ve/res,/ a/mi/gos,/ pos/to e/le/va/do,
Ne/gli/gen/ci/a,/ vai/ com/ li/gei/ro in/te/re/sse
A/pa/gar/ a/ bra/sa/ que ao/ fí/ga/do in/can/des/ce.
Ó/ fal/so/ fo/go, em/bru/lha/do em/ con/tri/to/ fri/o,
Ra/ja/das/ sem/pre en/cur/tam/ teu/ a/foi/to a/bril/.
Quan/do a/ Co/lla/tium/ che/gou/ es/te/ lor/de/ ru/de,
Bem/ re/ce/bi/do/ foi/ pe/la/ ro/ma/na/ da/ma,
Cu/ja/ fa/ce/ dis/pu/tam/ Be/le/za e/ Vir/tu/de,
Qual/ de/las/ mais/ é/ es/tei/o/ de/ su/a/ fa/ma.
Be/le/za en/ru/bes/ce/ se/ Vir/tu/de/ se a/fa/ma;
Jac/ta/-se/ do/ ru/bor/ Be/le/za,/ em/ cen/su/ra,
Vir/tu/de a/ tin/ge/ to/da/ de ar/gên/tea/ al/vu/ra.
Mas/ Be/le/za/ tem/ o/ tí/tu/lo/ de/sse al/vor/
Das/ pom/bas/ de/ Vê/nus/ e/ vai/ rei/vin/di/car;/
Vir/tu/de/ plei/tei/a à/ Be/le/za/ seu/ ru/bor,/
Que/ Vir/tu/de/ deu/ à/ e/ra/ d'oi/ro a/ doi/rar/
As/ ar/gên/teas/ fa/ces,/ es/cu/do a/ lhe/ cha/mar;/
En/si/nan/do-as/ a/ssim/ a/ man/te/rem-/se a/ sal/vo,
Se a/ta/ca o/ o/pró/brio,/ de/fen/de o/ ru/bro o/ al/vo.
Tal/ he/rál/di/ca à/ fa/ce/ Lu/cré/cia e/xi/bi/a,
Ar/gui/da/ por/ Be/le/za/ ru/bra e/ Vir/tu/de al/va;
So/bre a/ cor/ de/ ca/da/ u/ma a/ ou/tra/ re/gi/a,
Pro/van/do o/ di/rei/to/ des/de a/ e/ra/ pri/me/va;
Mas/ a/ am/bi/ção/ de/las/ sem/pre/ se/ sub/le/va,
A/ so/be/ra/ni/a/ tão/ gran/de/ sen/do em/ ca/da
Que a/ po/si/ção/ de/las/ a/mi/ú/de é/ tro/ca/da.

De/ lí/rios/ e/ ro/sas/ u/ma/ si/len/te/ gue/rra
Tar/qui/no/ viu/ no/ be/lo/ ros/to/ dis/pu/ta/do,
Cu/jas/ pu/ras/ tro/pas/ a/ seu/ fal/so o/lho en/ce/rram;
On/de,/ pa/ra/ não/ ser/ por/ am/bas/ de/rri/ba/do,
O/ co/var/de/ ca/ti/vo/ ce/de,/ de/rro/ta/do,
À/que/les/ dois/ e/xér/ci/tos/ que o/ li/vra/ri/am,
De/ tão/ vil/ i/ni/mi/go/ não/ tri/un/fa/ri/am.
Pen/sa e/le a/qui/ que a/ lín/gua/ ra/sa/ do/ ma/ri/do,
Pró/di/ga a/va/ra/ que a/ e/la/ tan/to e/lo/gi/a,
Ne/sse/ mis/ter/ faz/ da/ be/le/za um/ des/men/ti/do,
Que em/ mui/to ex/ce/de o/ que e/le/ des/cre/ver/ po/di/a.
A/ssim,/ ao/ lou/vor/ que/ Co/la/ti/no/ ren/di/a
Tar/qui/no en/can/ta/do/ res/pon/de em/bas/ba/ca/do,
Em/ si/len/te a/ssom/bro/ de o/lhos/ ne/la/ fi/xa/dos.
Tal/ san/ta/ te/rre/nal,/ a/ quem/ lou/va um/ de/mô/nio,
Pou/co/ sus/pei/ta/ de/ seu/ fal/so a/do/ra/dor;/
Men/te/ sem/ má/cu/la/ não/ vê/ mal/ nem/ em/ so/nho;
A/ve/ nun/ca en/re/da/da/ pou/sa/ sem/ te/mor./
Cân/di/da, a/ pro/ver/ ví/ve/res/ vai-/se e/la/ pôr,/
E/ cor/tês/ a/co/lhi/da à/ vi/si/tan/te al/te/za,
Cu/jo ex/te/ri/or/ não/ lhe/ tra/í/a a/ bai/xe/za.
Pois/ i/sso/ di/ssi/mu/la/ com/ al/ta/ pa/ten/te,
A/ ma/jes/ta/de o/ vil/ pe/ca/do a/ o/cul/tar;/
Pois/ na/da/ ne/le/ se/ vi/a/ de in/con/gru/en/te,
Ex/ce/to e/xa/ge/ra/do a/ssom/bro em/ seu/ o/lhar,/
Que,/ tu/do/ ten/do,/ tu/do/ não/ po/de/ bas/tar;/
Mas,/ po/bre e/ ri/co,/ tão/ fal/to é/ na/ de/ma/si/a,
Que,/ far/to/ de/ far/tu/ra,/ mais/ a/pe/te/ci/a.
Mas/ e/la,/ que o/lho es/tra/nho/ nun/ca/ de/fron/tou,/
Não/ pô/de in/ter/pre/tar/ a/ á/vi/da/ mi/ra/da,
Nem/ as/ su/tis/ cla/ras/ cha/ra/das/ de/ci/frou/
Nas/ ví/treas/ mar/gens/ de/ tais/ li/vros/ es/tam/pa/das.
Não/ viu/ a/ is/ca o/cul/ta,/ nem/ te/meu/ li/nha/da;
Nem/ de/ seu/ lú/bri/co o/lhar/ a/ mo/ral/ de/duz/
Mais/ que os/ o/lhos/ de/le/ se a/bri/am/ pa/ra a/ luz./

E/le a/ fa/ma/ do/ ma/ri/do a/ e/la/ fa/bu/la,
Que em/ cam/pos/ da/ fér/til/ I/tá/lia e/le au/fe/riu;/
De e/lo/gi/os/ a/ seu/ Co/la/ti/no/ cu/mu/la:
Glo/ri/fi/ca/do/ foi,/ ca/va/lei/ro/ vi/ril,/
Com/ ar/mas/ ba/ti/das/ lau/re/a/do/ se/ viu./
De/ mãos/ er/gui/das/ e/ra/ seu/ jú/bi/lo ex/pre/sso
E a/ssim/ mu/da e/la/ lou/va ao/ céu/ por/ seu/ su/ce/sso.
Bem/ lon/ge/ do/ mo/ti/vo/ de/ su/a/ che/ga/da,
Pre/tex/ta a/ pre/sen/ça/ su/a/ com/ um/ en/re/do.
Nu/vem/ al/gu/ma ou/ tem/pes/tu/o/sa/ ra/fa/da
Em/ seu/ lim/po/ céu/ a/pa/re/ce, a/in/da é/ ce/do;
A/té/ ne/gra/ noi/te,/ mãe/ de/ pa/vor/ e/ me/do,
So/bre o/ mun/do/ tur/va es/cu/ri/dão/ es/pa/lhar,/
Na a/bo/ba/da/da/ pri/são/ o/ di/a a/ guar/dar./
É/ quan/do/ Tar/qui/no a/ seu/ lei/to é/ con/du/zi/do,
Fa/di/ga a/fe/tan/do,/ e es/pí/ri/to/ pe/sa/do;
A/pós/ a/ cei/a/ ten/do/ mui/to/ de/ba/ti/do
Com/ com/pos/ta/ Lu/cré/cia,/ e a/ noi/te a/den/tra/do.
Vi/ço/ já/ pe/lo/ plúm/beo/ tor/por/ dis/pu/ta/do,
To/dos/ en/tão/ ao/ de/vi/do/ re/pou/so a/pe/lam,
Me/nos/ la/drões/ e/ men/tes/ a/fli/tas,/ que/ ve/lam.
Co/mo um/ de/les/ Tar/qui/no/ fi/ca/ re/vol/ven/do
Os/ mil/ pe/ri/gos/ do/ de/se/jo à/ ob/ten/ção;/
Mas/ sem/pre a/ ob/ter/ seu/ de/se/jo/ re/sol/ven/do,
Bem/ que u/ma/ par/ca es/pe/ran/ça/ pe/ça abs/ten/ção./
Ân/sia/ po/de/ pa/ssar/ por/ gra/ti/fi/ca/ção;/
Quan/do/ gran/de/ te/sou/ro é/ a/ pa/ga/ pro/pos/ta,
Mor/te/ mes/mo à/ vis/ta,/ mor/te/ não/ é/ su/pos/ta.
Quem/ mui/to/ co/bi/ça/ do/ ga/nho é/ tão/ ci/o/so,
Que a/qui/lo/ que/ não/ tem,/ o/ que/ vi/nha/ man/ten/do,
Di/la/pi/da/ e a/li/e/na/ do/ pró/prio/ go/zo,
E a/ssim,/ na/ sa/nha/ de/ mais,/ fin/da/ me/nos/ ten/do;
Ou,/ mais/ ga/nhan/do,/ de/ssa u/su/ra o/ di/vi/den/do
É/ só/ sa/tu/ra/ção,/ e/ tais/ per/das/ sus/tém/
Que/ vai/ à/ ban/ca/rro/ta/ por/ um/ só/ vin/tém./

A/ me/ta/ de/ tu/do é/ à/ vi/da a/ca/len/tar/
Com/ hon/ra,/ ri/que/zas/ e/ paz,/ em/ seu/ po/en/te;
Ne/ssa/ me/ta a/ fai/na/ sói/ se/ con/tra/di/tar,/
E um/ por/ to/dos,/ to/dos/ por/ um/ a/pos/ta a/ gen/te:
Tal/ vi/da/ por/ hon/ra/ na/ lu/ta/ ve/e/men/te;
Hon/ra/ por/ ri/que/zas;/ e o/ pre/ço/ que es/tas/ pe/dem
É/ mor/te/ de/ to/dos,/ to/dos/ jun/tos/ se/ per/dem.
Tal/ que/ dei/xa/mos/ ao/ ten/tar/ má/ em/prei/ta/da
A/ coi/sa/ que/ so/mos/ pe/la/ su/po/si/ção;/
E es/ta/ sór/di/da am/bi/ci/o/sa en/fer/mi/da/de,
Em/ mui/to/ ten/do,/ tor/men/ta/ com a/ ce/ssa/ção/
Da/qui/lo/ que/ te/mos:/ des/cu/ra/mos/ en/tão/
A/ coi/sa/ que/ te/mos;/ e/ si/so/ nos/ fal/tan/do,
Tor/na/mos/ al/go/ nu/lo/ se/ lhe a/cres/cen/tan/do.
Um/ tal/ lan/ce o/ ce/go/ Tar/qui/no/ vai/ fa/zer,/
Em/pe/nhan/do a/ hon/ra/ pa/ra ob/ter/ a/ las/cí/via;
E/ por/ si/ pró/prio, e/le/ pró/prio/ dei/xar/ de/ ser./
On/de há/ ver/da/de/ se/ nem/ em/ si/ se/ con/fi/a?
Co/mo a/char/ um/ es/tra/nho/ jus/to/ so/nha/ri/a,
Se e/le/ mes/mo a/ si/ mes/mo a/rru/í/na e/ se en/tre/ga
À/ ca/lú/nia/ das/ lín/guas,/ su'/al/ma à/ re/fre/ga?
A/van/ça/ so/bre as/ ho/ras/ mor/ta/ ma/dru/ga/da,
Pe/sa/do/ so/no/ já/ ce/rrou/ o/lhos/ mor/tais;/
Es/tre/la aus/pi/ci/o/sa al/gu/ma a/lu/mi/a/da,
Só/ se es/cu/tam/ co/ru/jas/ e/ lo/bos,/ fa/tais./
A es/ta/ção/ os/ am/pa/ra/ p'ra/ que/ vão/ a/trás/
Dos/ po/bres/ cor/dei/ros./ Pu/re/za a/ re/pou/sar,/
Ve/lam/ ar/dor/ e/ mor/te a/ man/char/ e/ cei/far./
Sal/ta a/go/ra/ do/ lei/to o/ las/ci/vo/ se/nhor,/
A/ man/ta/ por/ so/bre o/ bra/ço/ ten/do/ jo/ga/do,
Dis/pu/ta/do em/ fú/ria/ por/ de/se/jo e/ pa/vor:/
Um/ a/du/la/ do/ce,/ o ou/tro/ te/me/ mau/ fa/do;
Mas/ pro/bo/ me/do,/ por/ de/se/jo en/fei/ti/ça/do,
Tão/ tão/ co/mum/ é/ que e/le/ fu/ja e/ não/ en/fren/te,
En/xo/ta/do/ por/ de/se/jo/ ru/de e/ de/men/te.

Su/a es/pa/da à/ pe/der/nei/ra/ de/ le/ve/ fe/re,
Tal/ que/ da/ fri/a/ pe/dra um/ bri/lho é/ a/rran/ca/do,
À/ to/cha en/ce/ra/da a/ssim/ fo/go e/le/ con/fe/re,
A/ ser/ a es/tre/la-/gui/a/ do o/lho/ des/re/gra/do;
E a/ssim/ à/ fla/ma/ se/ di/ri/ge,/ pon/de/ra/do:
"Tal/ co/mo/ da/ fri/a/ pe/dra/ fo/go a/rran/quei,/
A/ssim/ Lu/cré/cia a/ meu/ de/se/jo/ for/ça/rei."/
O/ra/ pá/li/do/ de/ me/do e/le/ pre/me/di/ta
Pe/ri/gos/ em/ su/a/ o/di/o/sa em/prei/ta/da,
De/ sor/te/ que/ no/ fun/do/ da/ me/nte/ re/fli/ta
Que/ má/goa/ lhe/ vi/ri/a/ di/sso/ de/ri/va/da;
E en/tão/ com/ des/dém/ é/ por/ e/le/ des/pre/za/da
A/ co/ta/ nu/a,/ las/cí/via/ dum/ só/ mo/men/to,
E/ jus/to a/ssim/ con/tro/la in/jus/to/ pen/sa/men/to:
"Be/la/ to/cha,/ ce/ssa es/ta/ luz,/ e/ não/ a em/pres/tes
Pa/ra o/fus/car/ quem/ luz/ e/ma/na/ mui/to/ mais;/
Que/ mo/rra/ to/da i/dei/a im/pu/ra an/tes/ que em/pes/te
Com/ tais/ su/ji/da/des/ a/ coi/sas/ di/vi/nais./
Dum/ pu/ro in/cen/so a/ pu/ro/ tem/plo o/fer/ta/ faz./
Que a/ bo/a/ na/tu/ra hu/ma/na a/bo/mi/ne o/ a/to
Que/ su/ja ao/ a/mor/ o/ ní/veo/ tra/je/ cor/da/to.
"Ó/ da/no às/ cla/ras/ ar/mas/ e à/ ca/va/la/ri/a.
Ó/ de/son/ra/ que ao/ no/sso/ mau/so/léu/ cul/ti/vo.
Ó/ ím/pio/ a/to,/ que/ to/do/ mal/ con/te/ri/a,
Um/ mar/ci/al/ ho/mem/ de/ ca/pri/chos/ ca/ti/vo.
Ve/ro/ va/lor/ de/ ve/ro/ res/pei/to é/ mo/ti/vo;
En/tão/ mi/nha o/fen/sa é/ tão/ vil,/ tão/ de/so/nes/ta,
Que/ se/gui/rá/ vi/va/ ta/lha/da em/ mi/nha/ tes/ta.
"Sim,/ mes/mo/ que eu/ mo/rra a/ de/son/ra/ fru/ti/fi/ca,
E u/ma/ nó/doa/ tor/na-/se em/ meu/ áu/reo/ bra/são./
Cer/ta ig/nó/bil/ mar/ca em/ mi/nha he/rál/di/ca/ fi/ca
A/ de/no/tar-/me au/tor/ dum/ dis/pa/ra/te/ vão;/
Mi/nha/ pos/te/ri/da/de,/ sob/ hu/mi/lha/ção,/
Mal/di/rá/ meus/ o/ssos,/ e/ não/ ve/rá/ pe/ca/do
Em/ de/se/jar/ que eu/ não/ os/ hou/ve/ra/ ge/ra/do.

“Que/ ga/nha/rei/ eu,/ ga/nhan/do a/qui/lo/ que in/ten/to?
So/nho,/ bru/ma,/ es/cu/ma/ fu/gaz/ de a/le/gri/a.
Va/le/ bom/ mi/nu/to/ se/ma/na/ de/ tor/men/to,
A e/ter/ni/da/de/ não/ mais/ que u/ma/ ni/nha/ri/a?
Por/ u/ma/ u/va às/ vi/nhas/ quem/ des/tru/i/ri/a?
Que/ men/di/go,/ só/ pa/ra a/ co/ro/a/ to/car,/
Com o/ ce/tro/ lo/go/ se/ fa/ri/a/ fus/ti/gar?/
“Se/ Co/lla/ti/nus/ so/nha/ com/ meu/ pro/ce/der,/
Não/ a/cor/da/rá/ e, em/ fú/ria/ de/ses/pe/ra/da,
Vi/rá/ co/rren/do/ tal/ vi/la/ni/a/ de/ter?/
Tal/ cer/co/ que/ traz/ su/a/ núp/cia/ cir/cun/da/da,
La/béu/ à/ ten/ra i/da/de,/ má/goa à/ a/van/ça/da,
Tal/ vir/tu/de a/ mo/rrer,/ tal/ man/cha/ du/ra/dou/ra,
Cu/jo/ cri/me/ por/ta/rá/ cul/pa i/mo/rre/dou/ra?
“Oh,/ que es/cu/sa/ cri/a/ri/a/ mi/nha in/ven/ção/
Quan/do/ me a/cu/sa/res/ des/te/ tão/ ne/gro/ fei/to?
Lín/gua/ ca/la/rá,/ dé/beis/ jun/tas/ tre/me/rão,/
O/lho a/ luz/ per/de/rá,/ san/gra/rá/ fal/so/ pei/to.
Gran/de a/ cul/pa, ex/ce/de-/lhe/ do/ me/do o/ e/fei/to;
E/ me/do ex/tre/mo,/ nem/ fu/gin/do/ nem/ lu/tan/do,
Mo/rre/ co/mo um/ co/var/de em/ te/rror/ ti/ri/tan/do.
“Ti/ve/ra-/me/ fi/lho ou/ pai/ mor/to/ Co/la/ti/no,
Ou/ dei/ta/do em/bos/ca/da/ con/tra/ mi/nha/ vi/da,
Ou/ não/ fo/ra um/ ca/ro a/mi/go,/ tal/ de/sa/ti/no
Es/cu/sar-/se-/i/a,/ sen/do a es/po/sa a/tin/gi/da
Co/mo/ vin/gan/ça ou/ pa/ga/ na/ lu/ta/ re/nhi/da;
Mas/ sen/do/ meu/ pa/ren/te, e/ ca/ro a/mi/go, en/fim,/
Des/dou/ro e /fal/ta/ não/ têm/ es/cu/sa/ nem/ fim./
“Ver/go/nho/so/ é;/ sim,/ se o/ fa/to/ vem/ à/ to/na.
O/di/o/so/ é;/ não/ é/ ó/dio a/do/ra/ção./
Ro/ga/rei/ a/mor;/ e/la/ de/ si/ não/ é/ do/na.
O/ pi/or/ é/ só/ re/cu/sa e/ re/pre/en/são./
For/te é/ meu/ ím/pe/to,/ ven/ce a/ dé/bil/ ra/zão:/
Quem/ te/me/ sen/ten/ças/ ou/ re/frões/ an/ti/qua/dos
Se/rá/ por/ ce/nas/ pin/ta/das/ in/ti/mi/da/do.”

De/ssa/ for/ma/ man/tém/ o/ ím/pio/ dis/cu/ssão/
En/tre/ gé/li/da/ ra/zão/ e/ íg/nea/ von/ta/de,
E/ dos/ bons/ pen/sa/men/tos/ se/ des/faz,/ en/tão,/
Ur/din/do o/ pi/or/ ju/í/zo à/ pri/o/ri/da/de;
Que/ num/ só/ mo/men/to e/rra/di/ca/ de/ ver/da/de
To/do in/ten/to/ pu/ro,/ con/se/guin/do/ de/ fa/to
Que o/ que é/ vil/ pa/sse/ por/ um/ vir/tu/o/so/ a/to.
Diz/ e/le,/ "E/la/ me/ to/mou/ a/ mão,/ an/gé/lica,
E em/ meus/ á/vi/dos/ o/lhos/ in/dí/cios/ bus/cou,/
Te/men/do ou/vir/ más/ no/tí/cias/ da/ fren/te/ bé/lica,
On/de/ seu/ a/ma/do/ Co/lla/ti/nus/ fi/cou./
Oh,/ e/ co/mo o/ me/do às/ co/res/ de/la a/vi/vou!/
Já/ ru/bra/ co/mo/ ro/sas/ em/ len/çóis/ lan/ça/das,
Já/ al/va/ co/mo os/ len/çóis,/ ro/sas/ re/ti/ra/das.
"E/ co/mo a/ mão/ de/la,/ na/ mi/nha/ mão/ cons/tri/ta,
Fê-/la/ tre/mer,/ com/ seu/ re/cei/o/ de/ par/cei/ra!
No/ que i/sso a/ a/ssus/ta,/ mais/ li/gei/ro/ se a/gi/ta
A/té/ que/ do/ bem/ es/tar/ de/le e/la/ se in/tei/ra;
Com o/ que/ so/rriu/ nu/ma a/le/gri/a/ tão/ fa/cei/ra
Que a/ ti/ve/ra/ Nar/ci/so a/li/ mes/mo a/vis/ta/do,
E o/ a/mor/ pró/prio/ nun/ca o/ te/ri/a a/fo/ga/do.
"Por/ que/ pre/tex/to ou/ es/cu/sa/ ca/çar/ en/tão?/
Ca/la o o/ra/dor/ a/ ra/zão/ que/ be/le/za a/duz;/
Po/bre/ coi/ta/do/ la/men/te/ po/bre in/fra/ção;/
A/mor/ em/ co/ra/ção/ me/dro/so/ não/ pro/duz./
O/ sen/ti/men/to é/ ca/pi/tão,/ e/ me/ con/duz;/
E/ com/ seu/ ma/jes/to/so es/tan/dar/te/ por/ ci/ma,
A/té o/ co/var/de/ lu/ta e/ nun/ca/ de/sa/ni/ma.
"Fo/ra,/ me/do in/fan/til,/ en/tão!/ De/ba/te,/ mo/rra!
Res/pei/to e/ ra/zão/ com/ ve/lhas/ ru/gas/ vão/ bem!/
Con/tra o/ o/lho/ meu/ co/ra/ção/ nun/ca/ con/co/rra.
Dis/cri/ção/ e/ sen/sa/tez/ ao/ sá/bio/ con/vêm;/
De/ jo/vem/ é/ meu/ pa/pel,/ do/ pal/co as/ man/tém./
De/se/jo é/ meu/ pi/lo/to,/ meu/ prê/mio,/ be/le/za;
Por/ tal/ te/sou/ro/ quem/ te/me/ri/a a/ em/pre/sa?"

