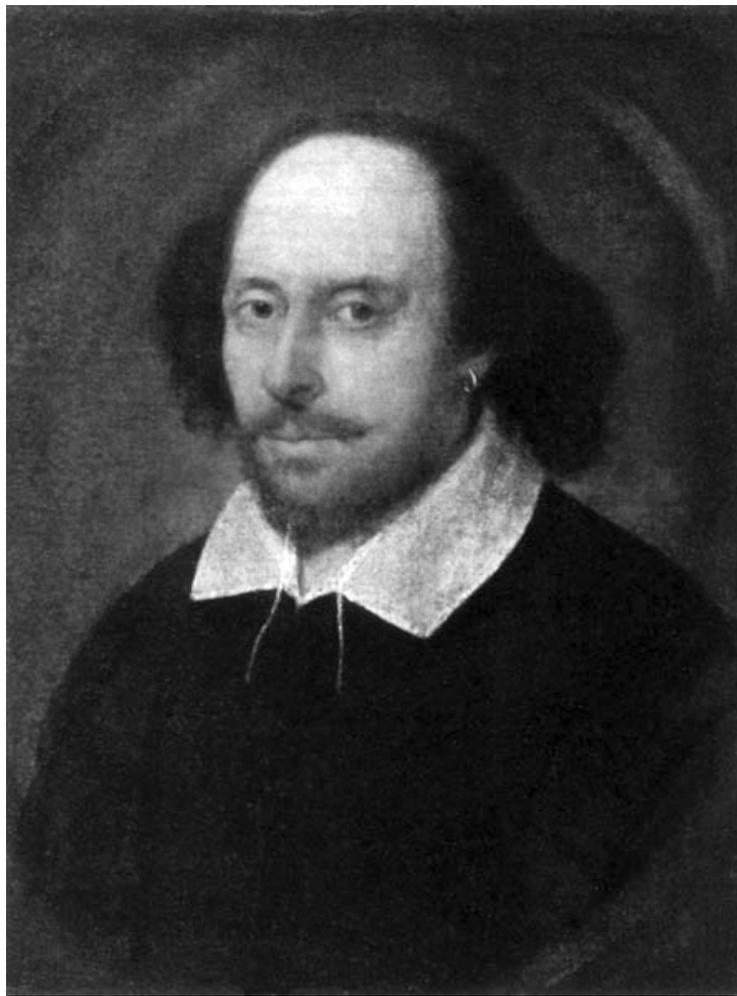


Individualismo de fronteira em
Romeu e Julieta e Noite de Reis



Portrait of Chantós. Retrato de William Shakspeare atribuído a J. Taylor, 1603-1610.

Felipe Charbel Teixeira

Mestre e Doutorando em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). fcharbel@uol.com.br

Individualismo de fronteira em *Romeu e Julieta* e *Noite de Reis**

Felipe Charbel Teixeira

RESUMO

O artigo discute a questão da representação dramática do processo de subjetivação nas peças *Romeu e Julieta* e *Noite de reis*. Com base no conceito de individualismo de fronteira, procura-se pensar as principais personagens de tais peças, com o objetivo de discutir a tensão entre o anseio de dominar plenamente as próprias ações e o imperativo de uma resignação prudente.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare; individualismo; subjetividade.

ABSTRACT

*This article discusses the matter of the self-fashioning's dramatic representation on the plays *Romeo and Juliet* and *Twelfth night*. Thinking of the individual as a boundary, one analyses the main characters of these plays, in order to discuss the tension between the expectation of complete control of one's actions and the necessity of a prudent resignation.*

KEYWORDS: *Shakespeare; individualism; subjectivity.*



O indivíduo como fronteira

Em virtude do fato de termos fronteiras em todo o lugar e sempre, então consequentemente nós somos fronteiras.

Georg Simmel. *O caráter transcendente da vida.*

Ao escrever seu célebre ensaio sobre o Renascimento italiano, Jacob Burckhardt contribuiu decisivamente para a definição daquilo que se convencionou chamar de individualismo moderno. A beleza e a engenhosidade de suas análises, aliadas à imensa erudição do autor, resultaram na atmosfera riquíssima do livro; nele, a figura soberana do indivíduo emerge em traços categóricos, em oposição conceitual às identidades modeladas exclusivamente a partir de laços comunais e crenças religiosas. Valendo-se de diversos recortes — política, arte, festividades, religiosidade —, Burckhardt constrói magnificamente uma arquitetura singular, em que incontáveis variações harmônicas margeiam sutilmente a nota sóf da afirmação da individualidade no Renascimento italiano.¹

Embora se possa afirmar que a noção de indivíduo apresentada e desenvolvida por Burckhardt consista fundamentalmente em uma justaposição de valores oitocentistas aos séculos XIV, XV e XVI, conforme sustentam Paul Oskar Kristeller, Jerrold Seigel, James Hankins, entre outros², o alcance das análises do historiador suíço se fez evidente em

* Uma versão inicial deste artigo foi apresentada na forma de trabalho final para a disciplina de doutorado *Cultura e subjetividade no Renascimento*, ministrada pelo professor Ricardo Benzaquen de Araújo no Instituto Universitário de Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (IUPERJ). A pesquisa aqui envolvida contou com auxílio financeiro da Capes.

¹ Ver BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

² Ver KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and its sources*. New York: Columbia University Press, 1979. Para um debate historiográfico sobre a recepção de Burckhardt, conferir a introdução de James Hankins, em HANKINS, James (org.). *Renaissance civic humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

todo o século XX; basta que se pense, por exemplo, em alguns ensaios do antropólogo Louis Dumont, que também partem da associação entre individualismo e modernidade³. Para Dumont, o Renascimento teria assinalado, a partir de três grandes marcos intelectuais – a saber, Maquiavel, Lutero e Calvino – o início da era do individualismo-no-mundo como ideologia das sociedades ocidentais, em oposição ao holismo característico das sociedades tradicionais.