Tal/ tri/go/ que o/ ma/to/ to/ma,/ me/do/ de/vi/do
É/ qua/se/ mor/to/ por/ de/sa/bri/do/ fer/vor./
Es/guei/ra-/se e/le a/ten/to,/ com/ a/ber/to ou/vi/do,
Chei/o/ de/ má es/pe/ran/ça e/ dum/ to/lo/ te/mor;/
Ca/da/ um/ dos/ quais,/ tal/ do in/jus/to um/ ser/vi/dor,/
Tan/to o/ im/por/tu/na em/ o/pos/ta/ per/sua/são/
Que o/ra e/le a/pa/la/vra/ tré/gua,/ o/ra in/va/são./
Na/ men/te a/ssen/ta-/se a/ ce/les/ti/al/ vi/são,/
E/ no/ mes/mo/ tro/no/ se/ pos/ta/ Co/la/ti/no.
O o/lho/ que a/ con/tem/pla a/rra/sa/ su/a/ ra/zão;/
O o/lho/ que a/ e/le en/qua/dra,/ sen/do/ mais/ di/vi/no,
Não/ se in/cli/na/ri/a a/ um/ o/lhar/ tão/ ma/li/no;
E/ bus/ca o/ co/ra/ção/ com/ um/ pu/ro/ pe/di/do,
Que u/ma/ vez/ co/rrup/to/ to/ma o/ pi/or/ par/ti/do;
E a/ssim/ as/ mais/ chãs/ for/ças/ e/le in/su/fla a/go/ra,
Que,/ pe/lo/ por/te/ de/ seu/ lí/der/ im/pe/li/das,
In/cham/ a/ las/cí/via,/ tal/ mi/nu/tos/ à/ ho/ra;
E,/ co/mo o/ ca/pi/tão,/ fi/cam/ in/tu/mes/ci/das,
De/di/can/do/ mais/ ser/vis/ hon/ras/ que as/ de/vi/das.
Por/ ré/pro/bo/ de/se/jo/ con/du/zi/do, in/sa/no,
Mar/cha ao/ lei/to/ de/ Lu/cré/cia o/ lor/de/ ro/ma/no.
Tran/cas/ en/tre a/ al/co/va/ e o/ cú/pi/do in/tru/so,
Ca/da/ u/ma/ for/ça/da,/ seu/ pos/to/ de/ser/tam;
Mas,/ no/ que/ se a/brem,/ de/nun/ci/am-/lhe/ o a/bu/so,
O/ so/rra/tei/ro/ la/drão/ a/ pen/sar/ des/per/tam.
So/lei/ra e/ por/ta/ ran/gem/ e/ so/am/ o a/ler/ta;
Do/ni/nhas/ no/tur/nas/ põem-/se en/tão/ a/ gri/tar;/
E/le/ se a/ssus/ta,/ mas/ o/ me/do/ vai/ bus/car./
E,/ ca/da/ por/tal/ con/tra a/ von/ta/de/ ce/den/do,
Ao/ pe/que/nas/ gre/tas/ e/ fi/ssu/ras/ pa/ssar,/
O/ ven/to/ bri/ga/ com a/ to/cha, a/ e/le/ con/ten/do,
E/ seus/ fu/mos/ na/ fa/ce/ de/le/ vai/ lan/çar,/
Ex/tin/guin/do o/ con/du/to/ que o/ faz/ a/van/çar;/
Mas/ seu/ quen/te/ co/ra/ção/ to/lo ar/dor/ in/fla/ma,
Ba/fe/ja ou/tro/ ven/to e/ dá à/ to/cha/ no/va/ fla/ma.

E a/ce/sa es/tan/do, à/ luz/ vai/ e/le/ re/pa/rar/
Na/ lu/va/ de/ Lu/cré/cia,/ da a/gu/lha/ cra/va/da.
Das/ pa/lhas/ on/de e/la/ re/pou/sa a/ vai/ to/mar,/
E a/per/tan/do-a,/ a a/gu/lha/ dá-/lhe u/ma/ pi/ca/da,
Co/mo/ se a/ di/zer/ "Es/ta/ lu/va a/ coi/sa e/rra/da
Não/ es/tá/ a/fei/ta./ Vol/ta/ nes/te/ mo/men/to;
Vês,/ de/ no/ssa/ do/na é/ cas/to a/té/ o or/na/men/to."
Mas/ tais/ po/bres/ en/tra/ves/ não/ o/ de/ti/ve/ram;
No/ pi/or/ sen/ti/do en/ten/de o/ im/pe/di/men/to:
Por/tas,/ ven/to, e/ lu/va,/ que a/ e/le/ con/ti/ve/ram,
To/ma/ co/mo/ con/tin/gen/te/ cons/tran/gi/men/to;
Tal/ tra/ves/ sus/tam/ do/ pon/tei/ro o/ mo/vi/men/to,
Com/ du/ra/dou/ro es/tor/vo/ seu/ a/van/ço/ bal/dam,
A/té/ que o/ de/vi/do à/ ho/ra os/ mi/nu/tos/ sal/dam.
"Pois/ bem,"/ diz/ e/le,/ "re/ve/zes/ são/ de es/pe/rar,/
Tal/ co/mo à/ pri/ma/ve/ra a/me/a/ça a/ ge/a/da,
Pa/ra o/ gáu/dio,/ vin/da a/ bo/nan/ça, in/cre/men/tar,/
E/ mais/ ra/zão/ dar/ ao/ can/to/ da/ pa/ssa/ra/da.
Dor/ pa/ga a a/qui/si/ção/ da/ coi/sa a/pre/ci/a/da:
Ro/che/dos,/ bai/xi/os,/ pi/ra/tas,/ ven/da/vais,/
Te/me o/ mer/ca/dor,/ a/té/ vol/tar/ ri/co ao/ cais."/
Che/ga a/go/ra à/ por/ta/ da al/co/va,/ fi/nal/men/te,
Que o/ se/pa/ra/ do/ pa/ra/í/so i/ma/gi/na/do,
A/ qual/ com/ u/ma/ rúp/til/ tra/va,/ tão/ so/men/te,
Ba/rra/va o/ ben/to ob/je/to/ por/ e/le/ bus/ca/do.
Pe/la im/pi/e/da/de/ de/ si/ tão/ a/par/ta/do
Que a u/ma/ pre/ce/ por/ su/a/ pre/sa e/le/ se/ lan/ça,
Co/mo/ fo/ram/ os/ céus/ do/ pe/ca/do/ fi/an/ça.
Mas/ lá/ em/ mei/o a/ su/a/ im/pro/fi/cua/ pre/ce,
Ao/ po/der/ e/ter/no es/tan/do a/ so/li/ci/tar/
Que o/ fei/o in/ten/to à/ pu/ra/ bel/da/de en/vol/ve/sse,
Que/ seus/ aus/pí/cios/ lá/ vi/e/sse a/fi/an/çar,/
A/í/ mes/mo es/tan/ca./ Diz,/ "De/vo/ de/flo/rar:/
As/ for/ças/ que eu/ in/vo/co a/bo/mi/nam/ o/ fa/to;
Co/mo/ po/dem/ en/tão/ a/ssis/tir-/me/ no/ a/to?

“Se/jam/ A/mor/ e/ For/tu/na/ deu/ses/ e/ gui/as!
Co/rro/bo/ra/ meu/ ím/pe/to a/ re/so/lu/ção./
Pen/sa/men/tos/ não/ tes/ta/dos/ são/ fan/ta/si/as;
Lim/pa o/ mais/ ne/gro/ pe/ca/do a/ ab/sol/vi/ção;/
Fun/de o/ ge/lo/ do/ me/do o/ fo/go/ da/ pai/xão./
Já/ ce/rra/do o/ ce/les/te o/lho,/ noi/te/ bru/mo/sa
Co/bre ao/ do/ce/ de/lei/te a/ fa/ce/ ver/go/nho/sa.”
Di/to i/sso,/ rom/pe a/ tra/va/ su/a/ mão/ cul/pa/da,
E/ seu/ jo/e/lho a/ por/ta/ vai/ es/can/ca/rar./
Dor/me a/ pom/ba a/ ser/ por/ tal/ co/ru/ja a/pa/nha/da;
Trai/ção/ a/ge/ sem/ que ao/ trai/dor/ po/ssam/ fla/grar:/
A/par/ta-/se/ quem/ vê/ ser/pen/te/ se es/guei/rar,/
Mas/ e/la,/ no/ fun/do/ so/no,/ não/ te/me/ mal,/
À/ mer/cê/ ‘stá/ de/ su/a/ pi/ca/da/ mor/tal./
Ei-/lo,/ ma/lé/vo/lo, a/ al/co/va a/ a/den/trar,/
Con/tem/plan/do o/ lei/to a/in/da/ não/ cons/pur/ca/do.
Fe/cha/do es/tan/do o/ do/ssel,/ põe-/se a/ cir/cun/dar,/
Seus/ á/vi/dos/ o/lhos/ tor/nan/do em/ seu/ ca/va/do.
Por/ trai/ção/ de/les,/ o/ co/ra/ção/ é/ lo/gra/do,
O/ qual/ sem/ tar/dar/ trans/mi/te à/ mão/ o/ co/man/do:
Nu/vem/ a/fas/tar/ à ar/gên/tea/ lu/a o/cul/tan/do.
A/ssim/ co/mo o/ sol/ de íg/neas/ se/tas/ lim/pa o/ céu,/
En/xo/ta u/ma/ nu/vem,/ e/ nos/ ti/ra a/ vi/são;/
Seus/ o/lhos/ co/me/çam,/ a/fas/ta/do o/ do/ssel,/
A/ pis/car,/ com/ luz/ mai/or/ ce/ga/dos/ que es/tão;/
Se/ por/que/ de/la/ tão/ ful/gu/ran/te é o/ cla/rão/
Que os/ o/fus/ca,/ ou/ se al/gum/ des/dou/ro é/ te/mi/do,
Ce/gos/ es/tão/ e/les,/ e/ ce/rra/dos/ man/ti/dos.
Oh,/ de/vi/am/ mo/rrer/ ne/ssa/ pri/são/ som/bri/a,
Te/ri/am/ vis/to/ su/a/ mal/da/de/ ce/ssar;/
E/ Co/la/ti/no/ Lu/cré/cia ao/ la/do/ te/ri/a,
Em/ im/po/lu/to/ lei/to/ sem/pre a/ re/pou/sar./
Mas/ de/vem/ se a/brir,/ e o/ ben/to/ la/ço/ cei/far,/
E/ pi/a/ Lu/cré/cia a/ tal/ o/lhar/ vai/ ren/der/
A/le/gri/a,/ vi/da e/ seu/ mun/da/no/ pra/zer./

Um/ lí/rio/ de/ mão/ sob/ ró/sea/ fa/ce es/con/di/do,
Fur/tan/do ao/ tra/ve/ssei/ro o/ bei/jo a/ que/ jus/ faz;/
O/ qual,/ i/rri/ta/do,/ pa/re/ce em/ dois/ fen/di/do,
In/chan/do os/ la/dos/ sem/ o/ go/zo/ que e/la/ traz;/
En/tre/ cu/jos/ mon/tes/ su/a/ ca/be/ça/ jaz./
Tal/ vir/tu/o/so/ mo/nu/men/to es/tá/ dei/ta/da,
De/ las/ci/vos/ o/lhos/ pro/fa/nos/ ad/mi/ra/da.
Fo/ra/ da/ co/ber/ta es/ta/va a/ ou/tra/ mão/ al/va,
So/bre o/ len/çol/ ver/de;/ seu/ bran/co i/ma/cu/la/do
E/ra/ tal/ mar/ga/ri/da/ de a/bril/ so/bre a/ rel/va,
Com/ no/tur/no or/va/lho/ de/ su/or/ pe/ro/la/do.
Seus/ o/lhos,/ cra/vos,/ ten/do a/ luz/ em/ba/i/nha/do,
Do/ce/men/te/ na es/cu/ri/dão/ a/ re/pou/sar,/
A/té/ que/ se a/bram/ pa/ra o/ di/a en/ga/la/nar./
Ca/be/los,/ fios/ d'oi/ro,/ com/ o a/len/to/ brin/can/do,
Ó/ cas/tos/ de/va/ssos!/ De/va/ssa/ cas/ti/da/de!
Eis/ no/ ma/pa/ da/ mor/te a/ vi/da/ tri/un/fan/do,
Som/bra/ da/ mor/te/ na/ vi/va/ mor/ta/li/da/de.
Em/ seu/ so/no, u/ma à/ ou/tra/ re/for/ça a/ bel/da/de,
Co/mo/ não/ fo/ra en/tre as/ du/as/ lu/ta/ re/nhi/da,
Vi/da/ vi/ve/sse/ na/ mor/te,/ mor/te/ na/ vi/da.
Seus/ sei/os,/ tais/ mar/fí/neos/ glo/bos/ ve/nu/la/dos,
Dois/ mun/dos/ vir/gens/ que in/con/quis/ta/dos/ res/ta/vam,
A/ ju/go al/gum,/ sal/vo/ de/ seu/ lor/de, a/tre/la/dos,
E a/ e/le/ por/ um/ ve/ro/ ju/ra/men/to hon/ra/vam.
Mun/dos/ que am/bi/ção/ em/ Tar/qui/no/ re/no/va/vam,
O/ qual,/ co/mo/ tor/pe u/sur/pa/dor,/ vai-/se/ pôr/
A/ des/te/ be/lo/ tro/no a/pe/ar/ seu/ se/nhor./
Que/ vi/a/ e/le/ sem/ vi/va/men/te/ no/tar?/
E,/ no/tan/do,/ for/te/men/te/ não/ de/se/ja/va?
O/ que/ con/tem/pla/va/ se/ pu/nha a i/do/la/trar,/
E em/ su/a/ se/de o/ se/den/to o/lho e/le/ fol/ga/va.
Com/ al/go/ mais/ que ad/mi/ra/ção/ e/le ad/mi/ra/va
A/la/bas/tri/na/ pe/le,/ vei/os/ a/zu/la/dos,
Lá/bios/ de/ co/ral,/ e/ ní/veo/ quei/xo en/co/va/do.

Tal/ fe/roz/ le/ão/ fes/te/ja a/ pre/sa a/ba/ti/da,
Na/ con/quis/ta/ sa/tis/fei/ta a/ fo/me a/gu/ça/da,
Pai/ra/ Tar/qui/no/ so/bre a/ al/ma a/dor/me/ci/da,
Fú/ria/ car/nal/ na/ con/tem/pla/ção/ mi/ti/ga/da;
Min/gua/da,/ não/ su/pre/ssa;/ pois/ ne/ssa/ mi/ra/da
Seu/ o/lho,/ que/ por/ o/ra a/ tal/ mo/tim/ põe/ pei/as,
A um/ mai/or/ al/vo/ro/ço/ ten/ta as/ su/as/ vei/as.
E e/las,/ sol/da/dos/ pe/lo/ sa/que/ se/ ba/ten/do,
Va/ssa/los/ te/na/zes/ tor/pe/ mis/ter/ cum/prin/do,
Em/ san/gren/ta/ mor/te/ e es/tu/pro/ se a/pra/zen/do,
De/ cho/ro in/fan/til/ e/ mãe/ plan/gen/te/ se/ rin/do,
A/guar/dam/ a/ car/ga,/ de or/gu/lho/ se ex/pan/din/do.
Lo/go o/ co/ra/ção/ pul/san/te,/ o a/lar/me/ dan/do,
Or/de/na a/ car/ga,/ su/a/ ga/na au/to/ri/zan/do.
Seu/ co/ra/ção/ ru/fa,/ e/xor/ta o/ o/lho em/ cha/ma,
Seu/ o/lho/ trans/mi/te o/ co/man/do a/ su/a/ mão;/
Su/a/ mão,/ co/mo em/ dig/ni/da/de/ tal/ u/fa/na,
Fú/mea/ de or/gu/lho,/ mar/cha a/ fin/car/ seu/ pen/dão/
No/ sei/o/ nu,/ de/ to/da a/ te/rra o/ co/ra/ção;/
Cu/jas/ tro/pas/ de/ vei/as,/ su/a/ mão/ gal/gan/do,
Dei/xam/ po/bre a/ to/rre/ ro/li/ça,/ des/co/ran/do.
E/las,/ ao/ cal/mo/ ga/bi/ne/te/ re/co/lhi/das,
On/de/ se a/cha a/ ca/ra/ se/nho/ra/ do/ rei/na/do,
Di/zem-/lhe/ que é/ te/mi/vel/men/te a/co/me/ti/da,
E a/ e/la a/ssus/tam/ com a/ con/fu/são/ de/ seus/ bra/dos.
Mui/ a/ssom/bra/da, e/la/ rom/pe os/ o/lhos/ se/la/dos,
Que, es/prei/tan/do à/que/le/ tu/mul/to/ con/tem/plar,/
São/ o/fus/ca/dos/ pe/la/ to/cha a/ fla/me/jar./
I/ma/gi/nai/ al/guém/ na/ noi/te/ se/pul/cral/
Do/ so/no i/ner/te em/ pe/sa/de/lo/ des/per/tar,/
Que/ pen/sa/ ter/ vis/to a/pa/ri/ção/ a/bis/mal,/
Cu/jo ho/rren/do as/pec/to/ faz/ o o/sso/ ti/ri/tar;/
Que/ te/rror!/ Mas/ e/la es/tá/ em/ pi/or/ lu/gar,/
No/ seu/ so/no/ per/tur/ba/da, e/la en/xer/ga a/ler/ta
A/ vi/são/ que/ co/rro/bo/ra a/me/a/ça in/cer/ta.

De/ mil/ te/mo/res/ en/vol/ta e/ de/sa/rran/ja/da,
Jaz/ e/la a/ tre/mer/ tal/ um/ pá/ssa/ro a/ba/ti/do.
Não/ ou/sa o/lhar,/ mas/ sur/gem/ na/ vis/ta/ ce/rra/da
Fi/gu/ras/ cam/bi/an/tes,/ seu/ o/lhar/ fe/ri/do.
Tais/ som/bras/ en/gen/dra um/ cé/re/bro en/fra/que/ci/do,
O/ qual,/ rai/vo/so/ por/ da/ luz/ o o/lho/ fu/gir,/
Na/ tre/va/ té/tri/cas/ vi/sões/ sói/ in/fli/gir./
A/in/da/ so/bre o/ sei/o/ de/la,/ su/a/ mão –/
Ru/de a/rí/e/te,/ mar/fí/neo/ mu/ro a/ ba/ter –/
Sen/te o/ co/ra/ção/ ten/so/ (po/bre/ ci/da/dão)/
Vi/ti/man/do a/ si/ mes/mo,/ su/bir/ e/ des/cer,/
Vi/brar-/lhe o/ tor/so,/ su/a/ mão/ fa/zer/ tre/mer./
I/sso/ lhe/ dá/ mais/ fú/ria,/ me/nos/ pi/e/da/de,
Pr'a/brir/ a/ fen/da e/ in/va/dir/ do/ce/ ci/da/de.
Pri/mei/ro/ so/a a/ lín/gua/ de/le,/ tal/ trom/be/ta,
Ao/ dé/bil/ i/ni/mi/go u/ma/ ne/go/cia/ção,/
Que/ do al/vo/ len/çol/ mais/ al/vo/ quei/xo/ pro/je/ta,
A/ sa/ber/ de/ tal/ a/brup/to a/lar/me a/ ra/zão,/
O/ que e/le/ bus/ca in/di/car/ com/ mu/da ex/pre/ssão;/
Mas/ e/la/ ro/ga/ ve/e/men/te a/ in/sis/tir:/
Cor/ al/gu/ma/ tal/ ne/gru/me/ vai/ re/co/brir./
Res/pon/de a/ssim/ e/le:/ "Es/ta/ cor/ de/ teu/ ros/to,
Que/ mes/mo/ por/ i/ra/ faz/ lí/rio/ des/bo/tar,/
Faz/ co/rar/ ru/bra/ ro/sa/ do/ pró/prio/ des/gos/to,
Vai/ me/ de/fen/der/ e/ meu/ a/mor/ re/la/tar./
Com/ e/ssa/ cor/ no es/tan/dar/te/ vim/ es/ca/lar/
Teu/ for/te/ nun/ca/ con/quis/ta/do;/ cul/pa/ tu/a,
Pois/ es/te/ teu/ par/ de o/lhos/ ao/ meu/ te a/trai/ço/a.
"A/ssim/ te/ pre/vi/no,/ se/ que/res/ cen/su/rar:/
A es/ta/ noi/te/ te en/cu/rra/lou/ tu/a/ be/le/za;
E/ de/ves,/ pa/cien/te,/ meu/ de/se/jo a/bri/gar,/
De/se/jo a/ te/ mar/car/ a/ mun/da/na/ ri/que/za,
Que/ bus/quei/ con/quis/tar/ com/ to/da/ for/ta/le/za.
Se/ re/pro/che e/ ra/zão/ o/ po/dem/ a/ba/ter,/
Tal/ lu/zen/te/ be/le/za/ fá-/lo/ re/er/guer./

"Ve/jo/ quais/ es/tor/vos/ à em/pre/sa/ sur/gi/rão,/
Sei/ quan/to es/pi/nho à/ ro/sa/ que/ cres/ce/ de/fen/de,
Pen/so/ ser/ o/ mel/ guar/da/do/ com/ um/ fe/rrão,/
I/sso/ já/ de an/te/mão/ o/ sen/so/ com/pre/en/de.
Mas/ de/se/jo é/ sur/do,/ con/se/lho/ não/ en/ten/de;
E/le/ só/ tem/ o/lho/ pa/ra a/ Be/le/za/ ver,/
E/ ve/ne/ra o/ que/ vê,/ con/tra/ lei/ ou/ de/ver./
"Eu/ de/ba/ti,/ den/tro/ de/ mi/nh'al/ma a/ son/dar,/
Quan/to/ mal,/ o/pró/brio e/ so/fri/men/to/ sus/ci/to;
Mas/ na/da/ po/de ao/ cur/so/ da a/tra/ção/ gui/ar/
Ou/ de/ter/ de/ seu/ pa/sso o/ fu/ror/ i/nau/di/to.
Sei/ que ao/ a/to/ se/gue/ sem/pre o/ pran/to/ con/tri/to,
Re/pro/va/ção,/ des/dém,/ mor/tal/ i/ni/mi/za/de;
A/in/da a/ssim/ lu/to em/ bus/car/ a in/dig/ni/da/de."
Di/to i/sso, o/ sa/bre/ ro/ma/no al/to/ vai/ er/guer,/
Que,/ tal/ fal/cão/ pai/ran/do/ no/ céu,/ por/ten/to/so,
Som/bra/ que às/ a/ves/ a/bai/xo/ faz/ re/co/lher,/
Cu/jo/ bi/co a/ mor/te a/me/a/ça,/ tor/tu/o/so;
A/ssim/ se en/con/tra/ sob/ seu/ glá/dio in/sul/tu/o/so
Lu/cré/cia/ in/de/fe/sa ao/ que/ diz/ a es/cu/tar,/
Tal/ a/ve a/ gui/zos/ de/ fal/cão,/ a/ ti/ri/tar./
"Lu/cré/cia,"/ diz,/ "de/vo es/ta/ noi/te/ po/ssu/ir-/te.
Se/ ne/ga/res,/ a/ for/ça/ há/ de/ des/bra/var;/
Pois/ em/ teu/ lei/to é/ meu/ in/ten/to/ des/tru/ir-/te.
Fei/to i/sso,/ cei/fo um/ es/cra/vo/ dos/ teus,/ vul/gar,/
P'ra/ hon/ra/ ma/tar-/te/ com/ da/ vi/da o/ ce/ssar,/
E/ con/ce/bo/ pô-/lo em/ teus/ bra/ços/ fa/le/ci/dos,
Ju/ran/do/ tê-/lo a/ba/ti/do ao/ ver-/vos/ u/ni/dos.
"Tal/ que/ teu/ ma/ri/do há/ de/ pro/sse/guir/ vi/ven/do,
Al/vo/ zom/be/tei/ro/ pa/ra/ to/do o/lho a/ber/to;
Pa/ren/tes,/ ca/bis/bai/xos/ an/te o/ mal/ tre/men/do,
Pro/le/ su/ja/ na/ bas/tar/di/a,/ no/me in/cer/to;
E/ tu,/ au/to/ra/ de/ seus/ ob/ló/quios/ por/ cer/to,
Te/rás/ tu/a/ trans/gre/ssão/ em/ ri/mas/ ci/ta/da,
Nos/ tem/pos/ vin/dou/ros/ por/ cri/an/ças/ can/ta/da.