O emprego das noções de indivíduo e individualismo, como concebidas por Dumont e Burckhardt, pode, todavia, incidir no obscurecimento de algumas peculiaridades das sociedades européias no período conhecido como Época Moderna, uma vez que o sentido de ampla autonomia diante das teias tradicionais de pertencimento – a ruptura do véu medieval, na acepção de Burckhardt – parece encontrar pouco respaldo empírico na literatura de então. Se nos ativermos ao Renascimento florentino, a imagem da autonomia individual pode até ser sustentada com alguma pertinência; pense-se, por exemplo, em Leon Battista Alberti, Pico della Mirandola e Leonardo da Vinci, cada qual com aspirações próprias à universalidade.⁴

Contudo, a idéia do *uomo universale* possuiu uma rígida delimitação histórica e cultural – praticamente restringiu-se ao século XV florentino, e mesmo então não teve em absoluto a disseminação comumente suposta. Por outro lado, cabe salientar que, embora a autonomia individual constituísse de fato o alvo cobiçado no lento e descontínuo processo de modelagem de si, era aceito de modo geral que o homem jamais poderia atingir tal estado de auto-suficiência em sua plenitude⁵, seja porque fosse entendido como ser politicamente dependente – as sucessões de principados e repúblicas constrangiam muitos ao exílio⁶ –, cosmologicamente condicionado – à Fortuna eram atribuídos os acidentes (positivos ou negativos), e aos astros eram conferidas forças capazes de determinar os assuntos humanos⁷ –, dependente da vontade divina, ou então preso às diversas e intrincadas redes sociais, familiares, estamentais etc⁸. Assim, a imagem cultivada por Pico della Mirandola do homem como um deus em miniatura parece ter constituído mais uma exceção que propriamente a regra geral no debate acerca da capacidade humana de transformar sua própria condição.⁹

Por esta razão, entendo que o individualismo não deva ser pensado, no que diz respeito aos séculos iniciais da modernidade, exclusivamente a partir do prisma da plena capacidade humana de autodeterminação. De fato, a categoria individualismo não constitui um conceito de época, próprio dos séculos XV e XVI: o termo aparece pela primeira vez entre 1820 e 1830, na França¹⁰. Ainda assim, sustento que seu emprego heurístico pode ser útil para a compreensão de algumas sutilezas associadas aos processos de construção da identidade pessoal e subjetivação nos séculos iniciais do mundo moderno.

Em artigo clássico sobre o problema da modelagem do *self* no Renascimento, Thomas Greene afirma que aprendemos menos daquilo que uma determinada época acreditava de forma unânime – ou pensava acreditar –, do que de seus conflitos, suas tensões, ou do desconforto semiconsciente que obscurece sua unanimidade¹¹. Na mesma trilha, Stephen Greenblatt sustenta que o analista não pode desconsiderar as incontáveis barreiras atuantes junto aos indivíduos, obstáculos

³ Eles foram reunidos em DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

⁴ Cf. YATES, Frances. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 100-138; BRAND O, Carlos Antonio Leite. *Quid Tum?: combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000; e GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1994, p. 109-129.

⁵ Pode-se dizer que se trata de uma ampla tensão entre *serf* e *dever serf*. Cf. VARTO, Carlo. *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento: da Petrarca a Machiavelli*. Milano: Edizioni Bruno Mandadori, 1998, p. 123.

⁶ Ver STARN, Randolph. *Contrary Commonwealth: the theme of exile in Medieval and Renaissance Italy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

⁷ Ver PITKIN, Hanna. *Fortune is a woman: gender & politics in the thought of Niccolò Machiavelli*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999; GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida: a polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVII*. Lisboa: Estampa, 1997.

⁸ Ver DAVIS, Natalie Zemon. *Boundaries and the sense of self in sixteenth-century France*. In: HELLER, Thomas e WELLBERY, David (orgs.). *Reconstructing individualism: autonomy, individuality, and the self in western thought*. Stanford: Stanford University Press, 1986, p.53-63.

⁹ Nas palavras de Pico, o homem é o mensageiro da criação, o parente de seres superiores, o rei das criaturas inferiores, o intérprete da natureza inteira pela agudeza dos sentidos, pela inquirição da mente e pela luz do intelecto (...).f. PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *A dignidade do homem*. Campo Grande: Uniderp, 1999, p. 50.

¹⁰ Cf. MARTIN, John Jeffries. *Myths of renaissance individualism*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 9.

¹¹ GREENE, Thomas. A flexibilidade do *self* na literatura do Renascimento. *História & Perspectivas*, n. 32 e 33, Uberlândia, Edufu, 2005, p. 41.

¹² GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 1 e 2.

¹³ Não entrarei na pertinente discussão acerca da ausência de uma unidade autoralf em Shakespeare. Para tal questionamento, ver VIANNA, Alexander. Liminaridade indesejada: por uma leitura anti-romântica de *Romeu e Julieta*. *Espaço Acadêmico*, n. 39. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/039>>. Acesso em 30 de mar. 2006. Para uma discussão da linguagem das peças de Shakespeare, suas especificidades e transformações progressivas, ver KERMODE, Frank. *Shakespeare's language*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

¹⁴ Cf. SANTORO, Mario. *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del cinquecento*. Napoli: Liguore Editore, 1978, p.27-69, e HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê e Editora da Unicamp, 2004, p. 94.

¹⁵ Cf. BURNS, Elizabeth. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. New York/ Evanston/San Francisco/ London: Harper & Row Publishers, 1972, p. 9.

¹⁶ Cf. WILSON, Harold S. Some meanings of nature in renaissance literary theory. *Journal of the History of Ideas* II, 4, University of Pennsylvania Press, 1941.

¹⁷ Cf. GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 7.

¹⁸ GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning, op. cit.*, p. 1.

intransponíveis aos ambiciosos desejos de autonomia: *If we say that there is a new stress on the executive power of the will, we must say that there is the most sustained and relentless assault upon the will; if we say that there is a new social mobility, we must say that there is a new assertion of power by both family and state to determine all movements within the society*.¹²

Através da leitura das peças *Romeu e Julieta* e *Noite de reis*, discutirei neste artigo algumas formas de representação dramática do processo de subjetivação no teatro de Shakespeare¹³. Tais representações são compreendidas como situações fronteiriças de modelagem do *self*, especialmente evidentes nas tensões entre o anseio de dominar plenamente o próprio devir e o imperativo de uma resignação prudente no sentido da agudeza, discrição e educação prática do olhar¹⁴ diante das diversas forças sociais, políticas e cosmológicas atuantes junto aos homens e mulheres. Adiante, examinarei de que maneira certas personagens shakespereanas lidam com o problema da distinção, e também analisarei como os processos de subjetivação se efetuam sempre em conexão com os diversos horizontes delimitadores mencionados anteriormente. Tais fatores não parecem anular a capacidade de ação das personagens; ao contrário, estas são construídas como instauradoras e desbravadoras dos próprios limites, na busca de alternativas e novas aberturas que as habilitem a garantir, por caminhos nem sempre claros, uma marca de singularidade. A eficiência das intervenções poucas vezes é integral; mesmo nas comédias, forças ocultas parecem assegurar os efeitos dramáticos esperados, demarcando necessariamente o escopo da interferência humana.