“Mas/ se/ ce/de/res,/ si/go um/ a/mi/go/ se/cre/to;
A/ fal/ta ig/no/ta é/ co/mo a/ i/dei/a a/bor/ta/da.
Um/ pe/que/no/ mal/ fei/to/ com/ in/tui/to e/re/to
Se/gue u/ma/ prá/ti/ca/ vá/li/da/ e a/do/ta/da.
A e/ssên/cia/ ve/ne/no/sa é/ por/ ve/zes/ mes/cla/da
Num/ com/pos/to/ pu/ro;/ tal/ al/vi/tre a/pli/ca/do,
Seu/ ve/ne/no em/ seu/ e/fei/to é/ pu/ri/fi/ca/do.
“En/tão,/ pe/lo/ bem/ de/ cri/an/ças/ e/ ma/ri/do,
A/ten/de a/ meu/ plei/to./ Não/ lhes/ dês/ em/ he/ran/ça
O o/pró/brio/ que/ por/ na/da/ se/rá/ re/mo/vi/do,
O es/tig/ma/ que/ nun/ca/ dei/xa/rá/ a/ lem/bran/ça;
Pi/or/ que/ mar/ca/ de es/cra/vi/dão/ ou/ nas/cen/ça;
Pois/ si/nais/ des/co/ber/tos/ na/ na/ti/vi/da/de
São/ fal/tas/ da/ na/tu/ra,/ não/ in/dig/ni/da/de.”
A/qui,/ um/ ba/si/lis/co/ de/ fa/tal/ o/lhar,/
So/er/gue-/se e/le/ nu/ma/ pau/sa/ vi/pe/ri/na;
En/quan/to e/la,/ pu/ra/ pi/e/da/de a en/car/nar,/
Tal/ cor/ça/ bran/ca/ pre/sa/ da a/ve/ de/ ra/pi/na,
Su/pli/ca,/ nos/ er/mos/ on/de/ lei/ não/ se en/si/na,
À/ bru/ta/ fe/ra/ que/ di/rei/to/ des/co/nhe/ce,
E a/ na/da a/lém/ do/ vil/ a/pe/ti/te o/be/de/ce.
Mas/ se a/me/a/ça o/ mun/do/ nu/vem/ ca/rre/ga/da,
Su/a es/cu/ra/ bru/ma al/tos/ mon/tes/ es/con/den/do,
Do/ ne/gro/ ven/tre/ da/ te/rra/ bro/ta a/ lu/fa/da
Que/ so/pra/ tais/ pí/ceos/ va/po/res/ lá/ cres/cen/do,
Su/a/ sú/bi/ta/ pre/ci/pi/ta/ção/ con/ten/do:
À/ pre/ssa/ ím/pia a/ fa/la/ de/la/ vai/ fre/ar,/
Plu/tão/ i/ras/cí/vel/ dor/me/ se Or/feu/ to/car./
Mas/ o/ vil/ ga/to/ no/tur/no/ brin/que/do/ faz,/
Dé/bil/ ra/to ar/que/ja a/ su/a/ pa/ta/ su/jei/to;
Seus/ mo/dos/ gra/ves/ nu/trem-/lhe a/ ân/sia/ vo/raz,/
Um/ vór/ti/ce/ cres/cen/te/ nun/ca/ sa/tis/fei/to.
Ou/vi/dos/ re/ce/bem/ as/ pre/ces,/ mas/ o/ pei/to
Não/ per/mi/te/ que/ pe/ne/tre/ cla/mor/ ou/ re/za:
Chu/va e/ro/de/ pe/dra,/ pran/to/ las/cí/via en/te/sa.

Mi/ra/da/ pe/no/sa é/ se/ria/men/te/ fi/xa/da
Nas/ ru/gas/ da/que/la/ fi/gu/ra im/pi/e/do/sa;
Sim/ples/ e/lo/quên/cia/ de/ sus/pi/ro/ mes/cla/da,
O/ que/ tor/na a/ o/ra/tó/ria/ mais/ gra/ci/o/sa.
Des/lo/ca o/ pon/to/ mui/ta/ vez,/ sus/tan/do a/ pro/sa,
E/ tan/to em/ mei/o à/ fra/se a/ voz/ se/ de/sa/rru/ma
Que/ du/as/ ve/zes/ ten/ta/ pa/ra/ fa/lar/ u/ma.
E/la/ ro/ga/ por/ Jo/ve/ to/do-/po/de/ro/so,
Por/ ca/va/la/ri/a,/ ber/ço,/ do/ce a/mi/za/de,
Por/ seu/ pran/to/ des/ca/bi/do,/ o a/mor/ do es/po/so,
Por/ sa/cra/ lei/ hu/ma/na,/ co/mu/nal/ ver/da/de,
Por/ céu/ e/ te/rra,/ su/a/ du/pla au/to/ri/da/de,
Que/ se/ re/ti/ra/sse e/le a/ seu/ lei/to em/pres/ta/do
Ten/do à/ hon/ra,/ não/ ao/ vil/ de/se/jo/ cur/va/do.
Diz/ e/la,/ "Não/ re/tri/bu/as/ tu/a a/co/lhi/da
Com/ tão/ ne/gra/ pa/ga/ quan/to es/ta/ pla/ne/ja/da;
Não/ tur/ves/ a/ nas/cen/te/ que a/ ti/ deu/ be/bi/da;
Não/ es/tra/gues/ coi/sa/ que/ não/ é/ con/ser/ta/da.
Ce/ssa a/ mi/ra/ ma/lig/na/ an/tes/ da/ fle/cha/da.
Não/ é/ ca/ça/dor/ a/que/le/ que o/ ar/co en/te/sa
A/ fa/zer/ da/ ga/ma i/ma/tu/ra a/ su/a/ pre/sa.
"Meu/ ma/ri/do é/ teu/ a/mi/go:/ pou/pa-/me, en/tão;/
Tu/ mes/mo és/ po/ten/te:/ por/ ti/ de/ves/ dei/xar-/me;
Eu/ mes/ma/ dé/bil:/ não/ me/ ca/ves/ al/ça/pão;/
Não/ se/me/lhas/ en/go/do:/ não/ vás/ en/go/dar-/me.
Meus/ sus/pi/ros/ tais/ tu/fões/ lu/tam/ por/ al/çar-/te.
Se ho/mem/ a/ ro/go/ de/ mu/lher/ já/ foi/ mo/vi/do,
Sê/ por/ tais/ lá/gri/mas,/ sus/pi/ros/ e/ ge/mi/dos;
"Os/ quais/ jun/tos,/ co/mo o/ o/ce/a/no em/ tor/men/to,
Ba/tem/ na/ pe/ri/go/sa/ ro/cha/ do/ teu/ pei/to,
Pa/ra a/bran/dá-/lo/ com/ con/tí/nuo/ mo/vi/men/to;
Pois/ pe/dra/ se/ di/ssol/ve em/ á/gua/ com/ e/fei/to.
Oh,/ se/ mais/ du/ro/ que/ pe/dra/ não/ fos/te/ fei/to,
De/rre/te/ com/ tais/ lá/gri/mas,/ tem/ com/pai/xão!/
Ten/ra/ pi/e/da/de/ rom/pe um/ fé/rreo/ por/tão./

“Co/mo/ fo/ras/ Tar/qui/no/ te/ dei/ tra/ta/men/to.
To/mas/te a/ for/ma/ de/le a/ lhe/ fa/zer/ vi/le/za?
A/ to/da/ le/gi/ão/ dos/ céus/ fa/ço/ la/men/to.
Fa/zes-/lhe/ mal/ à/ hon/ra,/ da/no a/ su/a al/te/za.
Não/ és/ tal/ pa/re/ces;/ se/ de i/gual/ na/tu/re/za,
Não/ pa/re/ces/ en/tão/ tal/ és,/ um/ deus,/ um/ rei;/
Pois/ tu/do/ de/vem/ go/ver/nar/ deu/ses/ e/ reis./
“Co/mo/ teu/ o/pró/brio/ da/rá/ de/pois/ se/men/tes,
Bro/tan/do/ teus/ ví/cios/ an/tes/ da/ pri/ma/ve/ra!
Ca/so/ pre/des/ti/na/do um/ tal/ ul/tra/je/ ten/tes,
Que/ não/ ou/sa/rás/ quan/do/ fo/res/ rei/ à/ ve/ra?
Pois/ coi/sa ul/tra/jan/te al/gu/ma, oh,/ di/sso/ te in/tei/ra,
Vin/da/ de/ va/ssa/los/ po/de/ ser/ re/mo/vi/da;
A/ mal/fei/tos/ de/ reis/ nem/ tum/ba/ dá/ gua/ri/da.
“Se/rás/ a/ma/do/ só/ por/ me/do/ com/ tal/ a/to,
Mas/ te/mi/do/ por/ a/mor/ é/ fe/liz/ mo/nar/ca.
Vis/ in/fra/to/res/ de/ves/ to/le/rar/ de/ fa/to,
Quan/do/ da in/fra/ção/ mos/tra/rem/ em/ ti/ a/ mar/ca.
Que/ se/ja/ por/ me/do/ dis/to, o/ de/se/jo a/pla/ca;
Pois/ os/ prín/ci/pes/ são/ es/pe/lho,/ li/vro, es/co/la,
On/de o/ o/lho/ do/ sú/di/to a/pren/de,/ lê,/ o/lha.
“Se/rás/ es/co/la em/ que/ Las/cí/via a/pren/de/rá?/
De/ve e/la em/ ti/ ler/ i/gual/ ver/go/nha en/si/na/da?
Se/rás/ es/pe/lho/ no/ qual/ e/la en/con/tra/rá/
Pe/ca/do au/to/ri/za/do,/ cul/pa/ san/cio/na/da,
Pa/ra es/co/lher/ de/son/ra/ por/ ti/ a/bo/na/da?
Pi/o/ras/ o/ re/pro/che à/ ve/lha e/xal/ta/ção,/
Re/les/ caf/ti/na/ fa/zes/ da/ re/pu/ta/ção./
“Co/man/das?/ Por/ e/le/ que/ dá/ au/to/ri/da/de,
Co/man/da o/ de/se/jo/ quan/do/ se/ re/be/lar;/
Não/ sa/ques/ sa/bre/ a/ guar/dar/ i/ni/qui/da/de,
Con/fe/ri/do a/ ti/ pa/ra/ tal/ pro/le/ ma/tar./
Teu/ pa/pel/ re/al/ co/mo/ vais/ re/a/li/zar,/
Se/ pe/la/ fal/ta/ tu/a/ di/sser/ vil/ Pe/ca/do
Que/ só a/pren/deu/ a/ pe/car/ por/ ti/ en/si/na/do?

“Pen/sa en/tão/ que ab/je/to es/pe/tá/cu/lo/ se/ri/a
En/xer/gar/ em/ ou/tro/ tu/a o/fen/sa/ pre/sen/te.
O ho/mem/ nun/ca/ vê/ quan/do e/le/ mes/mo/ des/vi/a;
As/ fal/tas/ a/ba/fa/ ten/den/ci/o/sa/men/te.
Tal/ cul/pa/ num/ ir/mão/ ve/ri/as/ mor/tal/men/te.
Oh,/ quão/ en/re/da/dos/ em/ in/fâ/mias/ es/tão/
Os/ que/ dos/ mal/fei/tos/ a/fas/tam/ a/ vi/são!/
“A/ ti,/ a/ ti/ a/pe/lam/ tais/ mãos/ le/van/ta/das,
Não/ à/ lu/xú/ria/ se/du/to/ra em/ ti/ can/den/te.
Plei/tei/o a/ vol/ta/ da/ ma/jes/ta/de e/xi/la/da;
Que/ ve/nha,/ i/dei/as/ sa/bu/jas/ a/po/sen/te.
Ve/ro/ res/pei/to/ fal/so/ de/se/jo a/co/rren/te,
Ti/re a/ tur/va/ bru/ma/ do ob/ce/ca/do o/lho/ teu./
Vê/ teu/ es/ta/do,/ com/pa/de/ce-/te/ do/ meu.”/
“Bas/ta”,/ diz/ e/le,/ “mi/nha/ ma/ré,/ des/me/su/ra,
Não/ vi/ra,/ só/ se a/vul/ta/ mais/ com/ es/te em/pa/te.
À/ flâ/mu/la/ se a/sso/pra, o/ fo/ga/réu/ per/du/ra,
E ex/pos/to ao/ ven/to em/ mai/or/ fú/ria/ se/ de/ba/te.
O/ re/ga/to/ que a/ dí/vi/da/ di/á/ria a/ba/te
Com/ seu/ fres/cor/ jun/to ao/ so/be/ra/no/ sal/ga/do
So/ma-/lhe/ bo/jo,/ gos/to/ se/gue i/nal/te/ra/do.”
“Tu/ és”,/ diz/ e/la, “um/ mar,/ um/ mo/nar/ca/ su/per/no,
E ob/ser/va/ ca/í/rem/ em/ teu/ pé/la/go in/fin/do
Vil/ lu/xú/ria,/ la/béu,/ de/son/ra e/ des/go/ver/no,
Ao/ o/ce/a/no/ de/ teu/ san/gue/ po/lu/in/do.
Se/ mes/qui/nhos/ ma/les/ a/ teu/ bem/ vão/ su/prin/do,
Teu/ mar/ no/ ven/tre/ de u/ma/ po/ça/ se en/te/rrou,/
Não/ foi/ a/ po/ça/ que em/ teu/ mar/ se/ dis/per/sou./
“Tais/ es/cra/vos/ se/rão/ reis,/ tu/ es/cra/vo/ de/les;
Tu/ de/ no/bre a/ vil,/ e/les/ com/ vi/le/za al/ça/dos;
Tu/ lhes/ dá/ vi/da,/ tu/a/ tum/ba/ su/jam/ e/les;
Tu/ por/ tê-/los,/ e/les/ por/ te ar/mar/ o/di/a/dos.
Mai/or/ do/ me/nor/ não/ sói/ ser/ o/bli/te/ra/do:
O/ ce/dro ao/ pé/ de/ re/les/ moi/ta/ não/ se in/cli/na,
Mas/ moi/ta/ bai/xa à/ ra/iz/ do/ ce/dro/ de/fi/nha.

“Que/ teus/ pen/sa/men/tos/ pois,/ teus/ va/ssa/los/ chãos...”/
“Bas/ta”,/ diz/ e/le./ “Céus,/ não/ que/ro/ te es/cu/tar!/
Ce/de a/ meu/ a/mor./ Ou/ ó/dio/ for/ço/so, en/tão,/
E/ não/ to/que/ de a/mor,/ vai/ te/ di/la/ce/rar./
E/ de/pois,/ por/ des/pei/to/ te/ pen/so/ le/var/
Ao/ lei/to or/di/ná/rio/ de al/gum/ re/les/ cri/a/do,
Pa/ra/ ser/ teu/ par/ ne/sse/ ver/go/nho/so/ fa/do.”
Di/to i/sso,/ com/ seu/ pé/ e/le/ gol/pei/a o/ lu/me:
São/ luz/ e/ las/cí/via/ i/ni/mi/gas/ de/ mor/te;
O/pró/brio/ se o/cul/ta/ no/ no/tur/no/ ne/gru/me,
Quan/to/ me/nos/ vis/to,/ mais/ um/ ti/ra/no/ for/te.
O/ lo/bo à/ pre/sa,/ gri/ta o/ cor/dei/ro/ sem/ sor/te,
E en/tão,/ com a/ pró/pria/ lã/ seu/ fa/lar/ con/tro/la/do,
Se/pul/ta os/ gri/tos/ nos/ do/ces/ lá/bios/ ta/pa/dos.
Pois/ com o/ li/nho/ no/tur/no/ que a/ e/la/ ves/ti/a
E/le/ lhe a/cu/rra/la os/ cla/mo/res/ la/men/to/sos,
Re/fres/ca/ seu/ ros/to/ nas/ lá/gri/mas/ mais/ pi/as
Que o/lhos/ pu/di/cos/ já/ ver/te/ram/ las/ti/mo/sos.
Oh,/ que a/ las/cí/via/ man/che/ lei/tos/ vir/tu/o/sos!
Em/ cu/jos/ lai/vos,/ se os/ pu/ri/fi/ca/sse o/ pran/to,
Cho/ra/ri/a e/la/ p’ra/ sem/pre/ no/ mes/mo/ can/to.
Mas/ e/la/ per/de/ coi/sa/ mais/ ca/ra/ que a/ vi/da,
Já/ e/le/ ga/nha o/ que/ sa/bi/a/ fu/gi/di/o.
Tal/ la/ço/ for/ça/do/ for/ça/ pug/na/ se/gui/da;
Tal/ go/zo/ bre/ve/ traz/ dor/ por/ me/ses/ a/ fi/o;
Tal/ quen/te/ de/se/jo/ se/ tor/na/ des/dém/ fri/o;
Pu/ra/ Cas/ti/da/de/ dos/ bens/ é/ des/po/ja/da,
E/ Las/cí/via, a/ la/dra,/ ter/mi/na/ mais/ pri/va/da.
A/ssim/ co/mo o/ fal/cão/ ou o/ cão/ a/li/men/ta/dos,
I/nap/tos/ ao/ voo/ ve/loz/ ou/ ol/fa/to/ fi/no,
Per/se/guem/ sem/ pre/ssa, ou/ dei/xam/ mes/mo/ de/ la/do
A/ pre/sa/ de a/pre/ço/ por/ na/tu/ral/ des/ti/no;
A/ssim/ se en/con/tra es/ta/ noi/te/ far/to/ Tar/qui/no.
Pa/la/dar/ de/lei/ta/do,/ já/ sen/tin/do a/zi/a,
De/vo/ra/ seu/ ar/dor,/ que a/ de/vo/rar/ vi/vi/a.

Oh,/ pe/ca/do/ mais/ fun/do/ do/ que o/ sen/so in/fin/do
Con/se/gue a/pre/en/der/ só/ na i/ma/gi/na/ção!/
É/brio/ De/se/jo/ vo/mi/ta/ tu/do in/ge/ri/do,
An/tes/ que/ per/ce/ba a/ pró/pria a/bo/mi/na/ção./
Se/ fir/me a/ Las/cí/via,/ ne/nhu/ma ex/cla/ma/ção/
Po/de-/lhe/ fo/go/ de/ter,/ de/se/jo en/ci/lhar,/
A/té o/ pró/prio/ Fu/ror/ tal/ mu/la/ se/ can/sar./
E en/tão/ com o/ sem/blan/te en/co/va/do e/ des/co/ra/do,
O/lho/ ba/ço,/ ce/nho/ fe/cha/do,/ mar/cha/ len/ta,
Dé/bil/ De/se/jo,/ co/var/de e/ bem/ com/por/ta/do,
Tal/ co/mo um/ pe/din/te/ fa/li/do/ se/ la/men/ta.
Quan/do/ te/sa a/ car/ne,/ De/se/jo à/ Gra/ça en/fren/ta,
De/ car/ne/ se/ ser/ve;/ de/ca/í/da e/la en/tão,/
O/ cul/pa/do/ re/bel/de/ cla/ma/ re/mi/ssão./
A/ssim/ se/ pa/ssa ao/ cul/po/so/ lor/de/ de/ Ro/ma,
Ten/do es/ta/ fa/ça/nha ar/den/te/men/te/ bus/ca/do;
Pois/ a/go/ra/ con/tra/ si/ sen/ten/ça/ pro/cla/ma,
Que a/tra/vés/ dos/ tem/pos/ es/ta/rá/ des/gra/ça/do.
Mais,/ be/lo/ tem/plo/ de/ su'/al/ma a/va/ri/a/do,
A/ cu/ja/ ruí/na as/ pe/nas/ so/am/ re/ti/ra/da,
A/ ver/ que/ pa/ssou/ à/ prin/ce/sa/ ma/cu/la/da.
Diz/ e/la,/ sú/di/tos/ em/ tor/pe in/su/rrei/ção/
De/rru/ba/ram/ su/a/ mu/ra/lha/ con/sa/gra/da,
Por/ mor/tal/ cul/pa/ su/a/ pon/do em/ su/jei/ção/
Su/a/ i/mor/ta/li/da/de, o/ra en/car/ce/ra/da
Na/ mor/te em/ vi/da, e/ na a/fli/ção/ per/pe/tu/a/da;
O/ que/ na/ pres/ci/ên/cia/ sem/pre/ do/mi/nou,/
Mas/ pre/vi/são/ a/ von/ta/de/ não/ lhes/ obs/tou./
Co/gi/ta e/le a/ssim/ noi/te a/den/tro a/ es/ca/par,/
Ven/ce/dor/ ca/ti/vo/ que/ per/de/ ten/do/ mais;/
Le/van/do a/ cha/ga/ que/ na/da/ po/de/ cu/rar,/
Ci/ca/triz/ que,/ mal/gra/do/ me/lho/ra,/ não/ sai;/
Dei/xan/do a/ pre/sa/ mais/ fla/ge/la/da em/ seus/ ais./
E/la/ sus/tém/ car/ga/ de/ las/cí/via/ dei/xa/da,
E e/le o/ pe/sa/du/me/ de u/ma/ men/te/ cul/pa/da.

E/le/ tal/ um/ cão/ la/drão/ se es/guei/ra a/ba/ti/do;
E/la/ tal/ la/sso/ cor/dei/ro/ põe-/se a/ ar/far./
E/le/ se/ mal/diz/ pe/lo/ cri/me/ co/me/ti/do;
E/la, a/fli/ta,/ u/nhas/ a/ car/ne a/ a/rra/nhar./
E/le/ fo/ge/ len/to,/ de/ me/do a/ trans/pi/rar;/
E/la/ que/da,/ à/ fa/tal/ noi/te/ quei/xas/ faz;/
E/le/ co/rre,/ con/de/na/ seu/ go/zo/ fu/gaz./
E/le/ de/ lá/ se a/fas/ta um/ só/brio/ con/ver/ti/do;
E/la/ fi/ca,/ nau/fra/ga/da/ sem/ sal/va/ção./
E/le/ com/ pre/ssa es/pe/ra o/ di/a a/ma/nhe/ci/do;
E/la/ ro/ga/ do/ di/a/ não/ ter/ mais/ vi/são:/
"Pois/ di/a",/ diz,/ "ex/põe/ no/tur/na/ trans/gre/ssão;/
Meus/ o/lhos/ fran/cos/ nun/ca/ pra/ti/ca/ram/ an/tes
A/co/ber/tar/ fal/tas/ com/ for/ja/dos/ sem/blan/tes.
"To/dos/ o/lhos/ veem,/ não/ es/ca/pam/ de/ pen/sar,/
O/ mes/mo in/for/tú/nio/ por/ e/les/ con/tem/pla/do;
E a/ssim/ op/ta/ri/am/ no es/cu/ro/ per/du/rar,/
Sem/ ter/ o/ pe/ca/do o/cul/to/ seu/ di/vul/ga/do.
Pois/ a/ cul/pa in/di/ca/rão/ no/ pran/to/ cho/ra/do,
E/ me/ gra/va/rão,/ tal/ o á/ci/do/ rói/ ao/ a/ço,
Na/ fa/ce a/ ver/go/nha im/po/ten/te/ por/ que/ pa/sso."
Ei-/la/ con/tra/ re/pou/so e/ so/sse/go/ bra/dan/do,
Co/man/dan/do aos/ o/lhos/ fe/char/ e/ter/na/men/te.
A/cor/da o/ co/ra/ção/ seu/ sei/o/ gol/pe/an/do,
Man/da-o/ de/ lá/ sal/tar,/ a/char/ po/ssi/vel/men/te
Al/gum/ pei/to/ mais/ pu/ro/ p'ra/ tão/ pu/ra/ men/te.
A/ssim/ ex/pre/ssa o/ ran/cor,/ lou/ca/ de a/fli/ção,/
Con/tra a/ fur/ti/va/ no/tur/na/ cons/pi/ra/ção:/
"Ó/ Noi/te al/goz/ da/ paz,/ in/fer/no/ con/tra/fei/to,
Do o/pró/brio/ lú/gu/bre/ no/tá/rio/ e es/cri/vão,/
Ne/gro/ pal/co a/ tra/gé/dias/ e ho/mi/cí/dio ab/je/to,
To/ca/ pro/ pe/ca/do,/ a/ma/ da/ má/ a/ção,/
Dis/cre/ta/ caf/ti/na,/ por/to à/ di/fa/ma/ção!/
Ca/ver/na/ mor/tal,/ as/tu/to/ cons/pi/ra/dor/
Com/ trai/ção/ di/ssi/mu/la/da e/ vi/o/la/dor!/

"Ó/ ne/fan/da/ Noi/te/ va/po/ro/sa e/ bru/mal,/
Cul/pa/da/ que és/ do/ meu/ cri/me/ nun/ca a/ sa/nar,/
Per/fi/la/ né/voas/ con/tra a/ luz/ o/ri/en/tal,/
Com/ba/te/ do/ tem/po/ seu/ cur/so/ sa/lu/tar;/
Ou/ se/ per/mi/ti/res/ que o/ sol/ po/ssa/ gal/gar/
Al/tu/ra ha/bi/tu/al,/ sem/ que/ te/nha/ dei/ta/do,
Cin/ge/ de/ nu/vens/ ve/ne/no/sas/ seu/ doi/ra/do.
"Com/ po/dres/ fu/mos/ vi/o/la o/ ar/ ma/ti/nal;/
Que a/do/e/çam/ com/ seus/ nau/se/an/tes/ a/len/tos
À/ vi/da/ da/ pu/re/za, o/ be/lo/ su/per/nal,/
An/tes/ que a/tin/ja o/ me/ri/di/a/no,/ se/den/to;
Tão/ den/sos/ mar/chem/ teus/ va/po/res/ ne/vo/en/tos
Que em/ fú/meos/ ba/ta/lhões/ su/a/ luz/ su/fo/ca/da
Dei/te ao/ mei/o-/di/a,/ noi/te e/ter/na im/plan/ta/da.
"Fo/sse/ Tar/qui/no a/ Noi/te,/ não/ fi/lho/ so/men/te,
A/ ra/i/nha/ de ar/gên/teo/ bri/lho/ man/cha/ri/a;
Su/jas/ de/le,/ tam/bém/ su/as/ ai/as/ lu/zen/tes
Do/ sei/o/ da/ Noi/te/ não/ mais/ es/prei/ta/ri/am.
A/ssim/ par/cei/ras/ em/ mi/nha/ dor/ eu/ te/ri/a,
E/ par/ na a/fli/ção/ pa/ra a/fli/ção/ é/ re/cur/so,
Tal/ char/la/ de/ pal/mei/rim/ re/duz/ seu/ per/cur/so;
"Já/ eu/ nin/guém/ te/nho/ p'ra/ co/mi/go/ co/rar,/
Com/ bra/ços/ cru/za/dos/ e/ ca/be/ça a/ pen/der,/
Ta/pan/do a/ fron/te/ pa/ra a/ in/fâ/mia o/cul/tar;/
E/ só/ eu/ de/vo,/ só,/ cá/ sen/tar/ a/ so/frer,/
A/ te/rra/ tem/pe/rar/ com/ sal/mou/ra a/ cho/ver,/
Mes/clan/do/ fa/la a/ pran/to,/ pe/sar/ a/ la/men/to,
Po/bre/ fu/gaz/ mar/co/ de/ pe/re/ne/ tor/men/to.
"Ó/ Noi/te,/ for/na/lha/ de/ fé/ti/do/ va/por,/
Não/ dei/xes/ o/ Di/a/ ci/o/so/ ver/ o/ ros/to
Que a/qui/ sob/ teu/ ne/gro/ man/to a/co/ber/ta/dor/
I/mo/des/to/ jaz/ mar/ti/ri/za/do em/ des/gos/to.
Man/tém/ sem/pre/ po/sse/ de/ teu/ so/tur/no/ pos/to,
Tal/ que as/ fal/tas/ em/ teu/ rei/na/do/ co/me/ti/das
Te/nham/ se/pul/cro/ co/mum/ em/ ti/ es/con/di/das.

"Do/ Di/a in/dis/cre/to/ man/tém-/me/ pro/te/gi/da:
A/ luz/ mos/tra/rá/ no/ ce/nho/ meu/ es/tam/pa/do
O/ con/to/ da/ do/ce/ cas/ti/da/de/ ca/í/da,
Ím/pia/ que/bra/ do/ vo/to/ nas/ bo/das/ fir/ma/do.
Sim,/ mes/mo os/ que/ não/ sa/be/ri/am,/ i/le/tra/dos,
De/ci/frar/ a/qui/lo em/ dou/tos/ li/vros/ es/cri/to,
Ci/ta/rão/ só/ me/ ven/do o/ ab/je/to/ de/li/to.
"A/ a/ma a/ ni/nar/ re/con/ta/rá/ mi/nha his/tó/ria,
A/ssus/tan/do o/ be/bê/ ao/ Tar/qui/no/ ci/tar./
O o/ra/dor,/ pa/ra or/na/men/tar/ a/ o/ra/tó/ria,
Meu/ cri/me à/ fal/ta/ de/ Tar/qui/no há/ de/ so/mar./
Me/nes/tréis/ de/ fes/tim,/ mi/nha/ que/da a/ can/tar,/
Mos/tra/rão/ aos/ ou/vin/tes/ com/ ver/so/ fe/ri/no
Que/ Tar/qui/no/ mal/ me/ fez,/ eu/ a/ Co/la/ti/no.
"Man/tém/ meu/ no/me,/ de in/tac/ta/ re/pu/ta/ção,/
Pe/lo a/mor/ de/ meu/ Co/la/ti/no, i/ma/cu/la/do.
Is/to/ tor/na/do/ te/ma/ de/ con/tes/ta/ção,/
A/po/dre/cem/ ra/mos/ a/lhu/res/ en/rai/za/dos,
É/ la/béu/ i/me/re/ci/do a/ e/le im/pu/ta/do,
Tão/ i/no/cen/te/ que é/ da/ fal/ta/ que a/bo/mi/no
Quan/to eu,/ a/té a/go/ra,/ pu/ra a/ Co/la/ti/no.
"Ó/ ver/go/nha o/cul/ta,/ in/vi/sí/vel/ des/gra/ça!
Ó/ cha/ga in/sen/sí/vel,/ ci/ca/triz/ no/ bra/são!/
Co/lla/ti/nus/ traz/ na/ fa/ce/ gra/va/da a/ ta/cha,
E/ Tar/qui/no/ le/rá/ de/ lon/ge/ a ins/cri/ção,/
Co/mo/ te/ve em/ paz,/ não/ em/ gue/rra,/ o a/lei/jão/
Ai,/ quan/tos/ têm/ tal/ ver/go/nho/so/ fe/ri/men/to,
Que/ quem/ fe/re,/ não/ e/les,/ tem/ co/nhe/ci/men/to!
"Se,/ Co/la/ti/no,/ tu/a/ hon/ra a/ mim/ ca/bi/a
De/ mim/ ma/ ti/rou/ for/ço/sa/men/te um/ la/drão;/
I/da a/ hon/ra,/ fei/to a/be/lha-/zan/gão/ va/di/a,/
Na/da/ res/ta/ do/ pro/du/to/ do/ meu/ ve/rão,/
Rou/ba/da e/ sa/que/a/da em/ vil/ u/sur/pa/ção./
Na/ col/mei/a/ frá/gil/ a/ ves/pa/ pe/ne/trou,/
E o/ mel/ da/ tu/a/ cas/ta a/be/lha e/la/ chu/pou./

“Mas/ tu/a/ hon/ra/ so/ço/brar/ é/ cul/pa/ mi/nha;
Mas/ por/ tu/a/ hon/ra eu/ o/ de/vi/a a/bri/gar./
Re/cha/çá-/lo/ não/ po/di/a,/ se/ de/ ti/ vi/nha,
Pois/ te/ri/a/ si/do/ de/son/ra o/ des/de/nhar./
E/ mais,/ de/ fa/di/ga es/ta/va e/le a/ se/ quei/xar,/
Vir/tu/de a/ ci/tar:/ ó/ des/gra/ça i/nes/pe/ra/da,
Vir/tu/de/ ser/ por/ tal/ de/mô/nio/ pro/fa/na/da!
“Por/ que/ la/gar/ta in/va/de o/ vir/gi/nal/ bo/tão?/
Ou/ cu/co/ nas/ce em/ ni/nho/ pe/lo/ par/dal/ fei/to?
Ou/ sa/po in/fec/ta/ fon/tes/ com/ char/co/ mal/são?/
Ou/ ti/ra/no/ fu/ror/ es/prei/ta em/ no/bre/ pei/to?
Ou/ reis/ de/so/be/de/cem/ seu/ pró/prio/ pre/cei/to?
Mas/ não/ há/ per/fei/ção/ de/ ta/ma/nha in/tei/re/za
Que/ não/ se/ po/lu/a/ com/ al/gu/ma im/pu/re/za.
“O ho/mem/ pro/vec/to en/quan/to en/ca/nas/tra/ seu/ ou/ro
So/fre/ de/ cãi/bras,/ go/tas/ e/ pa/de/ci/men/to,
E/ mal/ tem/ o/lhos/ p’ra/ con/tem/plar/ seu/ te/sou/ro;
Tal/ Tân/ta/lo/ jaz/ em/ e/ter/no/ so/fri/men/to,
E em/ vão/ ar/ma/ze/na a/ sa/fra/ de/ seu/ ta/len/to;
Ou/tro/ pra/zer/ não/ tem/ do/ que/ pô/de/ ga/nhar/
Que/ não/ tor/men/to/ por/ i/sso a/ dor/ não/ cu/rar./
“En/tão/ e/le o/ tem/ quan/do/ não/ o/ po/de u/sar,/
E/ dei/xa-o/ ser/ pe/la/ su/ce/ssão/ do/mi/na/do,
Que em/ seu/ or/gu/lho/ não/ tar/da a/ de/le a/bu/sar./
O/ pai/ fra/co,/ e/les/ por/ de/mais/ obs/ti/na/dos
Pa/ra/ man/ter/ o/ ben/to ou/ro a/mal/di/ço/a/do.
A/ze/dam/ a/que/les/ do/ces/ que/ de/se/ja/mos
No e/xa/to/ mo/men/to em/ que/ no/ssos/ os/ cha/ma/mos.
“For/tes/ ven/tos/ à/ ten/ra/ pri/ma/ve/ra/ gei/am;
Más/ er/vas/ se en/ra/í/zam/ jun/to à/ flor/ que a/praz;/
Co/bra/ chi/a on/de os/ do/ces/ pá/ssa/ros/ chil/rei/am;
Se/ Vir/tu/de/ faz/ I/ni/qui/da/de/ des/faz./
Na/da/ do/ que é/ bom/ se/gu/ro em/ no/ssas/ mãos/ jaz/
Sem/ a/ mal-/a/com/pa/nha/da O/por/tu/ni/da/de
Ma/tar-/lhe ou/ a/ vi/da ou/ en/tão/ a/ qua/li/da/de.

"Ó/ O/por/tu/ni/da/de,/ tens/ cul/pa/ ta/ma/nha!
És/ tu/ que e/xe/cu/tas/ do/ trai/dor/ a/ trai/ção;/
Tu/ plan/tas/ o/ lo/bo on/de o/ cor/dei/ro e/le a/pa/nha;
Pla/ne/je-/se/ pe/ca/do,/ mos/tras/ es/ta/ção./
És/ tu/ que a/vil/tas/ di/rei/to,/ lei/ e/ ra/zão;/
E em/ tu/a/ ce/la/ som/bri/a,/ sem/ vis/to/ ser,/
Pos/ta-/se/ Pe/ca/do, al/ma/ que/ pa/ssa a/ de/ter./
"Tu/ fa/zes/ a/ ves/tal/ rom/per/ a/ cas/ti/da/de;
Tu/ so/pras/ o/ fo/go e/ tem/pe/ran/ça é/ fun/di/da;
Tu/ su/fo/cas/ re/ti/dão,/ tru/ci/das/ ver/da/de;
Tu,/ in/ci/ta/do/ra,/ ca/fe/ti/na/ sa/bi/da!
Tu/ plan/tas/ es/cân/da/lo,/ e a/rru/í/nas/ vi/das
Tu,/ vi/o/la/do/ra,/ trai/do/ra,/ la/dra es/pú/ria,
Teu/ mel/ vi/ra/ fel,/ e/ teu/ jú/bi/lo/ la/mú/ria.
"Teu/ pr/azer/ se/cre/to/ vi/ra a/ber/to en/xo/va/lho,
Teu/ ban/que/te/ pri/va/do,/ pú/bli/co/ je/jum,/
Teus/ tí/tu/los/ li/son/jei/ros,/ no/me em/ fran/ga/lhos,
Teu/ do/ce/ pa/la/to,/ da/ los/na o/ gos/to/ ruim;/
Teus/ fol/gue/dos/ fú/teis/ vão/ a/ lu/gar/ ne/nhum./
Co/mo/ po/de,/ vil/ O/por/tu/ni/da/de, en/tão,/
Tão/ má/ sen/do,/ pro/cu/rar-/te/ tal/ mul/ti/dão?/
"Quan/do a/mi/ga/ do/ sim/ples/ quei/xo/so/ se/rás,/
Le/va-/lo-/ás/ a/ quem/ seu/ plei/to/ sa/tis/fa/ça?
Quan/do a/ fin/dar/ con/ten/das/ tem/po em/pre/ga/rás?/
Ou/ li/vra/rás/ al/mas/ ca/ti/vas/ da/ des/gra/ça?
Tra/rás/ cu/ra ao/ en/fer/mo,/ cu/ja/ dor/ não/ pa/ssa?
Po/bres,/ co/xos/ e/ ce/gos/ cla/mam/ e/ se/ pros/tram,
Mas/ O/por/tu/ni/da/de/ nun/ca/ se/ lhes/ mos/tra.
"Pa/ci/en/te/ mo/rre,/ mé/di/co/ re/pou/san/do;
Ór/fão/ pa/ssa/ fo/me,/ o/pre/ssor/ bem/ co/men/do;
Jus/ti/ça/ ban/que/tei/a,/ vi/ú/va/ cho/ran/do;
A/ssis/tên/cia/ fol/ga,/ in/fec/ção/ se es/ten/den/do.
Tem/po/ não/ em/pre/gas/ em/ a/to/ re/ve/ren/do:
I/ra,/ trai/ção,/ es/tu/pro,/ e a/ fú/ria/ de al/go/zes,
São-/lhes/ es/cu/dei/ras/ tu/as/ ho/ras/ a/tro/zes.

"Quan/do/ Ver/da/de e/ Vir/tu/de/ con/ti/go/ têm,/
Mil/ per/cal/ços/ man/têm/ teu/ au/xí/lio a/fas/ta/do;
E/las/ te/ pa/gam,/ Pe/ca/do/ não/ dá/ vin/tém;/
E/le/ vem/ *gra/tis/* e/ tu/ vais,/ de/ mui/ bom/ gra/do,
Tan/to ou/vir/ quan/to a/ten/der/ o/ que/ for/ fa/la/do.
Se/não,/ meu/ Co/la/ti/no/ te/ri/a a/co/rri/do
Em/ vez/ de/ Tar/qui/no,/ mas/ foi/ por/ ti/ con/ti/do.
"Cul/pa/da/ tu/ és/ de a/ssa/ssi/na/to e/ de/ rou/bo,
Cul/pa/da/ és/ de/ per/jú/rio e/ de/ co/rrup/ção,/
Cul/pa/da/ de/ trai/ção,/ con/tra/fa/ção,/ en/go/do,
Cul/pa/da/ de in/ces/to,/ tal/ a/bo/mi/na/ção:/
Um/a/ cúm/pli/ce/ pe/la/ pró/pria in/cli/na/ção/
Em/ to/do/ pe/ca/do/ pa/ssa/do e/ por/ pa/ssar,/
Da/ cri/a/ção/ a/ do/ ju/í/zo o/ es/ta/lar./
"Dis/for/me/ Tem/po,/ com/par/sa/ de/ fei/a/ Noi/te,
Pér/fi/da/ pos/ta,/ por/ta/dor/ da/ dor/ se/nil,/
Da/ mo/ci/da/de al/goz,/ ser/vo/ do/ mau/ de/lei/te,
Do/ mal/ guar/da,/ do e/rro/ mu/la,/ do/ bom/ ar/dil;/
Tu/ nu/tres/ e/ ma/tas/ tu/do/ que/ já e/xis/tiu;/
Ó,/ es/cu/ta-/me,/ mu/tá/vel/ Tem/po a/bu/sa/do,
Sê/ de/ mi/nha/ mor/te,/ se/ do/ cri/me,/ cul/pa/do.
"Por/ que/ O/por/tu/ni/da/de,/ tu/a/ cri/a/da,
Tra/iu/ as/ ho/ras/ que/ me/ des/te a/ re/pou/sar?/
Can/ce/lou-/me as/ for/tu/nas,/ e/ dei/xou-/me a/ta/da
A/ ter/mo e/ter/no/ de/ má/goas/ nun/ca a/ ce/ssar?/
De/ver/ do/ Tem/po é/ ó/dios/ de/ ri/vais/ fin/dar,/
Ro/er/ o/ e/rro/ pe/la o/pi/ni/ão/ ge/ra/do,
Não/ gas/tar/ o/ do/te/ dum/ lei/to/ san/cio/na/do.
"Gló/ria/ do/ Tem/po é/ a/pla/car/ reis/ i/ni/mi/gos,
Re/ve/lar/ fal/si/da/de e/ dar/ ao/ ve/ro/ lu/me,
Tim/brar/ o/ se/lo/ do/ tem/po/ na/qui/lo an/ti/go,
Des/per/tar/ a/ ma/nhã/ e/ ron/dar/ no/ ne/gru/me,
Tra/tar/ mal/ ao/ mau/ a/té/ que ao/ bem/ e/le/ ru/me,
Rui/nar/ com as/ ho/ras/ e/di/fí/cios/ in/so/len/tes,
E em/po/ei/rar/ as/ to/rres/ doi/ra/das/ lu/zen/tes;

“Es/bu/ra/car/ os/ im/po/nen/tes/ mo/nu/men/tos,
A/li/men/tar/ o o/blí/vio/ com/ pu/tre/fa/ção,/
Man/char/ ve/lhos/ li/vros/ e/ mu/dar/ seus/ con/ten/tos,
Sa/car/ pe/nas/ das/ a/sas/ do/ cor/vo an/ci/ão,/
Se/car/ ve/lhos/ car/va/lhos,/ nu/trir/ bro/to/ chão,/
De/gra/dar/ an/ti/gui/da/des/ de a/ço/ for/ja/do,
E à/ ro/da/ da/ For/tu/na/ dar/ gi/ro a/pre/ssa/do;
“Mos/trar/ à i/do/sa/ cri/as/ de/ su/a/ cri/an/ça,
Tor/nar/ me/ni/no/ ho/mem,/ e o/ ho/mem/ me/ni/no,
Ma/tar/ o/ ti/gre/ que/ vi/ve/ pe/la/ ma/tan/ça,
Do/mar/ o/ u/ni/cór/nio/ e o/ le/ão/ fe/ri/no,
Rir/ do/ que en/ga/na a/ si/ mes/mo/ de/ tão/ la/di/no,
A/le/grar/ la/vra/dor/ com/ sa/fras/ a/bun/dan/tes,
E/ gas/tar/ com/ go/tí/cu/las/ ro/cas/ gi/gan/tes.
“Por/ que/ em/ tu/a/ ro/ma/ri/a/ cau/sas/ da/nos,
A/ me/nos/ que/ vol/ta/sses/ pa/ra/ re/com/por?/
Um/ par/co/ mi/nu/to/ p’ra/ trás/ em/ mui/tos/ a/nos
Põe/ mil/ mi/lha/res/ de a/mi/gos/ ao/ teu/ dis/por,/
Dan/do/ si/so a/ quem/ em/pres/ta a/ mau/ pa/ga/dor./
Oh,/ u/ma/ ho/ra/ que a/tra/sa/sses/ teu/ re/ló/gio,
Tal/ tor/men/ta eu/ e/vi/ta/ri/a, e/ meu/ nau/frá/gio!
“Tu,/ sem/pi/ter/no/ la/cai/o/ da e/ter/ni/da/de,
De/tém/ a/ Tar/qui/no/ com/ al/gu/ma/ des/di/ta;
In/ven/ta ex/tre/mos/ pa/ra a/lém/ da ex/tre/mi/da/de,
E/ fá-/lo/ mal/di/zer/ es/ta/ noi/te/ mal/di/ta;
Que/ fei/os/ vul/tos/ fi/ram-/lhe a/ lú/bri/ca/ vis/ta,
E/ do/ mal/ co/me/ti/do a/ lem/bran/ça/ te/mí/vel
De/ ca/da/ moi/ta/ fa/ça um/ di/a/bo/ te/rrí/vel.
“Per/tur/ba/ seu/ so/no/ com/ in/so/ne/ te/mor;/
A/fli/ge/ seu/ lei/to/ com/ plan/ger/ a/ca/ma/do;
Que/ lhe o/co/rra/ tu/do/ que/ de/ con/trá/rio/ for,/
Tal/ que/ se/ que/ixe,/ sem/ ser/ por/ ti/ la/men/ta/do.
La/pi/da-o/ com/ du/ros/ co/ra/ções/ em/pe/dra/dos,
E/ que/ mu/lhe/res/ do/ces/ per/cam-/lhe a /do/çu/ra,
Mais/ bra/vas/ com/ e/le/ que/ ti/gres/ na/ bra/vu/ra.