Se pensarmos na idéia renascentista de um teatro do mundo e em seu forçoso complemento especular, o mundo social como teatro¹⁵, os conflitos dramáticos urdidos pelo poetaf podem ser caracterizados propriamente como tentativas de espelhar ludicamente a realidade ou, nas palavras de Hamlet, a natureza, vocábulo incrivelmente equívoco e complexo¹⁶. Representações lúdicas, pois que não apenas refletem como também, e especialmente, revertem no espaço do texto e da peça hierarquias e relações de poder pode-se mencionar nesse sentido a sabedoria dos bobos, a agudeza das mulheres e a tolice dos reis, circunstâncias recorrentes em Shakespeare. Tais situações-limite, claramente fronteiriças isto porque não se esperava no convívio social que os bobos fossem sábios, as mulheres prudentes e audazes e os reis tolos e manipuláveis, acabam por compor, no teatro shakespeariano, casos de negociação de energia socialf, para empregar uma categoria de Stephen Greenblatt.¹⁷

Procurou tratar a questão da representação dramática da modelagem do *self* em Shakespeare a partir desse conjunto de referências teóricas. A análise do processo de subjetivação implica, como afirma Greenblatt, na abertura de seu *Renaissance self-fashioning*, a pressuposição de que *there were both selves and they could be fashioned*¹⁸, ou seja, de que havia, no período do Renascimento, homens e mulheres dotados de flexibilidade psíquica. Aqui, Greenblatt segue, reconhecidamente, a trilha aberta por Thomas Greene no já mencionado *A flexibilidade do self*, no qual o autor se vale dos conceitos de flexibilidade verticalf do *self* a busca de uma automodelagem metafisicamente orientada, identificada com o modelo da *oratio* de Pico della Mirandola e flexibilidade hori-

zontalf do *self*, em que o homem, por reconhecer a impossibilidade de alcançar a perfeição moral em sentido metafísico, opta por artifícios que o permitam modelar-se em jogos sociais complexos.

As análises seguintes procurarão discutir a articulação entre tais movimentos horizontaisf e o desejo de flexibilidade verticalf em *Romeu e Julieta* e *Noite de reis*. Trata-se da tentativa de caracterizar o tipo de individualismo representado nestas peças como um individualismo de fronteiraf, em que as personagens não são construídas como seres supostamente independentes e autônomos, tampouco como reflexos de estruturas rígidas e estanques, mas precisamente como seres flexíveis e limitados, capazes de revelar, no emaranhado de tensões constitutivas, uma rica dimensão subjetiva.

Em *Boundaries and the sense of the self in sixteenth-century France*, Natalie Zemon Davis argumenta que a auto-exploração do *self* e as estratégias de diferenciação pessoal não se opunham, na França quinhentista, às identidades familiares tradicionais, concebidas como unidades a partir das quais os valores individuais eram forjados. Havia, segundo a autora, um conjunto de fronteiras que marcavam, de forma menos severa do que se costuma conceber, o horizonte individual de subjetivação, através do entendimento da pessoa como parte de um campo de relaçõesf¹⁹. Este é também o aspecto central destacado por Norbert Elias em sua discussão sobre os processos de individuação: as redesf de pertencimento social demarcam as condições estruturais para a modelagem de si. Um indivíduo sempre existe em relação a outros indivíduos, às teias sociais e aos laços existentes muito antes do seu próprio nascimento; ao mesmo tempo, suas estratégias convenientes implicam a contínua transformação de tais circunstâncias.²⁰

Tanto Norbert Elias quanto Natalie Zemon Davis enfatizam o caráter delimitador das fronteiras a partir das quais torna-se possível balizar a construção de uma identidade pessoal. Ainda que reconheça a importância, validade e correção de tais contribuições, gostaria de destacar um aspecto não aventado por ambos e que de modo algum se opõe a estas perspectivas, o qual se revela decisivo para a análise da representação da modelagem de si em muitas das peças atribuídas a Shakespeare, especificamente, e para a apreciação de diversos registros da cultura letrada européia dos séculos XV, XVI e início do XVII: as explorações dos limites próprios às diversas fronteiras firmadas na dinâmica sociocultural, reveladores do anseio, quase nunca passível de plena realização, de transcendê-las. Muito longe de desconsiderar o caráter delimitador das múltiplas teias relacionais, procurarei realizar um deslocamento analítico do centro para xf, do que é mais comum e recorrente para o que se destaca precisamente por seu caráter específico e singular, com o objetivo de atentar para as condições-limite envolvidas em tais experiências das fronteiras, ou melhor, nas representações dramáticas do processo descontínuo e nunca plenamente concluído de construção da própria identidade.

Em *O caráter transcendente da vida*f, Georg Simmel defende que a posição do homem no mundo é definida pelo fato de que, em todas as dimensões de seu ser e de seu comportamento, ele se posta a cada momento entre duas fronteirasf²¹. Diante da infinidade de possibilidades abertas, homens e mulheres, na tentativa de atribuir sentido às próprias

¹⁹ DAVIS, Natalie Zemon, *op. cit.*, p. 63.

²⁰ Cf. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 13-60.

²¹ SIMMEL, Georg. The transcendent character of life. In: *On individuality and social forms*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971, p. 353.



²² *Idem, ibidem*, p. 356.

²³ Cf. *idem, ibidem*, p. 368.

²⁴ SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 7: *From forth the fatal loins of these two foes / A pair of star-cross'd lovers take their life*.

ações, definem pontos de referência de contornos provisórios; ao mesmo tempo, eles estão sempre buscando romper os limites estabelecidos. Desse modo, homens e mulheres, condicionados por suas fronteiras na realidade, a própria idéia de homem ou mulher é uma fronteira mostram-se simultaneamente aptos a perceber as conseqüências de seus atos e incapazes de controlá-las plenamente. Perceber as fronteiras é, dessa forma, superá-las, tomar consciência das limitações necessárias bem como entender que ir além significa fundar novas fronteiras.²²

Assim, ao estabelecerem as barreiras que eles próprios devem superar, os seres humanos se colocam na posição de transcender a si mesmos, forjando um conflito entre forma e o indivíduo em sua percepção como ser limitado e continuidade de tudo aquilo que está para além da própria individualidade, o qual procura se resolver, segundo Simmel, em uma unidade autotranscendente²³. No caso das peças de Shakespeare, esta unidade jamais é alcançada; ao contrário, ela parece ser colocada num patamar utópico, acima das vicissitudes da vida terrena.

Hybris e subjetivação em Romeu e Julieta

Os bons exemplos nascem da boa educação, a boa educação, das boas leis, e estas, das desordens que quase todos condenam irrefletidamente.