“Tem/po/ te/nha/ de o/ pe/lo a/ne/la/do a/rran/car-/se,
Tem/po/ te/nha/ de/ se/ mal/di/zer/ des/vai/ra/do,
Tem/po/ te/nha/ de/ do/ Tem/po/ de/ses/pe/rar-/se,
Tem/po/ te/nha/ de/ ser/ es/cra/vo/ de/tes/ta/do,
Tem/po/ te/nha/ de in/ve/jar/ o/ pão/ dum/ coi/ta/do,
E/ tem/po/ de/ ver/ quem/ vi/ve/ de/ men/di/gar/
Des/de/nhar/ de/ des/de/nha/dos/ res/tos/ lhe/ dar./
“Tem/po/ te/nha/ de/ ver/ seus/ a/mi/gos/ ri/vais,/
E/ pân/de/gos/ de/le/ tro/ça/rem,/ rin/do aos/ sur/tos.
Tem/po/ te/nha/ de/ ver/ quão/ len/to o/ tem/po/ vai/
Em/ tem/po/ de a/fli/ção,/ e/ quão/ cé/le/re e/ cur/to
Seu/ tem/po/ de/ fol/gue/do,/ tem/po/ de/ des/por/to;
E/ que/ sem/pre/ seu/ in/de/lé/vel/ a/to es/cu/so
Tem/po/ te/nha a/ cho/rar/ do/ tem/po/ seu/ a/bu/so.
“Ó/ Tem/po,/ tu/tor/ de/ bem/ e/ mal/ i/gual/men/te,
En/si/na a/ xin/gar/ quem/ tão/ mal/ fos/te en/si/nar./
Que a/ pró/pria/ som/bra/ tur/ve/ do/ la/drão/ a/ men/te,
E/le/ mes/mo a/ si/ mes/mo/ que/ bus/que/ ma/tar;/
Tais/ vis/ mãos/ tal/ vil/ san/gue/ de/vem/ de/rra/mar,/
Pois/ quan/tos/ es/te o/fí/cio/ chão/ es/co/lhe/rão,/
E/xe/cra/do/ ver/du/go/ de es/cra/vo/ tão/ chão?/
“Tão/ mais/ re/les/ é/ e/le,/ dum/ rei/ sen/do/ fi/lho,
Su/jar/ seu/ por/vir/ com/ a/tos/ de/ge/ne/ra/dos;
Quan/to/ mais/ po/der/ no ho/mem,/ mais/ po/der/ na/qui/lo
Que/ lhe/ traz/ hon/ra,/ ou/ que o/ faz/ ser/ o/di/a/do;
Pois/ gran/de es/cân/da/lo a/ gran/de/ pos/to é/ li/ga/do.
Lu/a en/co/ber/ta/ lo/go/ se/ faz/ per/ce/ber,/
Mas/ es/tre/li/nhas/ se o/cul/tam/ ao/ bel/ pra/zer./
“Cor/vo/ po/de as/ a/sas/ ne/gras/ en/la/me/ar/
E/ sa/ir/ vo/an/do/ su/jo,/ nin/guém/ ve/ri/a;
Mas/ se o/ ní/veo/ cis/ne/ coi/sa i/gual/ de/se/jar,/
A/ man/cha/ na ar/gên/tea/ pe/nu/gem/ fi/ca/ri/a.
La/cai/os/ são/ tre/vas,/ reis/ glo/ri/o/so/ di/a;
Mos/qui/to/ vo/a a/ to/da/ par/te in/de/tec/ta/do,
Mas/ fal/cão/ é/ de/ to/dos/ o/lhos/ con/tem/pla/do.

“P’ra/ lon/ge,/ vãs/ pa/la/vras,/ ser/vas/ dos/ es/tul/tos,
Sons/ sem/ pro/vei/to al/gum,/ dé/beis/ ar/bi/tra/do/ras;
O/cu/pai-/vos/ nas/ li/ções/ dos/ ju/ris/con/sul/tos,
De/ba/tei/ on/de ao/ de/ba/te/dor/ so/brem/ ho/ras;
A/ trê/mu/los/ cli/en/tes/ se/de/ me/dia/do/ras;
Já/ eu,/ não/ mo/vo u/ma/ pa/lha/ pe/lo ar/gu/men/to,
Meu/ ca/so es/tan/do a/lém/ de/ le/gal/ pro/vi/men/to.
“Em/ vão/ im/pre/co/ con/tra a/ O/por/tu/ni/da/de,
Con/tra/ Tem/po,/ Tar/qui/no ou/ Noi/te/ mal/si/na/da;
Em/ vão/ bus/co/ chi/ca/na/ con/tra a in/dig/ni/da/de,
Em/ vão/ me/ ba/to an/te a/ des/di/ta/ con/fir/ma/da;
Tal/ i/nú/til/ bru/ma/ pa/la/vro/sa é/ bal/da/da.
O/ re/mé/dio/ mes/mo/ que/ me/ po/de am/pa/rar/
É/ só/ meu/ san/gue/ cons/pur/ca/do/ de/rra/mar./
“Po/bre/ mão,/ por/ que o/ de/cre/to/ te/ faz/ tre/mer?/
Hon/ra a/ ti/ mes/ma/ li/vran/do-/me/ des/ta in/fâ/mia;
Pois/ se/ mo/rro,/ mi/nha/ hon/ra em/ ti/ vai/ vi/ver;/
Mas/ se/ vi/vo,/ vi/ves/ tu/ em/ mi/nha/ má/ fa/ma.
Se/ não/ pu/des/te/ de/fen/der/ à/ le/al/ da/ma,
E/ re/ce/as/te o/ vil/ a/gre/ssor/ a/rra/nhar,/
Ma/ta a/ ti/ mes/ma e a/ e/la/ por/ ca/pi/tu/lar.”/
Di/to i/sso,/ do/ lei/to/ de/va/ssa/do e/la/ sal/ta,
A e/xal/ta/do/ re/cur/so/ mor/tal/ en/con/trar;/
Mas/ não/ é/ cá/ ma/ta/dou/ro,/ e o/ mei/o/ fal/ta
De ou/tra/ pa/ssa/gem/ a/ seu/ a/len/to/ ca/var,/
Que,/ for/çan/do/ seus/ lá/bios,/ vai-/se o/bli/te/rar/
Co/mo o/ fu/mo/ do/ Et/na/ no/ ar/ di/ssi/pa/do,
Ou/ a/que/le/ que e/xa/la/ ca/nhão/ dis/pa/ra/do.
“Em/ vão,”/ diz/ e/la, “eu/ vi/vo,/ e em/ vão/ ten/to ob/ter/
Bom/ mei/o/ de à/ vi/da/ má/ dar/ ter/mo/ fi/nal./
Te/mi/ pe/lo/ sa/bre/ de/ Tar/qui/no/ mo/rrer,/
Con/tu/do/ bus/co/ fa/ca/ pa/ra um/ fim/ i/gual./
Mas/ quan/do/ te/mi/ e/ra u/ma es/po/sa/ le/al;/
Si/go/ sen/do/ – Oh,/ não,/ não/ po/de/ ser/ a/ssim;/
Es/te/ tí/tu/lo/ Tar/qui/no/ rou/bou/ de/ mim./

"Oh,/ foi-/se a/qui/lo/ que a/ vi/ver/ sem/pre/ me ins/tou,/
E/ por/tan/to/ não/ te/mo/ se a/ mor/te/ me/ cha/ma.
Ao/ lim/par/ tal/ ta/cha/ com/ mor/te, ao/ me/nos/ dou/
À/ li/bré/ da/ ca/lú/nia a/ in/síg/nia/ da/ fa/ma,
E u/ma/ vi/da/ mo/ri/bun/da à/ vi/ven/te in/fâ/mia.
Po/bre i/nú/til/ am/pa/ro,/ te/sou/ro/ rou/ba/do,
Quei/mar/ a/ ar/ca in/cul/pe on/de e/le/ vem/ guar/da/do.
"Bem,/ bem,/ meu/ Co/la/ti/no,/ tu/ não/ pro/va/rás/
O/ sa/bor/ a/cre/ da/ ver/da/de/ vi/o/la/da;
Não/ ve/xa/rei/ tan/to/ tu/a a/fei/ção/ ve/raz/
Li/son/je/an/do-/te/ com/ ju/ra/ já/ que/bra/da.
Es/te en/xer/to/ bas/tar/do/ ja/mais/ da/rá/ na/da:
Não/ se/ jac/ta/rá/ quem/ faz/ teu/ tron/co/ co/rrup/to
De/ se/res/ pai/ em/be/ve/ci/do/ de/ seu/ fru/to.
"Tam/pou/co a/ ti/ so/rri/rá/ com/ sen/so es/con/di/do,
Nem/ ri/rá/ com/ com/pa/nhei/ros/ de/ teu/ es/ta/do;
Sa/be/rás/ que/ teu/ ca/be/dal/ não/ foi/ ven/di/do
Por/ ou/ro/ vil,/ mas/ por/tão/ a/fo/ra/ rou/ba/do.
Quan/to a/ mim,/ eu/ sou/ a/ se/nho/ra/ do/ meu/ fa/do,
E/ pra/ mi/nha/ trans/gre/ssão/ não/ ve/jo es/ca/pa/da,
A/té/ na/ mor/te/ re/mi/da a/ fal/ta/ for/ça/da.
"Não/ te en/ve/ne/na/rei/ com/ meu/ la/béu/ re/tin/to,
Nem/ co/bri/rei/ meu/ lap/so/ de es/cu/sas/ for/ja/das;
Mi/nha he/rál/di/ca/ ne/gra em/ pe/ca/do/ não/ pin/to,
O/cul/tan/do a/bu/sos/ da/ fal/sa/ ma/dru/ga/da.
Mi/nha/ voz/ tu/do/ di/rá;/ vis/tas,/ re/pre/sa/das,
Tal/ a/ fon/te/ mon/tês/ que é/ do/ va/le a/ far/tu/ra,
Jo/rra/rão/ pu/ro/ ri/o a/ pur/gar/ si/na im/pu/ra."
Com/ i/sso,/ Fi/lo/mel/ plan/gen/te/ ter/mi/nou/
O a/fi/na/do/ chil/ro/ do/ no/tur/no/ pe/sar,/
E/ so/le/ne/ noi/te/ len/ta e/ tris/te/ bai/xou/
Ao/ fei/o in/fer/no,/ e eis/ quan/do a/ al/ba a/ co/rar/
Em/pres/ta/ luz/ ao/ o/lho/ que a/ quei/ra/ to/mar;/
Mas/ se en/ver/go/nha/ de/ ver/ Lu/cré/cia/ nu/bla/da
E/ se/gui/ri/a a/ssim/ na/ noi/te/ clau/su/ra/da.

Di/a/ re/ve/la/dor/ son/da os/ re/ce/ssos/ to/dos,
E/ pa/re/ce in/di/cá-/la a/li/ a/ pran/te/ar;/
Ao/ qual/ diz/ a/ so/lu/çar:/ “Ó/ o/lho/ dos/ o/lhos,
Ron/das/ mi/nha/ ja/ne/la?/ Dei/xa/ de es/pi/ar,/
Frus/tra/ com/ teus/ rai/os/ os/ o/lhos/ a/ so/nhar;/
Não/ mar/ques/ meu/ ce/nho/ com/ tal/ luz/ pe/ne/tran/te:
Ao/ di/a/ não/ ca/be o/ fei/to/ noi/te/ rei/nan/te.”
A/ssim/ im/pli/ca/ com/ to/da/ coi/sa/ mi/ra/da.
Má/goa/ mes/mo é/ cri/an/ça/ tem/pe/ra/men/tal,/
À/ qual/ na/da a/gra/da/ se u/ma/ vez/ em/bu/rra/da.
Ve/lha/ dor/ bem/ se/ por/ta,/ não/ in/fan/te/ mal:/
Há/bi/to/ do/ma/ u/ma;/ já/ o ou/tro,/ fe/ral,/
Co/mo o/ mau/ na/da/dor/ que a/fun/da/ sem/pre/ mais,/
Com/ gran/de es/for/ço/ se a/fo/ga/ por/ in/ca/paz./
E/la,/ pois,/ mer/gu/lha/da/ num/ mar/ de a/fli/ção,/
Al/ter/ca-/se/ com/ ca/da/ coi/sa/ con/tem/pla/da,
Con/si/go/ com/pa/ra/ to/da/ tri/bu/la/ção;/
Qual/quer/ ob/je/to/ re/no/va a/ dor/ ex/tre/ma/da,
E a/ ca/da/ que/ pa/ssa ou/tro/ se/gue,/ sem/ pa/ra/da.
Às/ ve/zes/ a/ dor/ é/ mu/da,/ si/len/ci/o/sa;
Às/ ve/zes/ é/ lou/ca e/ por/ de/mais/ pa/la/vro/sa.
Pá/ssa/ros/ que en/to/am/ seu/ gáu/dio/ ma/ti/nal/
A/gra/vam/ seu/ plan/ger/ com a/ do/ce/ me/lo/di/a;
Pois/ a/le/gri/a a/bre a/ cha/ga/ de/ to/do/ mal;/
Às/ tris/tes/ al/mas/ ma/ta a/le/gre/ com/pa/nhi/a;
A/go/ni/a/ só/ quer/ tra/to/ com/ a/go/ni/a;
Ver/da/dei/ro/ des/gos/to é/ bem/ re/mu/ne/ra/do
Quan/do/ de/ seu/ se/mel/han/te/ sim/pa/ti/za/do.
“É/ mor/te/ du/pla/ ven/do a/ cos/ta/ se a/fo/gar;/
Dez/ ve/zes/ fo/me é/ fo/me/ ven/do o/ a/li/men/to;
Ver/ un/guen/to/ faz/ a/ cha/ga/ mais/ lan/ci/nar;/
Mais/ so/fre/ se am/pa/ra/do o/ gran/de/ so/fri/men/to.
Pro/fun/dos/ ma/les/ são/ um/ ri/o/ mo/do/rren/to,
Que/ re/ti/do/ sen/do, a/ mar/gem/ é/ i/nun/da/da;
É/ sem/ lei/ ou/ li/mi/te/ dor/ me/nos/pre/za/da.

"A/ves/ tro/cis/tas,"/ diz,/ "se/pul/tai/ tal/ can/ção/
No/ o/co/ dos/ túr/gi/dos/ pei/tos/ em/plu/ma/dos,
Se/de/ mu/dos/ si/len/tes/ à/ mi/nha au/di/ção;/
Ne/ga/ fe/cho ou/ pau/sa/ meu/ di/sso/nan/te es/ta/do.
Tri/ste an/fi/tri/ã/ ne/ga a/le/gre/ con/vi/da/do:
Tri/nai/ no/tas/ li/gei/ras/ a ou/vi/do/ que/ ri/a;
Lá/gri/mas/ por/ com/pa/sso,/ dor/ quer/ e/le/gi/a.
"Vem,/ Fi/lo/mel,/ que/ can/tas/ de/ vi/o/la/ção,/
Faz/ meu/ ca/be/lo/ des/fei/to um/ tris/te/ re/can/to.
Tal/ cho/ra a/ te/rra/ ú/mi/da/ tu/a a/fli/ção,/
Eu/ a/ ca/da/ tris/te/ ver/so/ ver/to/ meu /pran/to,
Pro/fun/dos/ sus/pi/ros/ por/ a/com/pa/nha/men/to;
Pois/ tal/ bor/dão/ ge/me/rei/ eu/ so/bre/ Tar/qui/no,
So/bre/ Te/reu/ mos/tra/ da/ ar/te/ teu/ do/mí/nio.
"E/ se/ con/tra o/ es/pi/nho/ te/ces/ a/ can/ção,/
Pa/ra/ teus/ ma/les/ a/vi/var,/ po/bre/ de/ mim,/
Pa/ra/ bem/ te i/mi/tar,/ con/tra/ meu/ co/ra/ção/
Po/rei/ a/ fa/ca, a/ssus/tan/do/ meu/ o/lho a/ssim,/
Pis/can/do/ e/le,/ o ou/tro/ cai/ e/ tem/ seu/ fim./
Tais/ téc/ni/cas,/ co/mo os/ tras/tes/ dum/ ins/tru/men/to,
A/fi/na/rão/ no/ssas/ cor/das/ com/ so/fri/men/to.
"E/ se,/ po/bre/ pá/ssa/ro,/ não/ can/tas/ de/ di/a,
A/ca/nha/do/ tal/vez/ que o/lho/ po/ssa es/prei/tar,/
Al/gum/ es/cu/ro/ de/ser/to à/ par/te/ da/ vi/a,
Que/ não/ ar/da em/ ca/lor/ nem/ po/ssa/ con/ge/lar,/
Des/co/bri/re/mos;/ e/ lá/ he/mos/ de/ can/tar/
Às/ fe/ras/ la/men/tos,/ mu/dar-/lhes/ a/ na/tu/ra:
Ho/mens/ sen/do/ fe/ras,/ que/ se/ja a/ fe/ra/ pu/ra."
Tal/ po/bre/ cor/ça em/ pâ/ni/co,/ pa/ra/li/sa/da,
De/ci/din/do/ ten/sa/ p'ra/ que/ la/do/ fu/gir,/
Ou/ al/guém/ en/vol/to em/ la/bi/rin/to in/trin/ca/do,
Que/ fa/cil/men/te/ não/ vê/ mo/do/ de/ sa/ir,/
A/ssim/ se/ vê,/ con/tra/ si/ mes/ma a/ se in/sur/gir:/
Vi/ver/ ou/ mo/rrer,/ qual/ dos/ dois/ é/ pre/fe/rí/vel?
Vi/da é/ o/pró/brio,/ e/ mor/te é/ re/pre/en/sí/vel.

“Ma/tar/ a/ mim/ mes/ma,”/ diz,/ “o/ra,/ que/ se/ri/a,
Se/não/ cor/po e/ tam/bém/ al/ma em/ po/lu/i/ção?/
Quem/ per/de/ me/ta/de/ mos/tra/ mai/or/ por/fi/a
Do/ que/ quem/ tu/do/ lhe/ le/va a/ des/tru/i/ção./
U/ma/ mãe/ faz/ cru/el/ ex/pe/ri/men/ta/ção /
Se,/ dois/ be/bês/ ten/do,/ le/van/do a/ mor/te/ um,/
A/ssa/ssi/na o/ ou/tro, e/ não/ cui/da/ de/ ne/nhum./
“Meu/ cor/po ou/ mi/nh’al/ma, a/ qual/ me/lhor/ eu/ pre/za/va,
Quan/do/ pu/ro/ um,/ ou/tra/ de as/pec/to/ di/vi/no?
De/les/ qual/ a/mor/ a/ mim/ mes/ma/ mais/ to/ca/va,
Quan/do/ re/ser/va/dos/ ao/ céu/ e a/ Co/la/ti/no?
Ai/ de/ mim,/ se a/rran/cam/ a/ cas/ca/ do al/to/ pi/no,
As/ fo/lhas/ mo/rrem,/ su/a/ sei/va é/ re/sse/qui/da;
A/ssim/ pa/ssa a/ mi/nh’al/ma,/ cas/ca/ re/mo/vi/da.
“Su/a/ ca/sa/ rou/ba/da,/ so/no in/te/rrom/pi/do,
Su/a/ quin/ta/ pe/lo i/ni/mi/go/ de/rri/ba/da;
Seu/ sa/cro/ tem/plo/ su/jo,/ ro/to,/ co/rrom/pi/do,
De ou/sa/da in/fâ/mia/ gro/ssei/ra/men/te en/cin/ta/da.
En/tão/ de im/pi/e/da/de/ não/ se/ja a/cu/sa/da,
Se/ nes/te/ for/te/ cons/pur/ca/do um/ fu/ro/ fa/ço,
Pe/lo/ qual/ po/ssa/ mi/nh’al/ma a/fli/ta/ ter/ pa/sso.
“Mas/ não/ mo/rre/rei/ a/té/ que/ meu/ Co/la/ti/no
Te/nha ou/vi/do a/ cau/sa/ do/ fim/ pre/ci/pi/ta/do,
Tal/ que/ po/ssa/ ju/rar,/ com/ meu/ tris/te/ des/ti/no,
Vin/gan/ça à/que/le/ que/ me/ fez/ cei/far/ meu/ fa/do.
Meu/ san/gue/ su/jo a/ Tar/qui/no/ se/rá/ le/ga/do,
Por/ quem/ o/ co/rrom/peu/ se/rá/ e/le/ ver/ti/do,
Di/rei/to/ seu/ por/ tes/ta/men/to/ con/ce/di/do.
“Mi/nha/ hon/ra eu/ trans/mi/to à/ lâ/mi/na a/fi/a/da
Que/ meu/ tão/ de/son/ra/do/ cor/po/ vai/ ras/gar./
É/ hon/ra a/bre/vi/ar/ a/ vi/da/ de/son/ra/da;
U/ma/ vi/ve/rá,/ quan/do a/ ou/tra/ se/ fi/nar./
Cin/zas/ do o/pró/brio/ mi/nha/ fa/ma hão/ de en/gen/drar,/
Pois/ ma/ta a/ cen/su/ra/ meu/ fa/tal/ de/sen/la/ce;
Mor/to/ meu/ o/pró/brio,/ mi/nha/ hon/ra/ re/nas/ce.