Maquiavel. *Discorsi*

Logo no prólogo de sua primeira tragédia, Shakespeare anuncia os contornos funestos do que será relatado: da prole dessas duas casas, inimigas fatais / um casal de amantes traídos pelo destino [*star-cross'd lovers*] toma sua própria vida²⁴. Os amantes que, segundo tradição romantizada, acabarão por representar a nascença do amor moderno afeição mútua surgida entre indivíduos livres que se escolhem, tinham, paradoxalmente, os destinos marcados pelas estrelas de suas vidas. Para que viessem a se amar, bastava um simples encontro, toque visual capaz de despertar certos elos existentes desde o nascimento; assim, a união que, num primeiro momento, aparenta decorrer de uma escolha não-determinada, revela-se o resultado da astúcia das forças imperscrutáveis da natureza, que os uniu como dobra do serf e marcou na face de um o vínculo indelével ao outro.

Muito embora os laços estabelecidos entre os jovens traduzam uma necessidade natural objetiva, acredito ser possível dizer que o amor de Romeu e Julieta é construído dramaticamente como um *locus* de desafio, seja à ordem social o que se dá através da recusa de certos papéis estanques configurados de antemão, seja à ordem natural a partir da ênfase no agir natural dos amantes, associada à valorização da dimensão interior, postura que acarreta, no que concerne ao desenlace do enredo, o recrudescimento geral da *hybris*. De fato, na medida em que a dissociação entre ordem social e ordem natural é impensável nos séculos XVI e XVII, esse desafio deve estar articulado de alguma forma ao plano da natureza, condição de possibilidade para a reafirmação da concórdia. Assim, por se constituir como desafio seguidamente renovado, tal amor adquire o peso *heavy lightness*, no oxímoro de Romeu de uma disputa trágica do homem com os valores objetivos do real, em

que os agentes trágicos, mesmo reconhecendo os perigos de ações e decisões traçadas muitas vezes em oposição aos presságios e indícios a eles oferecidos pela natureza através de sonhos ou então pela via hermenêutica da interpretação de sinais, optam, de forma imprudente, por uma atitude de transcendência.

Segundo Gerd Bornheim, o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real: desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar²⁵. Dá-se, na tragédia, uma oposição entre dois pólos: o do homem e suas leis e o dos valores objetivos do cosmo, embate que exige uma reconciliação final, em que a *hybris* dos agentes seja suprimida em uma nova estabilidade conforme às leis naturais, e não às leis humanas. Em *Romeu e Julieta*, tal necessidade de resolução é evidenciada no prólogo: seus desventurados gestos, dignos de nossa pena, resultam em que, com sua morte, enterra-se também a luta de seus pais²⁶. O sangue dos jovens precisa ser derramado para que a harmonia civil se instaure na fictícia Verona, impondo deste modo os valores objetivos associados ao plano da natureza necessários à estabilização dos longos conflitos citadinos. Para que tal harmonização se solidifique, faz-se necessário o enredamento de uma intrincada série de acontecimentos cujo ponto de partida é a recusa, da parte dos protagonistas, de seus vínculos sociais imediatos, associados à estabilidade sangrenta e provisória das lutas familiares, condição de possibilidade para a consumação de uma nova ordem de concórdia, a qual se vale, como meio, do erro dos agentes trágicos não necessariamente no sentido aristotélico da *hamartia*²⁷, erro sem vício ou maldade, uma vez que o caráter vicioso da paixão desmedida de Romeu e Julieta revela-se crucial para a efetuação do desfecho trágico.

Como sustentam Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo, o amor de Romeu e Julieta carrega a dualidade da afirmação do indivíduo contra a sociedade associada à perda da própria identidade pessoal na formação de um eu dual, o um dos amantes²⁸. As decisões tomadas conscientemente traduzem, no entanto, uma astúcia oculta, de modo que a capacidade de controlar o próprio devir mostra-se lentamente condicionada a elementos extrínsecos e opacos. Conforme o plano oculto da natureza se revela, a liberdade de tais decisões afigura-se problemática. Cria-se, dessa maneira, uma situação ambígua: Romeu e Julieta se desvinculam de uma situação inicial de segurança, em que possuem papéis sociais claros e bem definidos para, logo em seguida, almejem a inserção em uma nova esfera de pertencimento, restrita a ambos. Porém, agindo conforme seus impulsos, sendo naturais, eles se tornam suscetíveis, por *hybris* decorrente de desejo desmedido, aos movimentos obscuros da natureza. São eles que, paradoxalmente, escrevem o desfecho a que estavam destinados.

Em sua primeira aparição, Romeu padece de um amor não correspondido pela jovem Rosalina, tópica recorrente na literatura medieval e renascentista²⁹. O encanto de Romeu por Rosalina traz consigo diversos elementos típicos do amor cortês: a ausência de equivalência, a afirmação da crueldade de uma dama, os suspiros e a melancolia, o estado poético e patético da alma, a moça que se apresenta como casta. Trata-se, como nota Frank Kermode, de uma linguagem convencional para um amor convencional.³⁰

²⁵ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.75.

²⁶ *Romeu e Julieta*, prólogo, p.7: *Whose misadventur'd piteous overthrows / Doth with their death bury their parent's strife*.

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 2005, XIII, p. 32.

²⁸ Ver VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977, p.155.

²⁹ Cf. FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 35.

³⁰ Cf. KERMODE, Frank, *op. cit.*, p. 54.

³¹ *Romeu e Julieta*, II, 4, p. 67: *now art thou sociable, now art thou Romeo; now art thou what thou art, by art as well as by nature*.

³² *Idem*, II, 2, p. 52: *with love's light wings did I o'erperch these walls, / For stony limits cannot hold love out, / And what love can do, that dares love attempt*.

³³ Ver FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 23-41.

³⁴ Cf. FRYE, Northrop, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ *Romeu e Julieta*, II, 2, p.51: *Tis but thy name that is my enemy / Thou art thyself, though not a Montague / What's Montague? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to a man. / O be some other name. / What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. Romeo, doff thy name / And for thy name, which is no part of thee, Take all myself*.



Apesar do tratamento jocoso dispensado por todos ao seu estado considerado por Benvólio, Mercucio e Frei Lourenço como um encantamento exagerado e até mesmo enfadonho, Romeu parece experimentar um grande fardo, peso este que, inicialmente, acredita resultar da vilania de cruel dama. No entanto, após descobrir Julieta e apagar repentinamente a presença de Rosalina, as palavras do jovem passam a evidenciar um outro *pathos*: a leveza de um amor correspondido. A mudança não passa despercebida a Mercucio, que diz: agora estás sociável; agora estás Romeu; agora és tu aquilo que és, por natureza e por artimanha [by art as well as by nature]³¹, numa seqüência natural do estado de espírito apresentado na cena do balcão, em que Romeu diz a Julieta: com as asas leves do amor [love's light wings] superei estes muros, pois mesmo barreiras pétreas não são empecilhos à entrada do amor.³²