"Ca/ro/ se/nhor/ da/ ca/ra/ joi/a/ que/ per/di,/
Que/ le/ga/do/ po/de/rei/ eu/ te o/fe/re/cer?/
Que a/ minha/ re/so/lu/ção,/ a/mor,/ com/pi/ta a/ ti,/
Por/ cu/jo e/xem/plo/ tu/ vin/ga/do/ po/ssas/ ser./
Co/mo/ tra/tar/ Tar/qui/no,/ po/des/ em/ mim/ ler:/
Eu,/ tu/a a/mi/ga,/ ma/to a/ mim,/ tu/a/ ri/val,/
Tu/ em/ meu/ no/me a/ fal/so/ Tar/qui/no u/sa i/gual./
"Bre/ve/ re/su/mo/ de/ meu/ tes/ta/men/to/ se/gue:
Mi/nh'al/ma e/ meu/ cor/po/ cai/bam/ aos/ céus/ e ao/ chão;/
Mi/nha/ re/so/lu/ção,/ es/po/so, a/ ti/ eu/ le/gue;
Mi/nha/ hon/ra/ per/ten/ça à/ fa/ca/ da in/ci/são;/
E a/ quem/ da/nou-/me a/ fa/ma,/ mi/nha hu/mi/lha/ção;/
Re/par/ti/ to/da/ mi/nha/ fa/ma/ que/ vi/ver/
Com/ quem/ vi/ver,/ e/ mal/ de/ mim/ não/ con/ce/ber./
"A/ ti,/ Co/la/ti/no,/ meu/ es/pó/lio/ co/me/to.
Oh,/ que/ lap/so/ co/me/ti/ eu/ pa/ra/ que o/ ve/jas!
Meu/ san/gue/ la/va/rá a/ ca/lú/nia/ de/ meu/ fei/to;
Do/ tor/pe a/to em/ vi/da,/ gra/ça um/ bom/ fim/ en/se/ja.
Não/ fra/que/jes,/ fra/co/ co/ra/ção,/ diz/ 'Que/ se/ja'.
Ce/de a/ mi/nha/ mão;/ mão/ so/bre/ ti/ do/mi/nan/te;
Mor/to/ tu,/ mo/rrem/ am/bos,/ am/bos/ tri/un/fan/tes."
Tal/ mor/tal/ pla/no/ ten/do/ fei/to/ de/so/la/da,
Se/can/do/ per/las/ sa/lo/bres/ do o/lho/ lu/zen/te,
Voz/ de/sa/fi/na/da/ cha/ma/ rou/ca a/ cri/a/da,
Cu/ja o/be/di/ên/cia a/co/de i/me/dia/ta/men/te;
Pois/ o/ de/ver/ tem/ a/sas/ á/geis/ co/mo a/ men/te.
De/ po/bre/ Lu/cré/cia o/ ros/to a/ mo/ça/ re/me/te
A/ pra/dos/ in/ver/nais/ se a/ ne/ve ao/ sol/ de/rre/te.
À/ se/nho/ra e/la/ dá/ bom-/di/a/ re/ca/ta/do
Com/ lín/gua/ man/sa,/ ve/ra/ mar/ca/ de/co/ro/sa,
E à/ dor/ da/ pa/tro/a a/jus/ta um /ar/ con/tris/ta/do
(Pois/ seu/ ros/to/ ves/ti/a/ li/bré/ la/men/to/sa),
Mas/ não/ ou/sa/va/ per/gun/tar/ au/da/ci/o/sa
Por/ que/ seus/ dois/ sóis/ tão/ en/co/ber/tos/ es/ta/vam,
Nem/ por/ que/ su/a/ fa/ce em/ pe/sar/ se/ ba/nha/va.

Mas/ tal/ pran/tei/a a/ te/rra, o/ sol/ a/ se/ dei/tar,/
Ca/da/ flor/ ú/mi/da um/ o/lho/ que/ se/ de/rra/ma,
A/ssim/ a/ mo/ça em/ far/tas/ go/tas/ vai/ mo/lhar/
Seus/ ru/bros/ o/lhos,/ pois/ sim/pa/ti/a/ re/cla/mam
A/que/les/ cla/ros/ sóis/ pos/tos/ no/ céu/ da/ a/ma,
Que ex/tin/guem/ su/a/ luz/ no/ mar/ de on/das/ sal/ga/das,
Fa/zen/do a/ mo/ça/ cho/rar/ tal/ noi/te or/va/lha/da.
Um/ bom/ tem/po/ tais/ bo/as/ cri/a/tu/ras/ res/tam,
Fon/tes/ de/ mar/fim/ cu/bas/ de/ co/ral/ en/chen/do.
U/ma em/ jus/to/ pran/to;/ à/ ou/tra/ não/ mo/les/tam
Cau/sas/ que/ não/ com/pa/nhi/a,/ go/tas/ ver/ten/do;
Seu/ gen/til/ se/xo ao/ pran/to a/mi/ú/de/ ten/den/do,
A/ si/ ve/xa/ por/ a/lhei/a/ tri/bu/la/ção,/
O/lhos/ a/fo/gam/ ou/ se/ par/te o/ co/ra/ção./
Pois/ no ho/mem/ men/te é/ már/mo/re,/ na/ mu/lher,/ ce/ra,
E/ to/ma a/ for/ma/ que o/ már/mo/re im/põe/ por/ i/sso.
O/pre/sso o/ dé/bil,/ al/gu/ma es/tam/pa es/tran/gei/ra
Se/ lhe/ for/ma/ por/ for/ça,/ frau/de ou/ ar/ti/fí/cio.
Não/ as/ cha/mes/ pois/ au/to/ras/ de/ seu/ su/plí/cio,
Não/ mais/ que a/ ce/ra/ so/fre/ri/a/ me/nos/ca/bo
Tim/bra/da es/tan/do/ na/ fi/gu/ra/ dum/ di/a/bo.
Su/a/ lha/ne/za,/ co/mo um/ be/lo/ pra/do a/ber/to,
Ex/põe/ ca/da/ pe/que/no/ bi/cho a/ ras/te/jar;/
Nos/ ho/mens,/ tal/ den/so/ bos/que,/ que/dam/ de/cer/to
Ma/les/ en/to/ca/dos/ na/ tre/va a/ re/pou/sar./
Pe/lo/ cris/tal/ um/ cis/co/ se/ po/de en/xer/gar./
Se ho/mem/ o/cul/ta/ cri/mes/ de/ ca/be/ça/ al/ta,
Na/ mu/lher/ a/ fa/ce é/ li/vro-/cai/xa/ das/ fal/tas.
Ho/mem/ al/gum/ a/cu/se a/ flor/ que/ de/te/rio/ra,
Mas/ cen/su/ra o/ du/ro in/ver/no/ que/ ma/ta a/ flor;/
Não/ o/ que é/ de/vo/ra/do, e/ sim/ o/ que/ de/vo/ra,
Me/re/ce/ cul/pa./ Oh,/ que/ não/ se/ to/me/ por/
Fal/ta às/ po/bres/ mu/lhe/res/ a/que/la/ que/ for/
Por/ a/bu/so/ dos/ ho/mens:/ tais/ lor/des,/ cul/pa/dos,
Têm-/nas,/ frá/geis,/ in/qui/li/nas/ de/ seus/ pe/ca/dos.

O/ pre/ce/den/te/ do/ qual/ em/ Lu/cré/cia/ ve/de,
Ví/ti/ma/ no/tur/na/ do ar/gu/men/to/ pre/mi/do
De/ pron/ta/ mor/te e/ ig/no/mí/nia/ que/ su/ce/de,
Ao/ com/ su/a/ mor/te/ fa/zer/ mal/ ao/ ma/ri/do.
Tal/ pe/ri/go/ na/ re/sis/tên/cia/ pre/su/mi/do,
Um/ me/do/ mor/tal/ to/do o/ cor/po/ per/co/rreu;/
E é/ fá/cil/ a/bu/sar/ de/ cor/po/ que/ mo/rreu./
Tem/pe/ran/ça, en/tão,/ ins/ta/ Lu/cré/cia a/ fa/lar/
A/ su/a/ po/bre/ ré/pli/ca em/ la/men/ta/ção:/
"Mi/nha/ jo/vem,"/ diz,/ "por/ que/ es/tão/ a/ ro/lar/
Tais/ lá/gri/mas,/ que/ te/ ba/nham/ em/ pro/fu/são?/
Se/ cho/ras/ má/goa/ de/ mi/nha/ su/por/ta/ção,/
Sa/be,/ bo/a/ mo/ça,/ pou/ca a/ju/da/ tra/ri/am;
A/ju/da/ssem/ lá/gri/mas,/ es/tas/ o/ fa/ri/am.
"Mas/ diz,/ jo/vem,/ quan/do/ foi" –/ a/í/ fez/ pa/ra/da
Pa/ra um/ pro/fun/do/ ge/mi/do –/ "Tar/qui/no em/bo/ra?"
"Do/na, eu/ nem/ a/cor/da/ra,"/ res/pon/de a/ cr/ia/da,
"Tan/to/ pi/or/ mi/nha/ ne/gli/gen/te/ de/mo/ra.
Mas/ meu/ des/li/ze em/ tal/ me/di/da/ se/ mi/no/ra:
Eu/ le/van/tei-/me an/tes/ do/ di/a a/ma/nhe/ci/do,
E an/tes/ di/sso/ Tar/qui/no ha/vi/a/ já/ par/ti/do.
"Mas,/ se/nho/ra,/ po/den/do ou/sar/ vo/ssa/ cri/a/da,
Pe/di/ri/a/ e/la/ sa/ber/ vo/ssa a/fli/ção."/
"Oh,/ quie/ta!"/ diz/ Lu/cré/cia:/ "Sen/do/ re/la/ta/da,
Em/ na/da/ lhe/ di/mi/nui/ a/ re/pe/ti/ção;/
Pois/ pa/ra ex/pre/ssá-/la/ fal/ta-/me a/ ap/ti/dão:/
A u/ma/ tal/ tor/tu/ra in/fer/no/ po/des/ cha/mar,/
Quan/do/ mais/ se/ sen/te/ do/ que/ po/de/ na/rrar./
"Vai,/ traz/ a/qui/ pe/na,/ tin/ta e/ pa/pel/ pris/ti/no;
No en/tan/to,/ cá/ já os/ te/nho,/ po/des/ te/ pou/par./
Que/ de/vo/ di/zer?/ Um/ ho/mem/ de/ Co/la/ti/no
Faz/ se a/pron/tar,/ pa/ra/ lo/go/ lo/go/ le/var/
A/ mi/ssi/va a/ meu/ lor/de,/ meu/ a/mor,/ meu/ par./
Man/da-o/ se a/pron/tar/ de/pre/ssa/ pa/ra/ que a/ le/ve;
A/ cau/sa/ ur/ge,/ e e/la/ sem/ tar/dar/ se es/cre/ve."

I/da a/ cri/a/da, e/la/ pre/pa/ra-/se a es/cre/ver,/
Com a/ pe/na/ por/ so/bre o/ pa/pel/ em/ sus/pen/são./
Es/ti/lo e/ má/goa/ ár/duo/ com/ba/te a/ man/ter:/
O/ que/ ca/be/ça a/no/ta/ ris/ca o/ co/ra/ção;/
Is/to é/ di/re/to/ de/mais,/ is/to, a/fe/ta/ção./
Pa/re/cen/do u/ma/ tur/ba u/ma/ por/ta/ for/çan/do,
A/vul/tam/ in/ven/ções,/ pri/ma/zi/a/ bus/can/do.
En/fim/ a/ssim/ em/pe/ça:/ "Ó,/ dig/no/ se/nhor/
Da/que/la in/dig/na es/po/sa/ es/ta a/ re/me/ter,/
A/ ti/ sa/ú/do./ Pe/ço a/in/da/ teu/ pe/nhor/
(Se/ que/res,/ a/mor,/ tu/a/ Lu/cré/cia/ re/ver)/
De em/ pron/ta/ ce/le/ri/da/de/ vir/ a/qui/ ter./
A/ssim,/ re/por/to/ de/ no/ssa/ ca/sa em/ pe/sar;/
Du/ra a/ dor,/ mas/ pa/la/vras/ de/vo a/bre/vi/ar."/
E/la/ do/bra en/tão/ o/ te/or/ do/ que/ pa/de/ce,
A/ má/goa/ cer/ta in/cer/ta/men/te a/ re/gis/trar./
Pe/lo/ cur/to es/cri/to/ Co/la/ti/no/ co/nhe/ce
Seu/ pe/sar,/ mas/ não/ a/ na/tu/ra/ do/ pe/sar./
E/la/ so/bre i/sso/ na/da/ ou/sa/ re/ve/lar,/
Te/men/do/ ser/ por/ e/le/ da/ fal/ta a/cu/sa/da,
An/tes/ que o/ san/gue/ ta/che a/ es/cu/sa/ ta/cha/da.
Pa/ra a/lém,/ vi/da e/ sen/ti/men/to/ da a/fli/ção/
E/la es/to/ca,/ pa/ra e/le/ po/der/ es/cu/tá-/la;
Quan/do/ pran/to e/ la/mú/ria/ or/nem/ a/ fei/ção/
Da/ des/gra/ça/ su/a,/ pa/ra/ me/lhor/ li/vrá-/la
Da/ sus/pei/ção/ em/ que/ po/di/am/ im/pli/cá-/la.
Pa/ra e/vi/tar/ man/cha,/ não/ man/chou/ a/ mi/ssi/va
Com/ pa/la/vras;/ a/ção/ que/ lhes/ se/ja ex/pre/ssi/va.
Ver/ ce/nas/ tris/tes/ mo/ve/ mais/ que ou/vir/ con/tar,/
Pois,/ des/tar/te,/ o o/lho ao/ ou/vi/do é/ na/rra/dor/
Da/ lú/gu/bre/ ce/na/ de/ fa/to a/ con/tem/plar,/
Em/ que/ ca/da/ pa/pel/ só/ re/pre/sen/ta/ dor./
É/ má/goa/ de/ pa/pel/ a/ que es/cu/ta/da/ for./
O/ vau/ mais/ que o/ pro/fun/do es/trei/to é/ ba/ru/lhen/to,
Va/za a/ ma/ré/ da/ dor/ ao/ pa/la/vro/so/ ven/to.

Se/la/da en/fim/ a/ mi/ssi/va,/ gra/fa/do/ i/a:
"Em/ Ar/dei/a,/ pa/ra/ meu/ lor/de, e/ sem/ de/mo/ra."
O es/ta/fe/ta a/guar/da,/ e e/la en/tão/ lha/ con/fi/a,
Man/dan/do o/ cri/a/do/ ru/de/ co/rrer/ tal/ fo/ra
Ga/li/nha/ que o/ ven/to/ nor/te a/pa/nha/ de/ fo/ra.
Pa/ra e/la é/ len/ta a/ mais/ ve/loz/ ve/lo/ci/da/de;
A ex/tre/mos/ tais/ cos/tu/ma ur/gir/ a ex/tre/mi/da/de.
O/ mo/des/to/ la/cai/o/ se/ cur/va a/té o/ chão/
E,/ ru/bo/ri/za/do,/ fi/xan/do/ seu/ o/lhar,/
Re/ce/be a/ car/ta/ sem/ di/zer/ nem/ sim/ nem/ não,/
E em/ tí/mi/do/ can/dor/ põe-/se a/ da/li/ mar/char./
Mas/ quem/ tem/ a/ cul/pa/ seu/ sei/o a/ o/cu/par/
Pre/su/me/ que/ to/do o/lho/ vê/ a/ fal/ta/ nu/a;
Lu/cré/cia o/ crê/ co/rar/ por/ ver/ de/son/ra/ su/a,
Quan/do o/ bom/ cri/a/do,/ Deus/ meu,/ é/ des/pro/vi/do
De es/pí/ri/to,/ de/ vi/da, e/ de au/dá/cia im/pu/den/te.
Tais/ cri/a/tu/ras/ mos/tram/ res/pei/to/ de/vi/do
Ao/ fa/lar/ com/ a/tos;/ já/ ou/tros,/ in/so/len/tes,
Pro/me/tem/ ra/pi/dez,/ mas/ a/gem/ len/ta/men/te.
Pois/ a/ssim/ tal/ e/xem/plo/ do/ tem/po/ de ou/tro/ra
Em/pe/nha ho/nes/to o/lhar,/ pa/la/vras/ não/ pe/nho/ra.
Seu/ vi/vo/ de/ver/ sus/pei/ta/ ne/la a/vi/vou,/
Tal/ que/ du/plo/ fo/go a/ am/bas/ fa/ces/ es/quen/ta;
Que/ vi/a a/ sa/nha/ de/ Tar/qui/no e/la/ pen/sou/
E,/ co/ran/do/ com/ e/le,/ fi/ta/va-o/ a/ten/ta;
O o/lhar/ sé/rio/ de/la es/pan/to/ ne/le a/li/men/ta;
Mais/ vi/a o/ san/gue a/ fa/ce/ de/le/ pre/en/cher,/
Mais/ o/ cri/a/ má/cu/la/ ne/la/ per/ce/ber./
E/la/ já/ pen/sa/ que e/le/ de/mo/ra a/ vol/tar,/
Quan/do/ mal/ se/ fo/ra o/ ze/lo/so/ ser/vi/dor./
O/ tem/po/ mo/les/to/ mal/ po/de/ su/por/tar,/
Pois/ já/ lhe é/ bal/do/ sus/pi/ro,/ pran/to ou/ cla/mor;/
Já/ tan/to ai/ fa/ti/ga/ ai,/ dor/ en/fa/da/ dor,/
Que e/la/ com/ su/as/ la/mú/rias/ pa/ra um/ mi/nu/to,
Pau/san/do/ pa/ra a/char/ no/va/ for/ma/ de/ lu/to.

En/fim/ re/cor/da-/se/ de on/de/ pen/de/ dum/ pre/go
De/ Prí/a/mo/ Troi/a/ com/ en/ge/nho/ pin/ta/da,
An/te a/ qual/ se ins/ta/la/ra o/ po/de/ri/o/ gre/go,
A/ des/tru/í-/la em/ pa/ga a/ He/le/na/ rap/ta/da,
A/me/a/çan/do a/ Í/lion/ ao/ céu/ e/le/va/da,
A/ qual/ o/ des/tro/ pin/tor/ tão/ so/ber/ba/ fez/
Que/ pa/re/ce o/ céu/ bei/jar/ as/ to/rres,/ cor/tês./
A/ mil/ la/men/tá/veis/ ob/je/tos/ que/ se/ vi/am,
Rep/to à/ na/tu/ra,/ ar/te/ da/va/ mor/ta/ vi/da;
Go/tas/ se/cas/ lá/gri/mas/ vi/vas/ pa/re/ci/am,
A/ba/ti/do o es/po/so,/ pe/la es/po/sa/ ver/ti/das;
O/ ru/bro/ san/gue/ fu/ma,/ mes/tri/a e/xi/bi/da;
E o/lhos/ ex/tin/tos/ e/mi/tem/ lu/zes/ cin/zen/tas,
Tal/ bra/sas/ se ex/tin/guem/ nas/ noi/tes/ mo/do/rren/tas.
Lá/ se/ fi/gu/ra o/ van/guar/dei/ro a/ la/bo/rar/
I/mun/do/ de/ te/rra e/ de/ su/or/ lam/bu/za/do;
E/ nas/ to/rres/ de/ Troi/a/ po/dem-/se a/vis/tar/
Os/ pró/prios/ o/lhos/ pe/las/ se/tei/ras/ lan/ça/dos,
A/ con/tem/plar/ os/ gre/gos,/ de/sa/cor/ço/a/dos.
Nes/ta/ o/bra/ se em/pre/gou/ tal/ do/ce/ jus/te/za,
Que/ se/ vê/ nos/ o/lhos/ dis/tan/tes/ a/ tris/te/za.
Em/ gran/des/ co/man/dan/tes/ gra/ça e/ ma/jes/ta/de
Po/de/reis/ ver,/ tri/un/fan/do/ nos/ seus/ sem/blan/tes;
No/ jo/vem,/ á/gil/ con/du/ta e/ ha/bi/li/da/de;
E/ cá/ e a/co/lá/ o/ pin/tor/ nos/ põe/ di/an/te
Pá/li/dos/ co/var/des,/ com/ pa/sso/ ba/lou/çan/te,
Os/ quais/ la/cai/os/ la/ssos/ tão/ bem/ pa/re/cen/do,
Crer-/se-/i/a/ vê-/los/ se/ de/ba/ter/ tre/men/do.
Em/ am/bos/ Á/jax/ e U/li/sses,/ oh,/ quan/ta/ ar/te
De/ fi/sio/no/mi/a/ se/ po/de/ con/tem/plar!/
Fa/ces/ ci/fram/ o/ co/ra/ção/ de/ ca/da/ par/te;
A/ fa/ce ao/ por/te/ cla/ra/men/te a/ re/ve/lar:/
No o/lho/ de Á/jax,/ ás/pe/ra/ fú/ria a/ cin/ti/lar;/
Mas/ a/ mi/ra/da/ que o/ sa/gaz/ U/li/sses/ lan/ça
Mos/tra/ com/pos/tu/ra e/ se/re/na/ go/ver/nan/ça.