O desejo que germina inesperadamente entre os dois tem como ponto de origem o primeiro olhar trocado; o contato entre as duas belezas é dado a ver como a reunião das metades apartadas de uma única criatura, caprichosamente fragmentada por obra da natureza. Trata-se de efetiva dobra do ser, no sentido atribuído a esta expressão por Michel Foucault: a duplicação do mesmo e a conseqüente atração irresistível entre duas partes complementares de um todo.³³

Perdendo-se em paixão imoderada, acesa em súbito encontro, Romeu e Julieta se vêem diante da necessidade de constituir novos vínculos; ao mesmo tempo, percebem que tal atitude implica se desfazer do próprio passado. Pode-se dizer que ambos são construídos dramaticamente como seres em transformação. Já foi bem salientado por comentadores que, em suas primeiras falas, Julieta é apresentada como uma menina comum, passiva e disposta a aceitar sua condição de esposa de Paris³⁴. A descoberta de seu amor por Romeu, porém, faz com que a menina passe a disseminar sensualidade e amadurecimento precoce: é ela quem define que ambos não possuem outro caminho a seguir que não a fusão dos corpos associada à recusa dos papéis sociais. Diz Julieta:

*É só teu nome que é meu inimigo. Mas tu és tu mesmo, não um Montéquio. E o que é um Montéquio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte de um homem. Ah, se fosses algum outro nome! O que significa um nome? Aquilo a que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume. E Romeu também, mesmo que não se chamasse Romeu, ainda assim teria a mesma amada perfeição que lhe é própria, sem esse título. Romeu, livra-te do teu nome; em troca dele, que não é parte de ti, toma-me inteira para ti.*³⁵

Esta passagem consiste em um chamado para o interior, lugar dos sentimentos verdadeiros e expressivos, naturais, em oposição aos valores sociais, percebidos como artificiais e convencionais. A posição de Julieta na cena do balcão exerce, na economia da peça, um aspecto de desafio tanto à ordem social quanto à ordem cosmológica, impulsos de quebra que, todavia, não podem se realizar plenamente. Com seu pedido a Romeu *livra-te do teu nome*, Julieta opõe o eu íntimo, considerado por ela como verdadeiro, ao falso eu social, puro ornamento; a seguir, na cena do casamento, poderá afirmar, sobre seus sentimentos: o pensamento, mais rico em conteúdo que em palavras, orgulha-se de

sua substância³⁶. Paradoxalmente, a modelagem interior se faz possível somente como desdobramento do feitiço inicial que se impõe sobre os jovens como impulso de união imediata. Assim, pode-se dizer que esse ímpeto de unidade pouco tem a ver com o sentido de uma escolha livre e não-condicionada. Ao contrário disso, estão enfeitiçados os dois pelo encanto da beleza de suas juventudes^f [*alike bewitched by the charm of looks*] como é dito no prólogo do segundo ato.

Cabe, neste ponto da análise, fazer uma digressão sobre a questão do amor como um feitiço, tema recorrente em diversas peças de Shakespeare. Penso que essa forma de tratar o amor pode ser relacionada ao que Michel Foucault denomina saber das semelhanças. Diz o filósofo francês que até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, (...) permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las³⁷. O mundo era entendido como o lugar da conveniência universal; porém, muitas das coisas que se atraíam encontravam-se espacialmente distanciadas, e neste caso elas exerciam uma zona de força capaz de resgatar, mesmo à distância, o atrito originário: ora, que outra marca existe de que duas coisas estão encadeadas uma à outra senão que elas se atraem reciprocamente, como o sol e a flor do girassol, ou a água e o rebento do pepino, senão que entre elas há afinidade e como que simpatia?^f.³⁸

Penso que o amor de Romeu e Julieta e, como argumentarei adiante, também o dos pares Olívia e Sebastião, Viola e Orsino em *Noites de reis* pode ser pensado como o impulso de unidade entre seres convenientes, capazes de exercer força mútua de atração, mesmo à distância. Para que uma das partes possa se reconhecer na outra são necessárias marcas de assinalação, as quais, quando percebidas, despertam o desejo de união: no caso dos amantes, a marca de assinalação é a própria beleza física conveniente. Ao avistar Julieta no salão dos Capuleto, Romeu comenta, sobre a aparência da dama, que sua beleza é cara demais para ser usada, por demais preciosa para uso terreno^f [*too rich for use, for earth too dear*]³⁹. No prólogo do segundo ato, como afirmei anteriormente, Shakespeare indica que houve um efetivo encantamento mútuo, feitiço pela aparência, capaz de anular o que Romeu sentira até então por Rosalina, ou pensara sentir: agora Romeu é amado e ama mais uma vez, enfeitiçados os dois pelo encanto da beleza de suas juventudes^f⁴⁰. Como observa Frank Kermode, existe, em *Romeu e Julieta* mas também em outras peças, como *Sonhos de uma noite de verão*, uma forte ênfase no olhar como fonte do amor. Trata-se, todavia, de uma condição de desordem, associada à perda da razão, em oposição a um tipo mais desejável, porque decoroso, de amor maduro⁴¹. Em *Noite de reis*, a própria atmosfera de entorpecimento criada por Shakespeare propicia este tipo de união arrebatadora todos, afinal, estão um pouco fora de si. Já em *Romeu e Julieta*, o encantamento mútuo incide no descomedimento dos desejos e no conseqüente desafio à ordem natural através da *hybris*.

Logo após Romeu confessar seus sentimentos por Julieta, Frei Lourenço, ainda atordoado pela súbita transformação do rapaz, afirma, em condenação: o amor dos jovens encontra-se não verdadeiramente em seus corações, mas em seus olhos^f⁴². Esta frase estabelece uma associa-

³⁶ *Idem*, II, 6, p. 78: *Conceit more rich in matter than in words / Brags of his substance, not of ornament*^f

³⁷ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 23.

³⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 39.

³⁹ *Romeu e Julieta*, I, 5, p. 40.

⁴⁰ *Idem*, II, prólogo, p. 46: *Now Romeo is below'd and loves again, / Alike bewitched by the charm of looks*^f.

⁴¹ Cf. KERMODE, Frank, *op. cit.*, p. 60.

⁴² *Romeu e Julieta*, II, 3, p. 61. *Young men's love then lies / Not truly in their hearts but in their eyes*^f.

⁴³ *Idem*, II, 4, p. 77: "These violent delights have violent ends / And in their triumph die, like fire and powder, / Which as they kiss consume. (^) Therefore love moderately; long love doth sof.

⁴⁴ *Idem* I, 4, p. 33: Give me a torch, I am not for this ambling. / Being but heavy I will bear the lightf.

⁴⁵ CALVINO, Ýtalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 31.

⁴⁶ *Romeu e Julieta*, III, 1, p. 86: This day's black fate on mo days doth depend: / This but begins the woe others must endf.

⁴⁷ Adaptei a tradução, por considerar relevante a citação à deusa *Fortuna*. *Idem*, III, 5, p. 109 e 110: O Fortune, Fortune! All men call thee fickle; / If thou art fickle, what dost thou with him / That is renown'd for faith? / Be fickle, Fortune, / For then I hope thou wilt not keep him long, / But send him backf.

⁴⁸ Cf. PITKIN, Hanna, *op. cit.*, p. 154.

ção entre o amor dos jovens e a beleza física, vista com ceticismo e precaução pelo religioso. Pouco antes de celebrar o casamento às escondidas, o frei pede, inutilmente, para que os dois se desejem moderadamente: esses prazeres violentos têm fins violentos e morrem em seu triunfo, como o fogo e a pólvora, que, ao se beijarem, se consomem (...) Portanto, ame com moderação; o amor duradouro é moderado⁴³. Isto, porém, estava fora de cogitação; os anseios racionais de autocontrole não estão ao alcance deles. Enfeitiçado, Romeu passa então a fruir um estado de leveza, oriundo da sensação de correspondência em seu afeto, afastando-se de seu ânimo anterior. Pouco antes de ingressar no decisivo baile, Romeu comunicara a seus amigos que não dançaria: dêem-me uma tocha. Não estou aqui para perder tempo e, estando assim pesado o meu espírito, encarrego-me de carregar a luzf [*being but heavy I will bear the light*]⁴⁴. Tal jogo de palavras constrói uma sensação de atribulação, a procura por luz e leveza, Romeu tentando vislumbrar uma situação ainda obscura para assim fugir do seu fardo.

Na primeira de suas lições para o próximo milênio^f, Ýtalo Calvino destaca a dança de Mercucio e suas digressões sobre *Queen Mab* como elementos de leveza contrapostos ao peso de Romeu, que parece admirar a fluidez do amigo, sua capacidade de pairar com bom humor, engenhosidade e descompromisso em todas as arenas^f de Verona⁴⁵. Nesse sentido, é significativo que o ponto final da leveza provisória de Romeu se dê no exato momento em que Mercucio é alvejado; além de desencadear a avalanche trágica, essa situação parece chamar a atenção para o caráter insustentável da leveza, para empregar a famosa expressão do romancista Milan Kundera, diante do recrudescimento das forças trágicas. Não se pode, na Verona de *Romeu e Julieta*, assolada tanto pela *hybris* das lutas intestinas como pelo amor indecoroso de dois jovens enfeitiçados, levar uma vida desprezível como a de Mercucio, repleta de gracejos, encantos, danças e vulgaridades.

Com a intensificação da avalanche trágica, a partir da celebração escondida do casamento, os presságios se avolumam. Tão logo Benvólio anuncia a morte de Mercucio, Romeu diz: O negro desfecho deste dia depende de outros dias. O dia de hoje apenas inaugura a desgraça que outros dias devem dar por finda^f⁴⁶. Momentos depois, após desferir o golpe fatal em Teobaldo, ele reconhecerá sua condição de *fortune's fool*. Os caprichos da Fortuna são mencionados novamente a seguir, dessa vez por Julieta, a qual pressente que a deusa quer para si os favores de seu Romeu: Ah Fortuna, Fortuna! Todos os humanos te chamam de caprichosa. Se és dada a caprichos, o que queres com meu Romeu, famoso por ser fiel? Sê volúvel, Fortuna, pois assim, espero eu, não ficarás com Romeu por muito tempo e o mandarás de volta para mim^f⁴⁷. Vista como deusa volúvel e inconstante, a Fortuna era então conhecida por suas cobranças e exigência, especialmente em relação a jovens belos e virtuosos, que, vez ou outra, procurava tomar para si⁴⁸. Ao escolhido, cabia favorecê-la o que carregava ampla conotação sexual, para que a deusa satisfeita se mantivesse benevolente; é o que prega Maquiavel no famoso capítulo XXV do *Príncipe*, e causa o asco de Hamlet, em diálogo com Rosencrantz e Guildenstern. Essa deusa caprichosa e cheia de vontades cobijava, segundo Julieta, os favores de Romeu. E ela parecia estar certa; ao não receber a carta de Frei Lourenço, Romeu parece ter

sido ludibriado pela deusa. Diante da seqüência de eventos imprevistos, frei Lourenço, já desenganado, só pode dizer a Julieta que uma força maior, à qual não podemos contrariar, frustrou nossos planos⁴⁹.

O impulso transcendente de Romeu e Julieta alcançar a unidade plena pela via da interioridade esbarra na impossibilidade final, tragicamente anunciada, de uma mobilidade vertical rumo a uma situação em que pudessem se bastar um ao outro, em que a unidade conveniente, própria da ordem natural, pudesse se revelar uma unidade da escolha, da autonomia. O desfecho trágico parece oferecer um remédio moral, a saber, o de que não podemos desafiar o destino ou rasgar todas as convenções: apenas a natureza pode ser plenamente natural⁵⁰. Todavia, a empatia comumente estabelecida entre o destino dos protagonistas e as platéias/leitores faz com que o resultado final da experiência estética atue preponderantemente em sentido inverso do talvez desejado efeito moralizante: se os limites existem, a experimentação destes nunca deixará de ser necessária. Certamente, há na peça a descrença na possibilidade de o homem se tornar uma criatura perfeita e elevada. Mesmo assim ou melhor, mais precisamente por isso, as personagens têm abertas diante de si incontáveis horizontes, que, todavia, devem ser vislumbrados com prudência e equilíbrio.

Frei Lourenço e os limites do artifício

*Aparentar grande força de espírito
não é sabedoria, nem tampouco
pensar além da condição humana.*
Eurípides. *As bacantes*

Após o diálogo da cena do balcão, Romeu procura os conselhos do Frei Lourenço, ao que tudo indica seu antigo confessor. Aproximando-se do monastério, escuta algumas palavras do religioso, em que este discorre sobre os ciclos da natureza:

A terra, mãe da natureza, é também seu túmulo. A mesma terra que lhe serve de sepultura é útero. E saídos deste útero, filhos de todo tipo encontramos, sugando em seu seio natural. Muitos deles excelentes, dadas as suas muitas virtudes; alguns deles sem virtude alguma, e, assim mesmo, todos diferentes. Oh, enorme é a poderosa graça que têm as ervas, plantas, pedras, com suas reais qualidades: pois nada vive na terra que seja tão vil que não tenha algum bem em especial para lhe doar; e nada é tão bom que não possa ser mal empregado e, contrário à sua própria origem, chegar às raias do abuso. Mal aplicada, a virtude transforma-se em vício, e o vício, pela ação, pode por vezes ser dignificado.⁵¹

Esta passagem pode ser considerada como um prólogo dos acontecimentos seguintes, em que o próprio religioso terá papel decisivo; ao ir além de suas possibilidades na tentativa de manipular as forças naturais, o frei acaba atuando de maneira decisiva para o desenlace da tragédia.