Lá/ ve/reis/ gra/ve/ Nes/tor/ em/ e/xor/ta/ção,/
Tal/ fo/ra a en/co/ra/jar/ os/ gre/gos/ a/ lu/tar,/
E/xe/cu/tan/do/ tal/ só/bria a/ção/ com/ a/ mão/
Que/ re/ti/nha a/ten/ção,/ se/du/zi/a o/ o/lhar./
Em/ seu/ dis/cur/so,/ pa/re/ci/a a/ bar/ba al/var/
Ba/lan/çar/ al/to a/bai/xo, e/ dos/ lá/bios/ par/ti/a
Fi/no a/len/to es/pi/ra/la/do,/ que aos/ céus/ se er/gui/a.
Ao/ seu/ re/dor,/ u/ma/ mul/ti/dão/ bo/quia/ber/ta,
Que/ pa/re/ce/ sor/ver/ seu/ con/se/lho ins/tru/í/do,
To/dos/ jun/tos/ ou/vin/do,/ em/ po/se/ di/ver/sa,
Tal/ en/can/ta/sse u/ma/ se/rei/a/ seus/ ou/vi/dos;
Uns/ al/tos,/ uns/ bai/xos,/ tal/ cui/da/do/ foi/ ti/do;
Vá/rias/ ca/be/ças,/ ao/ fun/do/ qua/se es/con/di/das,
Pa/re/cem/ se e/le/var,/ pon/do a/ men/te a/tur/di/da.
Cá/ a/ mão/ de/ um/ so/bre a/ ca/be/ça/ de/ ou/tro,
Na/riz/ da o/re/lha/ do/ vi/zi/nho/ som/bre/a/do;
Cá/ um,/ pi/sa/do, a/ re/a/gir,/ in/cha/do e/ ru/bro;
Ou/tro/ pa/re/ce/ gri/tar/ blas/fê/mias,/ pren/sa/do;
Em/ seu/ fu/ror/ tal/ fu/ror/ é/ ma/ni/fes/ta/do
Que,/ não/ fo/ram/ de/ Nes/tor/ pa/la/vras/ doi/ra/das,
De/ba/te/ri/am/ an/tes/ com/ fe/ras/ es/pa/das.
Pois/ ao/ o/fí/cio in/ven/ti/vo/ lá/ se a/pe/la/va:
A/cer/to en/ga/no/so,/ tão/ den/so,/ tão/ ve/raz,/
Que à/ for/ma/ de A/qui/les/ a/ lan/ça/ fi/gu/ra/va,
Te/sa/ nu/ma/ mão/ ar/ma/da;/ já/ e/le, a/trás,/
In/vi/so/ res/ta:/ no o/lho/ da/ men/te e/ não/ mais;/
U/ma/ mão,/ ou/ pé,/ ou/ per/na,/ ca/be/ça ou/ ros/to
Re/pre/sen/ta/vam/ al/gum/ to/do a/ ser/ su/pos/to.
Dei/xan/do os/ mu/ros/ de/ Troi/a/ tão/ si/ti/a/da,
Sa/í/do ao/ cam/po au/daz/ Hec/tor,/ seu/ cam/pe/ão,/
Ha/vi/a/ mui/tas/ mães/ troi/a/nas/ en/can/ta/das
Por/ bran/dir/ be/las/ ar/mas/ seu/ jo/vem/ va/rão;/
Mas/ su/a es/pe/ran/ça/ ren/de/ tal/ ra/ra a/ção/
Que a/tra/vés/ do/ jú/bi/lo/ sur/gi/a um/ se/gre/do
(Tal/ man/cha em/ rú/ti/lo/ me/tal):/ pe/sa/do/ me/do.

Da/ cos/ta/ do/ Dar/da/ne/los,/ on/de/ lu/ta/vam,
Às/ mar/gens/ do/ Si/móis/ há/ san/gue em/ pro/fu/são,/
Cu/jas/ on/das/ i/mi/tar/ a/ lu/ta/ bus/ca/vam,
Al/çan/do/ cu/mes;/ e/ se/ pu/nha o/ ba/ta/lhão/
A/ que/brar/ na/ mar/gem/ gas/ta,/ p'ra/ lo/go en/tão/
Va/zar/ de/ vol/ta,/ e hos/te/ mai/or/ en/con/trar:/
1442 No/ cho/que a/ mar/gem/ do/ Si/móis/ vão/ es/pu/mar./
Che/ga en/tão/ Lu/cré/cia a/ bem/ pin/ta/da/ se/ção,/
E/ vê/ a/ fa/ce/ que/ to/da/ dor/ re/tra/ta/va.
Mui/tas/ vê/ a/ quem/ gra/vou/ pou/co a/ a/fli/ção,/
Mas/ ne/nhu/ma em/ que/ to/do in/for/tú/nio/ mo/ra/va;
A/té/ no/tar/ Hé/cu/ba,/ que/ de/ses/pe/ra/va,
Ve/lhos/ o/lhos/ cha/gas/ de/ Prí/a/mo/ fi/tan/do,
1449 Que/ sob/ u/fa/no/ pé/ de/ Pi/rro/ jaz/ san/gran/do.
Ne/la o/ pin/tor/ ha/vi/a/ a/na/to/mi/za/do
Tem/po a/ ru/ir,/ be/lo/ ro/to,/ dó/ que/ rei/na/va;
Seu/ ros/to,/ com/ vin/cos/ e/ ru/gas/ dis/far/ça/do;
Do/ que e/la/ fo/ra,/ ne/nhum/ ves/tí/gio/ res/ta/va.
Seu/ san/gue a/zul/ em/ ca/da/ vei/a/ pre/te/ja/va,
Fal/tan/do a/ fon/te/ que os/ tu/bos/ mur/chos/ nu/tri/a,
1456 Vi/da a/pri/sio/na/da em/ cor/po/ mor/to e/xi/bi/a.
Lu/cré/cia,/ o/lhos/ na/ tris/te/ som/bra/ fi/xa/dos,
Ao/ pe/sar/ da an/ci/ã/ con/for/ma/ seu/ so/frer,/
A/ quem/ só/ fal/tam,/ pa/ra/ res/pon/der,/ seus/ bra/dos,
Pa/la/vras/ de/ fel/ pa/ra al/go/zes/ mal/di/zer:/
O/ pin/tor/ não/ e/ra um/ deus/ p'ra/ lhos/ con/ce/der;/
Faz/ que/ Lu/cré/cia/ mal/da/de/ ne/le/ pre/su/ma,
1463 Ao/ dar-/lhe/ tan/to/ so/fri/men/to e/ lín/gua al/gu/ma.
"Po/bre ins/tru/men/to,"/ diz/ e/la,/ "de/ sons/ pri/va/do,
Can/tar-/te-/ei/ o/ pe/sar/ com/ lín/gua/ plan/gen/te,
Bál/sa/mo/ ver/te/rei/ em/ Prí/a/mo/ pin/ta/do,
Cen/su/ra/rei/ Pi/rro,/ que o/ u/sou/ tor/pe/men/te.
Com/ tais/ lá/gri/mas/ a/pa/ga/rei/ Troi/a ar/den/te,
E/ ris/ca/rá/ os/ o/lhos/ tor/vos/ mi/nha/ fa/ca
1470 De/ to/do i/ni/mi/go/ gre/go/ que a/go/ra a/ta/ca.

"Mos/tra a/ ra/mei/ra/ que a/ re/fre/ga/ sus/ci/tou,/
Pa/ra eu/ com as/ u/nhas/ a/ be/le/za/ lhe/ ras/gar./
Teu/ ar/dor/ las/ci/vo,/ to/lo/ Pá/ris,/ di/tou/
Es/ta/ car/ga/ de ó/dio/ que/ faz/ Troi/a/ quei/mar./
Teu/ o/lho o/ fo/go a/ ar/der/ fez/ a/lu/mi/ar,/
E a/qui/ em/ Troi/a,/ só/ por/ teu/ o/lho o/fen/der,/
Pai,/ fi/lho,/ se/nho/ra e/ fi/lha/ de/vem/ mo/rrer./
"Por/ que/ de/ve o/ pra/zer/ pri/va/do/ de/ um/ só/
Tor/nar-/se a/ pes/te/ pú/bli/ca/ de/ quan/tos/ for?/
Que/ fal/ta/ co/me/ti/da/ só/ re/cai/a/ só/
Na/ ca/be/ça/ da/que/le/ que/ foi/ trans/gre/ssor;/
Pou/pe-/se a/ al/ma in/cul/pe/ da/ cul/po/sa/ dor;/
Pe/la o/fen/sa/ de/ um/ de/vem/ tan/tos/ pa/gar,/
Pe/ca/do/ pri/va/do a/ to/dos/ con/ta/gi/ar?/
"Eis:/ cá/ cho/ra/ Hé/cu/ba,/ cá/ Prí/a/mo/ mo/rre,
Cá/ hir/to/ Hec/tor,/ cá/ Troi/lus,/ a/ fe/ne/cer;/
Cá/ a/mi/go/ com/ a/mi/go/ jaz,/ san/gue/ co/rre,
E a/mi/go a/ a/mi/go/ fe/re/ sem/ per/ce/ber;/
E o/ ar/dor/ de/ um/ tan/ta/ vi/da/ faz/ per/der./
Sus/ta/ra o/ las/so/ Prí/a/mo/ do/ fi/lho a/ cha/ma,
Troi/a/ bri/lha/ri/a/ não/ com/ fo/go, e/ sim/ fa/ma."
Pran/tei/a e/la a/qui/ a/ Troi/a o/ dra/ma/ pin/ta/do,
Pois/ má/goa,/ co/mo um/ ma/ci/ço/ si/no/ pen/den/te,
Pos/to a/ to/car,/ de/ si/ se/gue/ por/ ser/ pe/sa/do;
Pou/ca/ for/ça/ faz/ so/ar/ o/ do/bre/ do/len/te:
Faz/ Lu/cré/cia um/ tris/te/ re/la/to,/ di/li/gen/te,
Aos/ tra/ços/ da/ má/goa/ e às/ tin/tas/ da a/fli/ção;/
Con/fe/re-/lhes/ voz,/ e/ to/ma-/lhes/ a/ fei/ção./
Per/co/rre e/la/ com/ os/ o/lhos/ to/da a/ pin/tu/ra,
E/ de/ quem/ en/con/tra/ mo/fi/no/ faz/ la/men/to.
Por/ fim/ vê,/ ca/ti/va, u/ma/ té/tri/ca/ fi/gu/ra,
Que em/ pas/to/res/ frí/gios/ cau/sa/ con/do/i/men/to.
Seu/ ros/to,/ mes/mo a/fli/to,/ traz/ con/ten/ta/men/to;
A/ sen/da/ de/ Troi/a/ com/ os/ rús/ti/cos/ des/ce,
Tão/ cal/mo/ que a/ Pa/ci/ên/cia/ tro/çar/ pa/re/ce.

Ne/le o/ pin/tor/ la/bo/rou/ com/ to/ques/ ci/o/sos
A/ ve/lar/ o/ lo/gro,/ dar/ à/ man/sa i/lu/são/
Pa/sso hu/mil/de, ar/ se/re/no,/ o/lhos/ la/men/to/sos,
Ce/nho in/có/lu/me,/ que a/co/lhe a/ tri/bu/la/ção,/
Sem/ ru/bor/ ou/ pa/lor,/ mas/ tal/ com/bi/na/ção/
Que o/ ru/bor/ rú/beo/ não/ e/ra/ da/ cul/pa e/fei/to,
Nem/ o/ pa/lor/ al/vo/ me/do/ num/ fal/so/ pei/to.
Mas,/ tal/ de/mô/nio/ con/tu/maz/ e ha/bi/tu/al,/
Man/ti/nha/ fron/te/ que/ tão/ jus/ta/ pa/re/ci/a,
E/ sob/ e/la/ tão/ bem/ en/trin/chei/ra/va o/ mal,/
Que/ nem/ a/ pró/pria/ sus/pei/ção/ não/ su/po/ri/a
Que ar/di/lo/so/ do/lo ou/ per/jú/rio/ me/te/ri/a
Em/ tão/ lu/zen/te/ di/a/ tais/ pí/ceas/ tor/men/tas,
Ou/ man/cha/ri/a em/ pe/ca/do/ tais/ for/mas/ ben/tas.
Com/pôs/ do/ce i/ma/gem/ o/ pin/tor/ com/ mes/tri/a
De/ Si/non/ per/ju/ro,/ cu/ja en/vol/ven/te his/tó/ria
Ao/ cré/du/lo/ ve/lho/ Prí/a/mo/ cei/fa/ri/a;
Cu/jo/ ver/bo/ co/mo/ pól/vo/ra a/bra/sa a/ gló/ria
Da/ só/li/da/ Í/lion,/ pe/la/ qual/ o/ céu/ cho/ra;
E es/tre/li/nhas/ do/ sí/tio/ fi/xo/ se/ lan/ça/vam,
Ca/í/do o es/pe/lho em/ que/ su/as/ fa/ces/ mi/ra/vam.
Es/ta/ fi/gu/ra e/la es/mi/u/çou,/ de/di/ca/da,
Re/pre/en/den/do ao/ pin/tor/ o es/me/ro/ sem/ par,/
E/ diz/ que ou/tra e/fi/gie em/ Si/non/ e/ra a/bu/sa/da:
For/ma a/ssim/ be/la/ não/ sói/ má/ men/te a/bri/gar./
E o/ se/gui/a/ fi/tan/do;/ e/ sem/pre a/ fi/tar,/
Tal/ ver/da/de em/ seu/ lha/no/ ros/to e/la/ no/ta/va
Que/ con/clu/iu/ que a/ pin/tu/ra/ fal/si/fi/ca/va.
“Não/ crei/o,/” diz/ e/la,/ “que/ ta/ma/nha/ men/ti/ra” –
“Po/ssa es/prei/tar/ em/ tal/ a/pa/rên/cia,”/ pen/sou, –/
Mas/ de/ Tar/qui/no o/ vul/to/ na/ men/te e/la/ vi/ra,
E/ na/ lín/gua o/ “po/de” ao/ “não/ po/ssa”/ su/plan/tou./
“Não/ crei/o”/ e/la em/ tal/ sen/ti/do a/ban/do/nou,/
E/ for/mu/lou/ a/ssim,/ “Não/ crei/o,/ cla/ro es/tá,/
Que/ tal/ fa/ce/ tra/ga ou/tra/ men/te/ que/ não/ má./

"Pois/ tal/ co/mo/ su/til/ Si/non/ cá/ re/tra/ta/do,
Tão/ so/le/ne,/ tão/ a/ba/ti/do e/ tão/ com/pos/to
(Co/mo/ se/ de/ má/goa/ ou/ la/bor/ fa/ti/ga/do),
A/ mim/ vei/o/ Tar/qui/no a/ me en/ga/nar/ dis/pos/to,
Ho/nes/ti/da/de ex/te/ri/or,/ no en/tan/to/ ro/to
Com/ ví/cio/ i/mo./ Tal/ Prí/a/mo/ o ad/mi/tiu,/
A/ Tar/qui/no/ eu,/ e/ mi/nha/ Troi/a/ ru/iu./
"Ve/de,/ co/mo/ Prí/a/mo a/ ou/vir/ la/cri/me/ja,
Ven/do as/ lá/gri/mas/ fal/sas/ por/ Si/non/ ver/ti/das.
An/ci/ão/ és,/ Prí/a/mo,/ sem/ que/ sá/bio/ se/jas?
Ca/da/ go/ta/ de/ssas/ cus/ta a um/ troi/a/no a/ vi/da;
Seu/ pran/to é/ fo/go,/ á/gua al/gu/ma é/ pro/du/zi/da;
Tais/ ro/tun/das/ per/las/ de/ que/ tens/ pi/e/da/de
São/ bo/las/ de/ fo/go a/ quei/mar/ tu/a/ ci/da/de.
"Tais/ de/mô/nios/ to/mam/ lo/gro/ do/ ne/gro in/fer/no;
Pois/ Si/non/ em/ seu/ fo/go/ se/ tre/me/ de/ fri/o,
E/ ne/sse/ fri/o ha/bi/ta um/ fo/ga/réu/ e/ter/no;
Tais/ con/trá/rios/ só/ se u/nem/ em/ tal/ com/pa/dri/o
Pa/ra a/du/lar/ os/ to/los/ e en/chê-/los/ de/ bri/o;
A/du/la a/ Prí/a/mo/ Si/non/ com a/ fal/sa/ má/goa
E a/cha/ co/mo/ quei/mar/ su/a/ Troi/a/ com/ á/gua."
Eis/ que,/ fu/ri/bun/da,/ tal/ pai/xão/ ne/la im/pe/ra,
Que a/ pa/ci/ên/cia/ de/ seu/ pei/to é/ en/xo/ta/da;
Ao/ Si/non/ i/ner/te/ com as/ u/nhas/ di/la/ce/ra,
Com/pa/ran/do-o/ à/ tal/ vi/si/ta/ mal/fa/da/da
Cu/jo a/to/ fê-/la/ de/ si/ mes/ma/ de/tes/ta/da.
Ao/ fim,/ com/ um/ so/rri/so,/ dá-/se/ por/ ven/ci/da:
"To/la,/ to/la!"/ diz,/ "nem/ lhe/ do/em/ as/ fe/ri/das."
A/ssim/ mon/ta e/ va/za o/ cur/so/ de/ seu/ pe/sar;/
E em/ seu/ quei/xu/me o/ tem/po ao/ tem/po é/ um/ en/fa/do.
De/se/ja o/ra/ noi/te, o/ra al/vo/ra/da a/ rai/ar,/
E am/bas/ pen/sa/ que/da/rem-/se/ de/ma/si/a/do.
Cur/to/ tem/po/ lon/go é,/ des/gos/to/ su/por/ta/do:
Em/bo/ra/ can/se,/ nun/ca/ dor/me a/ dor/ ne/fas/ta,
E/ quem/ ve/la/ vê/ quão/ len/to o/ tem/po/ se a/rras/ta;

A/ qual/ to/do e/sse/ tem/po/ lhe es/ca/pou/ à/ men/te,
Com/ i/ma/gens/ pin/ta/das/ por/ e/la em/pre/ga/do,
Da/ vi/vên/cia/ da/ pró/pria a/fli/ção/ ins/ci/en/te
Pe/lo a/lhei/o/ de/tri/men/to/ con/je/tu/ra/do,
Pur/gan/do os/ ma/les/ no/ tor/men/to/ fi/gu/ra/do.
A/li/vi/a al/guns,/ mas/ cu/rar/ nun/ca/ se/ deu,/
Pen/sar/ que/ cou/be a/ ou/trem/ o/ su/plí/cio/ seu./
Mas/ eis/ que o/ ci/o/so es/ta/fe/ta,/ re/tor/nan/do,
Traz/ a/ ca/sa/ seu/ lor/de,/ de ou/tros/ es/col/ta/do,
O/ qual/ vê/ Lu/cré/cia/ ne/gro/ lu/to/ tra/jan/do,
E em/ tor/no/ dos/ o/lhos/ pe/lo/ pran/to/ mar/ca/dos,
Co/mo ar/co-/í/ris/ no/ céu,/ a/ros/ a/zu/la/dos;
Tais/ co/res/ em/ seu/ fir/ma/men/to es/cu/re/ci/do
Pre/di/zem/ tem/po/ral/ pr'a/lém/ do/ já/ cho/vi/do.
E/ seu/ ma/ri/do/ cir/cuns/pec/to, a/ i/sso/ ven/do,
Pas/mo/ fi/ta/ seu/ tris/te/ ros/to/ sem/pre/ mais:/
O/lhos/ ru/bros/ e/ crus,/ mes/mo em/ pran/to/ fer/ven/do,
A/ cor/ vi/vaz/ a/ba/ti/da em/ pe/nas/ mor/tais./
Fal/ta-/lhe/ for/ça/ p'ra/ per/gun/tar/ "co/mo/ vais";/
Que/dam/ am/bos,/ tais/ co/nhe/ci/dos/ que, es/pan/ta/dos,
To/pam-/se a/lhu/res,/ e um/ ao/ ou/tro/ me/de os/ fa/dos.
E/le en/fim,/ u/ma/ mão/ e/xan/gue/ lhe/ to/man/do,
A/ssim/ em/pe/ça:/ "Que/ des/di/ta/ des/me/di/da
A/ ti/ re/ca/iu,/ que/ te/ que/das/ ti/ri/tan/do?
Meu/ bem,/ que/ re/vés/ põe-/te a/ cor/ es/ma/e/ci/da?
Por/ que/ em/ i/gual/ des/con/ten/to es/tás/ ves/ti/da?
Re/ve/la,/ que/ri/da, e/ssa/ tris/te/ pros/tra/ção,/
E/ con/ta/ teu/ mal,/ p'ra/ ter/mos/ re/pa/ra/ção."/
Três/ sus/pi/ros/ à/ má/goa/ li/gam/ o/ pa/vi/o,
A/té/ que/ dis/pa/re/ pa/la/vra/ de/ pe/sar./
Pron/ta en/fim/ a/ res/pon/der/ o/ que/ se in/qui/riu,/
Pre/pa/ra-/se/ cân/di/da a/ lhes/ a/nun/ci/ar/
Que a/ hon/ra/ lo/gra/ram/ pri/sio/nei/ra/ to/mar;/
En/quan/to/ Co/la/ti/no,/ e os/ lor/des/ que o/ guar/dam
Com/ sé/ria a/ten/ção/ su/as/ pa/la/vras/ a/guar/dam.

Pois/ o/ pá/li/do/ cis/ne em/ su/as/ á/guas/ bran/das
Co/me/ça o/ can/to/ tris/te/ de/ seu/ cer/to/ fim:/
"Bre/ves/ pa/la/vras,/" diz,/ "a/ trans/gre/ssão/ de/man/da,
Sen/do/ que es/cu/sa al/gu/ma a/ fal/ta e/men/da, en/fim./
Mais/ ais/ que/ pa/la/vras/ pre/va/le/cem/ em/ mim,/
E/ meus/ la/men/tos/ de/ to/da/ me/di/da/ pa/ssam,
A/ con/tar/ to/dos/ u/ma/ po/bre/ lín/gua/ la/ssa.
"En/tão/ se/ja/ seu/ ú/ni/co/ mis/ter/ di/zer:/
Ca/ro es/po/so, a/ po/sse/ de/ teu/ lei/to al/me/ja/da,
Es/tra/nho/ lo/grou/ no/ tra/ve/ssei/ro/ ja/zer/
Em/ que u/sa/vas/ pou/sar/ a/ ca/be/ça/ can/sa/da;
E/ qual/ mal/da/de a/ mais/ que/ se/ja i/ma/gi/na/da,
Que/ me/ fo/sse/ fei/ta em/ co/a/ção/ o/di/en/ta,
Di/sso, oh/ céus,/ tu/a/ Lu/cré/cia/ não/ 'stá/ i/sen/ta.
"Pois/ no/ te/mí/vel/ breu/ da/ ma/dru/ga/da/ mor/ta,
Com/ sa/bre/ lu/zen/te/ mi/nha al/co/va/ pro/fa/na
Um/ so/rra/tei/ro/ vi/ven/te/ que/ fla/ma/ por/ta,
E/ gri/ta,/ cal/mo,/ 'A/cor/da,/ da/ma/ ro/ma/na,
E/ re/ce/be/ meu/ a/mor;/ ou/ nó/doa/ ti/ra/na
Im/po/rei/ so/bre/ ti/ e/ teus/ fa/mi/li/a/res,
Se a/ for/ça/ de/ meu/ a/mor/ tu/ con/tra/di/ta/res.
"'Pois/ al/gum/ he/di/on/do/ cri/a/do/ teu,'/ diz,/
'Se/ não/ vais/ teu/ ta/lan/te a/ meu/ fi/to a/tre/lar,/
Ma/to/ na/ ho/ra,/ e a/ ti/ de/pois,/ in/fe/liz,/
E/ ju/ra/rei/ ter/ vis/to os/ dois/ a/ pra/ti/car/
O/ tor/pe a/to/ lú/bri/co,/ ca/ben/do/ cei/far/
Os/ im/pu/di/cos/ no a/to:/ se/rá/ tal/ a/ção/
Re/no/me/ meu,/ e/ tu/a/ per/pé/tua ab/je/ção.'/
"Com/ i/sso,/ lan/cei-/me a/ re/a/gir/ e/ gri/tar;/
En/tão/ con/tra/ meu/ pei/to e/le/ põe/ su/a es/pa/da,
Ju/ran/do:/ não/ a/qui/es/ce/sse a/ su/por/tar,/
Eu/ se/ri/a e/ter/na/men/te/ si/len/ci/a/da.
E/ mi/nha in/fâ/mia/ fi/ca/ri/a/ re/gis/tra/da,
Nun/ca/ na/ no/bre/ Ro/ma/ se/ri/a ol/vi/da/do
O/ fim/ a/dúl/te/ro/ de/ Lu/cré/cia e/ cri/a/do.