Ao tomar conhecimento da situação vivida por Romeu, Lourenço não acredita de imediato no jovem; parecia-lhe que ele havia se envolvido em outro arrebatamento fugaz, destinado a se apagar tão rapida-

⁴⁹ *Romeu e Julieta*, V, 3, p. 154.
A greater power than we can contradict / Hath thwarted our intents.

⁵⁰ Esta era a mensagem do poema *Romeus and Juliet*, de Arthur Brooke, em que Shakespeare se baseou para escrever sua peça. Como afirma Frye, Brooke começa com um prefácio em que nos conta que a estória tem duas mensagens: primeiro, não se casar sem consentimento dos pais, e segundo, não ser católico e não se confessar com padres. FRYE, Northrop, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ *Romeu e Julieta*, II, 3, p. 58 e 59: *The earth that's nature's mother is her tomb: / What is her burying grave, that is her womb; And from her womb children of divers kind / We sucking on her natural bosom find / Many for many virtues excellent, / None but for some, and yet all different. / O, mickle is the powerful grace that lies / In plants, herbs, stones, and their true qualities. / For naught so vile that on the earth doth live / But to the earth some special good doth give; / Nor aught so good but, strain'd from that fair use, / Revolts from true birth, stumbling on abuse. Virtue itself turns vice being misapplied, / And vice sometim'es by action dignified*.

⁵² *Idem*, p. 62: *For this alliance may so happy prove / To turn your households' rancour to pure love*.

⁵³ Vale destacar que **essa** condenação do amor sensual, atrelada à defesa de uma paixão moderada porque fundada segundo a busca do Deus esquecido, remete às considerações do amplamente disseminado *De amore*, de Marsílio Ficino. Cf. SCHIESARI, Juliana. *The gendering of melancholia: feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in renaissance literature*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 112-141.

⁵⁴ *Romeu e Julieta*, III, 3, p. 102. Diz o Frei: *Art thou a man? Thy form cries out thou art. / Thy tears are womanish, thy wild acts denote / The unreasonable fury of a beast. Unseemly woman in a seeming man*.

⁵⁵ *Idem*, IV, 1.

⁵⁶ *Idem*, IV, 5, p. 136. *For though fond nature bids us all lament / Yet nature's tears are reason's merriment*.

mente quanto os afetos por Rosalina. Porém, mesmo descrente, o frei vislumbra na súbita paixão uma forma de extinguir as alarmantes que-relas citadinas; mais ainda, percebe que ele próprio pode ser o artífice dessa união benéfica a todos, instauradora da distante, porém amplamente desejada, harmonia civil: essa aliança pode ser feliz a ponto mesmo de transformar o rancor das duas famílias em puro amor⁵². Assim, Lourenço decide casar os jovens não sem antes condenar o furor sensual e falta de moderação do futuro casal.⁵³

Logo após a cerimônia, porém, acentua-se a avalanche trágica, o que parece indicar, no mínimo, o caráter imprudente da celebração repentina. O frei não aplica a si mesmo a moderação prescrita aos jovens, uma vez que sua ambição de manipular as diversas situações acabará por afastá-lo do equilíbrio necessário à tomada de decisões cruciais. Tão logo se dirige à cidade, Romeu acaba se envolvendo na rixa de Mercucio e Teobaldo e, ao matar o primo de Julieta, sela seu próprio banimento. Desse ponto em diante, Frei Lourenço passará a atuar decisivamente, procurando solucionar de forma engenhosa os diversos problemas que surgem para a consumação de seu intento inicial. Nem mesmo os sucessivos percalços parecem abalar sua serenidade.

Quando recebe o comunicado de sua sentença, Romeu entra em colapso; ajoelhado diante do frei, o jovem clama pela morte, e deplora os golpes que o destino lhe impusera. Mas, para Lourenço, Romeu não deve se lamentar. Argumenta ele que a punição do Príncipe poderia ter sido bem mais cruel; há, inclusive, uma veemente admoestação direcionada às lamúrias do jovem, que, ao atribuir suas desgraças à Fortuna, estaria sendo injusto com o próprio destino⁵⁴. Vale salientar que o frei prega uma atitude virtuosa em relação à Fortuna, bastante similar ao sentido maquiaveliano da imposição sexual. Ao invés de reclamar de sua sorte, Romeu deveria agir, encontrar Julieta, sair da cidade e retornar em momento propício; caso contrário, a sorte poderia se voltar definitivamente contra ele.

Mais uma vez, Lourenço busca, diante da adversidade dos fatos, uma solução viável, ainda que não necessariamente ideal. No entanto, a engenhosidade do padre acaba por acelerar a avalanche trágica que também o envolverá; sem contar com a solução dos Capuleto casar a filha com o nobre Paris, Frei Lourenço se vê prestes a ser desmascarado. Não podendo admitir publicamente o pacto que estabeleceu com os amantes, através de suas confissões e do sacramento do matrimônio, ele apela mais uma vez ao artifício, dessa vez mobilizando conhecimentos mágicos e ocultos. Ao preparar uma poção que deixará Julieta com aspecto cadavérico, Frei Lourenço passa a operar em uma zona perigosa; a urgência da situação, porém, demanda uma ação rápida e perspicaz. Uma vez que todas as outras soluções racionais se encontram esgotadas *it strains me past the compass of my wits*⁵⁵, Frei Lourenço dá à jovem o líquido que a deixará semimorta por vinte e quatro horas. A engenhosidade do artifício, contudo, faz com que seus temores se esvaíam; ele passa a acreditar plenamente no desfecho almejado, a ponto de, no velório de Julieta, vangloriar-se da própria inteligência, remetendo à astúcia envolvida no acontecimento: Embora nossa tola natureza leve-nos a desesperar, as lágrimas, que nos são naturais nos momentos de dor, fazem rir a razão⁵⁶.

Frei Lourenço não contava, porém, com as forças naturais atuando contra si. Em sua sucessão de artifícios, ele parece se esquecer dos limites próprios à condição humana. Logo em sua primeira aparição pouco antes de Romeu comunicar-lhe seu amor por Julieta, o Frei refletia acerca dos usos corretos e impróprios das forças da natureza, com zelo que simplesmente abandonará conforme seus planos se tornam mais complexos.