“I/ni/mi/go/ for/te,/ po/bre/ fra/ca/ que/ sou,/
E/ tan/to/ mais/ fra/ca/ com/ ta/ma/nho/ pa/vor./
Meu/ san/gui/ná/rio/ ju/iz/ a/ lín/gua/ me obs/tou;/
Plei/to/ jus/to al/gum/ lá/ se/ po/di/a in/ter/por./
Su/a/ las/cí/via es/car/la/te/ sen/ta a/ de/por/
Que os/ o/lhos/ fur/tou-/lhe es/ta/ fa/ce/ co/rri/quei/ra,
E/ rou/ba/do o/ ju/iz,/ é/ mor/te à/ pri/sio/nei/ra.
“Oh,/ en/si/na-/me a/ ser/ meu/ pró/prio/ ad/vo/ga/do,
Ou/ ao/ me/nos/ es/te/ re/fú/gio/ me/ con/sen/te:
Mes/mo o/ san/gue/ ru/de/ des/te a/bu/so/ ta/cha/do,
I/ma/cu/la/da e/ pris/ti/na es/tá/ mi/nha/ men/te;
I/sso/ não/ se/ for/çou,/ nem/ nun/ca/ foi/ ten/den/te
A/ re/nún/cias/ a/ce/ssó/rias,/ e/ sem/pre/ pu/ra
Den/tro/ des/te a/bri/go en/ve/ne/na/do/ per/du/ra.”
Eis/ o/ mer/ca/dor/ da/ per/da/ de/ses/pe/ra/do,
Ca/be/ça/ pen/sa,/ voz/ ba/rra/da/ com/ pe/sar,/
Seus/ tris/tes/ o/lhos/ fi/xos,/ e os/ bra/ços/ tran/ça/dos,
Dos/ lá/bios/ o/ra/ pá/li/dos/ põe-/se a/ so/prar/
P’ra/ lon/ge a/ má/goa/ que/ lhe im/pe/de/ re/pli/car./
Mas,/ in/fe/liz/ que é,/ vão/ é/ seu/ des/ve/la/men/to;
O/ que ex/pe/le/ de/ vol/ta/ sor/ve/ seu/ a/len/to.
Tal/ por/ um/ ar/co u/ma/ ma/ré/ de/sen/fre/a/da
Su/plan/ta o/ o/lho/ que/ su/a/ pre/ssa ob/ser/vou,/
Mas/ no/ re/mo/i/nho/ tal/ for/ça é/ con/tro/la/da
De/ vol/ta ao/ es/trei/to/ que/ ve/loz/ a/ lan/çou;/
Fú/ria/ lan/ça,/ fú/ria/ re/to/ma o/ que/ pa/ssou;/
A/ssim/ sus/pi/ros/ e/ pe/nas/ a/ se/rra/ fa/zem:
Má/goa/ pul/sam/ a/dian/te,/ e/ de/ vol/ta/ tra/zem,
Pa/de/ci/men/to/ ca/la/do o/ qual/ e/la/ no/ta,
E/ seu/ tran/se in/tem/pes/ti/vo/ des/per/ta a/ssim:/
“Ca/ro/ lor/de,/ teu/ pe/sar/ ao/ pe/sar/ meu/ do/ta
Du/pla/ for/ça;/ chei/a/ por/ chu/va/ não/ tem/ fim./
Teu/ so/frer/ faz/ a/ má/goa/ tão/ pun/gen/te em/ mim/
Mais/ vi/va e/ do/lo/ri/da./ Que/ bas/te/ por/tan/to
A/fo/gar/ um/ pe/sar,/ um/ par/ de o/lhos/ em/ pran/to.

“E/ por/ mim,/ ca/so en/can/tar-/te a/ssim/ po/sso/ eu,/
Por/ quem/ foi/ tu/a/ Lu/cré/cia,/ ro/go a/ten/der:/
Vin/ga-/te/ pron/ta/men/te/ do i/ni/mi/go/ meu,/
Teu,/ meu,/ de/le/ mes/mo./ Su/põe/ me/ de/fen/der/
Do/ que/ já/ foi./ O/ so/co/rro/ que/ vais/ tra/zer/
Vem/ um/ tan/to/ tar/de,/ mas/ que/ mo/rra o/ trai/dor;/
Pois/ nu/tre i/ni/qui/da/de/ pe/na/ não/ dis/por./
“Mas/ an/tes/ que o/ no/mei/e,/ vós/ bons/ lor/des,”/ diz,/
Aos/ que/ se/gui/ram/ Co/la/ti/no/ com/ no/bre/za,
“Em/pe/nha/reis/ vo/ssas/ pa/la/vras,/ tal/ con/diz,/
De em/ li/gei/ra a/co/ssa/ vin/gar/ es/ta/ vi/le/za;
Pois/ tra/ta-/se/ de/ jus/ta e/ me/ri/tó/ria em/pre/sa
Com/ vin/gan/ça ar/ma/da à/ in/jus/ti/ça a/co/ssar:/
Ca/va/lei/ros/ vo/tam/ ao/ da/no/ re/pa/rar.”/
An/te/ ro/gos/ tais,/ com/ no/bre/ dis/po/si/ção,/
Ca/da/ lor/de/ põe-/se a/ am/pa/ro/ pro/me/ter,/
Por/ ca/va/la/ri/a a/ta/do à/ im/po/si/ção,/
A/ fim/ de o/ ne/fan/do i/ni/mi/go ex/pos/to/ ver./
Mas/ e/la,/ gra/ve/ mis/ter/ in/da/ por/ di/zer,/
Ce/ssa a/ pro/tes/ta/ção./ “Oh,/ res/pon/dei,”/ diz/ e/la,
“Tal/ má/cu/la/ for/ça/da,/ co/mo/ re/mo/vê-/la?
“Qual/ se/rá/ de/ mi/nha o/fen/sa a/ re/al/ na/tu/ra,
Com/ te/mí/vel/ cir/cuns/tân/cia a/ me/ su/jei/tar?/
Po/de ex/cul/par/ ao/ a/to/ vil/ a/ men/te/ pu/ra,
Mi/nha/ hon/ra/ ca/í/da/ fa/zen/do a/van/çar?/
Po/de al/gum/ re/cur/so ab/sol/ver-/me/ des/te a/zar?/
Se/ vol/ta a/ se/ lim/par/ a/ fon/te en/ve/ne/na/da,
Por/ que/ não/ eu/ a/ tal/ má/cu/la/ su/jei/ta/da?”
Ni/sso,/ põem/-se/ to/dos/ a/ pro/fe/rir/ ju/í/zo:
Men/te im/po/lu/ta e/xi/me/ cor/po/ ma/cu/la/do;
En/quan/to e/la a/fas/ta,/ com/ um/ tris/te/ so/rri/so,
A/ fa/ce,/ ma/pa/ que/ traz/ im/pre/sso o/ tra/ça/do
Do/ du/ro in/for/tú/nio,/ com/ lá/gri/mas/ gra/va/do.
“Não,/ não,”/ diz/ e/la,/ “da/ma al/gu/ma/ do/ra/van/te
Em/ meu/ pre/tex/to/ bus/ca/rá/ a/te/nu/an/te.”

Sus/pi/ran/do en/tão,/ tal/ se o/ co/ra/ção/ par/ti/sse,
"Tar/qui/no!"/ ex/pe/le;/ "E/le,"/ dá/ se/gui/men/to,
Mas/ na/da/ mais/ que/ "e/le" a/ po/bre/ lín/gua/ di/sse;
A/té/ que a/pós/ so/lu/ços/ e/ re/tar/da/men/tos,
O/fe/gos,/ dé/beis/ e/ bre/ves/ en/ce/ta/men/tos,
Sai-/lhe:/ "É/ e/le,/ e/le,/ bons/ lor/des,/ en/fim,/
Quem/ gui/a es/ta/ mão/ a/ tal/ cha/ga a/brir/ em/ mim."/
Pois/ a/qui/ e/la em/ba/i/nha/ no/ pei/to,/ ce/ga,
Fa/ca a/gu/da/ que/ su'/al/ma/ de/sem/ba/i/nha;
Tal/ gol/pe a/ li/ber/ta/ da/ pro/fun/da/ re/fre/ga
Da/que/la/ pri/são/ po/lu/ta em/ que/ se/ man/ti/nha.
Seus/ ais/ con/tri/tos/ le/gam/ às/ nu/vens/ a/ci/ma
A/la/do es/pí/ri/to;/ vo/a/ pe/la/ fe/ri/da
Do/ des/ti/no a/bre/vi/a/do a/ e/ter/na/ vi/da.
Fei/tos/ pe/dra,/ an/te o/ mor/tal/ a/to a/ pas/mar,/
Fi/cam/ Co/la/ti/no e/ ban/do/ que a/com/pa/nhou;/
A/té/ que o/ pai/ de/ Lu/cré/cia,/ ven/do-a/ san/grar,/
So/bre o/ cor/po au/toex/ter/mi/na/do/ se a/rro/jou;/
E/ da/ fon/te/ pur/pú/rea/ Bru/tus/ a/rran/cou/
A/ fa/ca ho/mi/ci/da;/ no/ cur/so/ que e/la/ faz,/
Seu/ san/gue,/ ó/ pí/fia/ vin/gan/ça,/ sai-/lhe a/trás;/
E/ bor/bu/lhan/do/ de/ seu/ pei/to/ se/ re/par/te
Em/ dois/ len/tos/ ri/os,/ tal/ que o/ san/gue en/car/na/do
Cir/cuns/cre/ve o/ cor/po/ de/la/ por/ to/da/ par/te,
Que/ tal/ i/lhéu/ sa/que/a/do/ jaz/ de/so/la/do,
De/ser/to e/ va/zi/o/ nes/te/ mar/ des/gra/ça/do.
Par/te/ de/ seu/ san/gue/ ru/bro e/ pu/ro/ res/ta/va,
A/ ou/tra/ Tar/qui/no/ su/jou,/ e/ pre/te/ja/va.
Lá,/ em/ vol/ta à/ fa/ce em/ lu/to/ co/a/gu/la/da
Da/que/le/ san/gue/ ne/gro,/ faz-/se um/ a/ro a/quo/so,
A/ pran/te/ar/ tal/vez/ a/ par/te/ cons/pur/ca/da;
E/ des/de en/tão,/ tal/ se/ por/ Lu/cré/cia/ cho/ro/so,
Um/ si/nal/ d'á/gua/ traz/ o/ san/gue/ vi/ci/o/so,
E/ san/gue im/po/lu/to/ ver/me/lho/ per/ma/ne/ce,
Ru/bo/ri/zan/do/ por/ a/que/le/ que a/po/dre/ce.

“Fi/lha/ que/ri/da,”/ lon/ge/vo/ Lu/cré/cio/ bra/da,
“E/ssa/ vi/da/ mi/nha/ e/ra/ que o/ra/ tu/ pri/vas.
Se/ na/ fi/lha a/ pa/ter/na e/fí/gie é/ re/tra/ta/da,
On/de/ vi/ve/rei/ eu/ se/ Lu/cré/cia é/ des/vi/va?
P’ra/ des/fe/cho/ co/mo es/te/ de/ mim/ não/ de/ri/vas:
Ca/so/ pre/fa/le/cer/ ge/ni/tor/ fi/lho/ po/ssa,
So/mos/ nós/ pro/le/ su/a,/ não/ e/les/ a/ no/ssa.
“Po/bre es/pe/lho/ ro/to,/ tan/to/ ti/nha/ mi/ra/do
Em/ teus/ do/ces/ tra/ços/ mi/nha/ re/no/va/ção;/
Mas/ a/go/ra o/ be/lo es/pe/lho,/ de/te/rio/ra/do,
Mos/tra/ ca/vei/ra/ bas/ta em/ tem/po/ral/ a/ção./
Oh,/ ras/gas/te/ das/ fa/ces/ a/ mi/nha/ fei/ção,/
Es/ti/lha/ças/te a/ bel/da/de ao/ es/pe/lho/ meu,/
Já/ nem/ en/xer/go/ mais/ quem/ um/ di/a/ fui/ eu!/
“Ó/ tem/po,/ ce/ssa/ teu/ cur/so e/ não/ mais/ pro/ssi/gas,
Se/ so/bres/tás/ quem/ so/bre/vi/ver/ de/ve/ri/a.
Con/quis/ta/rá/ pu/tre/fac/ta/ mor/te às/ mais/ dig/nas,
Man/ten/do/ vi/vas/ dé/beis/ al/mas/ sem/ va/li/a?
Ve/lha a/be/lha a/ col/mei/a/ à/ no/va/ con/fi/a.
Pois/ vi/ve,/ do/ce/ Lu/cré/cia,/ re/vi/ve a/ ver/
Teu/ pai/ mor/to;/ não/ teu/ pai/ te/ ver/ pe/re/cer.”/
Ni/sso a/cor/da/ Co/la/ti/no/ do/ des/va/ri/o,
E/ pe/de a/ Lu/cré/cio/ lhe/ dar/ à/ dor/ lu/gar;/
E en/tão/ so/bre/ Lu/cré/cia e/ seu/ san/gren/to/ ri/o
E/le/ pu/la, a/ fa/ce al/va/ de/ me/do a/ ba/nhar,/
E/ fin/ge/ por/ um/ ter/mo/ mo/rrer/ com/ seu/ par;/
A/té/ que o/ pun/do/nor/ vi/ril/ man/da-o/ do/mar-/se,
E/ vi/ver/ pa/ra/ da/ mor/te/ de/la/ vin/gar-/se.
Da/ i/ma/ al/ma/ seu/ des/gos/to en/ra/i/za/do
Com/ mu/do/ man/da/do à/ lín/gua/ de/le in/ter/pe/la;
A/ qual,/ fe/roz/ por/ ter/ má/goa/ seu/ u/so obs/ta/do,
Ne/gan/do o/ ver/bo/ que a/ dor/ do/ pei/to/ de/be/la,
Co/me/ça a/ fa/lar;/ mas/ nos/ lá/bios/ se a/tro/pe/lam
Dé/beis/ sons,/ ao/ co/ra/ção/ tão/ tur/va/ va/li/a
Que/ não/ po/di/am/ dis/tin/guir/ o/ que/ di/zi/a.

"Tar/qui/no,"/ no en/tan/to,/ cla/ra/men/te/ se e/mi/te,
Mas/ en/tre/ seus/ den/tes,/ tal/ se o/ no/me a/ mor/der./
Bo/rras/ca/ tal,/ a/té/ que a/ chu/va/ pre/ci/pi/te,
Sus/ta-/lhe a/ ma/ré/ do/ pe/sar,/ e a/ faz/ cres/cer./
Vem/ a/ chu/va en/fim,/ à/ ven/ta/ni/a/ de/ter;/
Põem-/se en/tão/ gen/ro e/ so/gro em/ pran/to a/ dis/pu/tar/
Quem/ mais,/ por/ es/po/sa ou/ fi/lha,/ de/ve/ cho/rar./
Um/ a/ cha/ma/ de/ su/a,/ e o/ ou/tro i/gual/men/te;
Sem/ que/ ne/nhum/ dos/ plei/tos/ te/nha/ tri/un/fa/do.
O/ pai/ diz/ "E/la é/ mi/nha."/ "Oh,/ mi/nha/ so/men/te,"
Re/tor/que o/ es/po/so,/ "não/ me/ se/ja/ to/ma/do
O/ tí/tu/lo/ des/ta/ dor./ Não/ di/ga en/lu/ta/do
Que a/ pran/tei/a,/ pois/ e/la/ só/ mi/nha e/ra em/ vi/da,
E/ só/ de/ve/ por/ Co/la/ti/no/ ser/ car/pi/da."
"Oh,"/ diz/ Lu/cré/cio,/ "sou/ eu/ que es/ta/ vi/da/ de/ra
Que/ ce/do e/ tar/de/ de/mais/ e/la/ de/rra/mou."/
"Ai,/ ai,"/ diz/ Co/la/ti/no,/ "mu/lher/ mi/nha/ e/ra;
Po/sse/ mi/nha,/ e é/ meu/ a/qui/lo/ que/ ma/tou."/
Tal/ cla/mor/ de/ "fi/lha"/ ou/ "mu/lher"/ o/cu/pou/
O ar/ dis/per/so,/ que, a/ Lu/cré/cia/ sem/pre/ con/ten/do,
"Mi/nha/ fi/lha"/ ou/ "mu/lher"/ i/a/ res/pon/den/do.
Bru/tus,/ pois,/ que a/ fa/ca/ de/ Lu/cré/cia/ co/lheu,/
Ven/do-/lhes/ no/ la/men/to/ tal/ e/mu/la/ção,/
Pa/ssa a/ ves/tir/ de al/ti/vo/ por/te o/ si/so/ seu,/
E/ se/pul/ta/ na/ cha/ga a/ fal/sa a/lie/na/ção./
Pois/ com/ ro/ma/nos/ ti/nha/ tal/ es/ti/ma/ção/
Co/mo/ têm/ dos/ reis/ to/los/ es/pi/ri/tu/o/sos,
Pe/los/ di/tos/ a/to/lei/ma/dos/ e/ jo/co/sos.
Mas/ seu/ há/bi/to/ ra/so e/le a/go/ra/ des/men/te,
No/ qual/ fun/da as/tú/cia/ ti/nha-/lhe/ dis/far/ça/do,
E em/pu/nha há/ mui/to o/cul/to/ si/so,/ sa/bia/men/te,
A/ sus/tar/ pran/to/ por/ Co/lla/ti/nus/ cho/ra/do.
"Le/van/ta-/te,"/ diz,/ "lor/de/ de/ Ro/ma ul/tra/ja/do;
Que/ meu/ ser/ in/de/tec/ta/do,/ por/ to/lo/ ti/do,
A/go/ra/ man/de à es/co/la/ teu/ juí/zo/ vi/vi/do.

"O/ra,/ Co/la/ti/no,/ po/de/ dor/ dor/ cu/rar?/
Cha/ga/ cha/ga am/pa/rar,/ quei/xa à/ ca/la/mi/da/de?
Fe/rir-/te a/ ti/ mes/mo/ se/rá/ mes/mo/ vin/gar/
O a/to/ que/ le/vou/ tu/a es/po/sa à ex/tre/mi/da/de?
Tais/ mo/dos/ pu/e/ris/ mos/tram/ de/bi/li/da/de.
Tu/a/ mi/se/rá/vel/ es/po/sa a/giu/ e/rra/do
Ao/ ter/ a/ si/ e/ não/ ao/ al/goz/ vi/ti/ma/do.
"Teu/ co/ra/ção/ não/ ba/nhes,/ ó/ ro/ma/no au/daz,/
No/ le/ni/ti/vo or/va/lho/ das/ la/men/ta/ções;/
Co/mi/go/ te a/jo/e/lha e/ tu/a/ par/te/ faz/
Aos/ deu/ses/ ro/ma/nos/ fa/zen/do in/vo/ca/ções,/
Tal/ que/ pre/si/dam/ ver/ tais/ a/bo/mi/na/ções/
(Já/ que a/ pró/pria/ Ro/ma/ ne/las/ é/ des/gra/ça/da)
Com/ no/ssas/ ar/mas/ das/ ru/as/ de/la ex/tir/pa/das.
"En/tão,/ por/ no/sso/ Ca/pi/tó/lio/ se/ con/ju/ra,
E/ por/ es/te/ cas/to/ san/gue/ que/ se/ man/chou,/
Pe/lo/ sol/ no/ céu/ que/ traz/ te/rre/na/ far/tu/ra,
Por/ to/dos/ di/rei/tos/ que/ Ro/ma/ sus/ten/tou,/
Por/ de/ cas/ta/ Lu/cré/cia a/ al/ma,/ que/ con/tou/
Seus/ ma/les,/ e/ por/ es/ta/ fa/ca en/san/guen/ta/da,
Vin/ga/re/mos/ es/ta/ bo/a es/po/sa/ fi/na/da."
Di/to i/sso e/le/ gol/pei/a-/se o/ pei/to/ com a/ mão,/
E/ bei/ja a/ fa/ca/ fa/tal,/ vo/to a/ en/ce/rrar;/
Con/vo/ca o/ res/tan/te a/ su/a/ pro/tes/ta/ção,/
Que as/ pa/la/vras/ de/le a/co/lhem,/ a/ se a/bis/mar;/
To/dos/ jun/tos,/ en/tão,/ jo/e/lhos/ vão/ do/brar,/
E o/ pro/fun/do/ vo/to/ que/ já/ fi/ze/ra/ Bru/tus
Vol/ta e/le a/ re/pe/tir,/ e a/ i/sso/ vo/tam/ jun/tos.
De/pois/ de e/sse/ sen/sa/to/ vo/to/ pro/fe/rir,/
E/les/ da/li/ Lu/cré/cia a/cor/dam/ em/ le/var,/
Ro/ma a/fo/ra/ seu/ cor/po/ san/gren/to e/xi/bir,/
O/ tor/pe/ cri/me/ de/ Tar/qui/no a/ pu/bli/car;/
O/ que,/ fei/to/ com/ di/li/gên/cia,/ sem/ tar/dar,/
De/ram/ os/ ro/ma/nos/ ge/ral/ con/sen/ti/men/to:
Pu/nir/ Tar/qui/no/ com/ e/ter/no/ ba/ni/men/to.