Operar nos limites da natureza, jogando com aquilo que foge ao poder dos homens, poderia se revelar algo perigoso e catastrófico: virtude e vício podem se confundir, e conhecer as fronteiras existentes entre eles não constitui tarefa simples. Ao dar a poção a Julieta, contudo, Frei Lourenço não parece muito preocupado com as possíveis conseqüências funestas de seus atos. Apenas ao final, quando tem notícia de que sua carta não fora lida por Romeu, ele admite a imprudência de seus atos, ao dizer a uma Julieta atordoada que uma força a qual não se pode contradizer atrapalhou seus intentos. Logo depois, inquirido pelo príncipe, ele atribui o desfecho sombrio a um ato do céu *work of heaven*. Sua arte havia alcançado efeito indesejado, exatamente pelo fato de operar em uma zona interdita ao engenho humano: frei Lourenço extrapola os limites da flexibilidade lateral e sucumbe aos desejos da mobilidade vertical, ao jogar com a tênue fronteira entre a vida e a morte e ao quebrar o decoro de sua atividade eclesiástica. Ele quis ser um deus em miniatura, e como resultado tornou-se marionete no jogo da natureza. Encantado com sua própria arte, Frei Lourenço cegou-se àquilo que ele mesmo previra: no que diz respeito à relação com as forças maiores, devemos agir de maneira cautelosa e prudente.

Prudência e artifício em *Noite de reis*

*O time, thou must untangle this, not I
It is too hard a knot for me t'untie
Viola. Twelfth night.*

*A sentence is but a cheveril glove to a good wit
Feste. Twelfth night*

Malogrados seus intentos, Frei Lourenço parece resignar-se diante das forças ocultas que interpelaram seus artifícios. Subitamente, dá-se conta de suas limitações, e só lhe resta esperar a morte seja por causas naturais ou condenação principesca. Mais que morte física, trata-se da morte de uma identidade; na medida em que se entendia como indivíduo distinto e único por conta de seu poder de manipular e compreender as forças ocultas da natureza, o fracasso de seus artifícios incide no cancelamento de uma imagem de si cuidadosamente cultivada. Enquanto agiu prudentemente com engenhosidade, presteza e discrição, Frei Lourenço pôde atuar tranqüilamente; ao se fazer um deus em miniatura, porém, sua arte se transforma em instrumento oculto dos desígnios da natureza, fugindo ao seu controle. Em *Noite de reis* e em *A tempestade*, podemos traçar dois contrapontos a *Romeu e Julieta*. Não se trata do estabelecimento de antagonismos dialéticos, mas da observação de três caminhos dessemelhantes que levam a uma mesma resposta: o caráter



⁵⁷ SHAKESPEARE, William. *Twelfth night*. London: Penguin, 1992, I, 1, p. 5 e 6: *O, that I served that lady, / And might not be delivered to the world, / Till I had made mine own occasion mellow. / What my estate is f.*

⁵⁸ SHAKESPEARE, William. *Noite de reis*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. I, 2, p. 15: *for such disguise as haply shall become the form of my intent f.*

⁵⁹ *Idem*, III, 1, p. 73-4: *A sentence is but a cheveril glove to a good wit — how quickly the wrong side may be turned outward! f.*

⁶⁰ Em algumas passagens, Olívia mostra sua condenação ao excesso de artifício, como nas passagens seguintes, em que dialoga com Viola/Cesário: *“Sure, you have some hideous matter to deliver, when the courtesy of it is so fearful. (I, 5); ‘Twas never merry world, / Since lowly feigning was called compliment f (III, 1).*

limitado do indivíduo, que ao invés de arrefecer, estimula o ímpeto da distinção.

Em *Noite de reis*, os artifícios das personagens e a peça gira basicamente em torno de ações engenhosas — não se dotam de impulsos de transcendência. Não existem os desafios imperativos que perpassam *Romeu e Julieta*: desejo de romper com a ordem social e familiar, desafiar a deusa Fortuna, imitar e superar a natureza. As personagens possuem contornos prudenciais; quando percebem seus limites, recuam em suas ambições, o que incide simultaneamente na experimentação das próprias fronteiras e no reconhecimento dos limites e impossibilidades de transcendê-las plenamente. Ao fim da peça, tudo parece ter sido enredado por uma força maior para a união de seres complementares — Olívia e Sebastião, Viola e Orsino, e a ausência de desafios frontais contribui para os desfechos adequados. É claro que a questão do gênero exige esse tipo de desenlace. Este, contudo, não deve ser tomado como único fator determinante; a existência de regras garante a possibilidade de jogar, mas não a partida singular a ser realizada.

A peça parte de um naufrágio; assim como em *A tempestade*, ninguém é vitimado, o que é bastante significativo. Apartados, os gêmeos Viola e Sebastião não têm consciência do paradeiro do outro. Após se salvar, e tomar conhecimento de uma nobre que devotava amor ao irmão falecido, Viola — que acredita na morte de Sebastião, seu gêmeo amado, duplo perfeito — decide travestir-se para servir a esta dama⁵⁷. Como a nobre adotava uma vida reclusa, ela opta por se aproximar do Duque Orsino, para desta forma estar perto de Olívia. As razões que levam Viola a tomar essa atitude não ficam evidentes. Diz ela: *pois esse disfarce, se der certo, vai tornar-se a própria forma de meu intento*⁵⁸. Mas quais seriam suas motivações? Aproximar-se de Olívia apenas pela identificação com sua situação? O fato é que, seja qual for o seu objetivo, Viola percebe rapidamente uma mudança de atmosfera: apaixonou-se pelo Duque, e o que é pior, Olívia passa a nutrir-lhe sentimentos. A engenhosidade de seu artifício, orientada a objetivos não explicitados claramente, acaba se voltando contra ela. Mesmo assim, Viola continua desempenhando seu papel, à espera de uma resolução que sabe não estar em suas mãos: somente o tempo poderia atuar em seu favor.

O que se segue então são inúmeras situações, em que cada personagem procura se distinguir da outra e dominar seu âmbito de ação pela pertinência e agudeza de atos e palavras. É o que parece notar Feste, o bobo, quando afirma, em diálogo com Viola/Cesário: *Uma frase é de fato uma luva de pelica para uma grande inteligência [good wit]: como se pode rapidamente virá-la do avesso!*⁵⁹. Esta sentença parece resumir o que se passa em *Noite de reis*. Personagens tramando umas contra as outras, algumas visando conquistas, outras apenas diversão: Orsino deseja o apreço de Olívia, mas não consegue dissuadi-la com sua pouca arte; Viola, que tem muita arte, acaba despertando involuntariamente os sentimentos de Olívia; esta, que renega a arte — já que a arte para ela é o oposto do afeto verdadeiro, interior, oposto às convenções sociais⁶⁰ —, cega-se para o fato de que Viola opera seus artifícios de maneira tão perfeita que estes acabam por confundir-la; mesmo renegando a arte, Olívia se vale de artifícios engenhosos para trazer Viola/Cesário para si, e esta faz uso de sua arte para escapar de maneira sutil das investidas da dama.

Paralelamente, sir Toby vale-se de sua artef de fato apenas caricatura para tentar fazer com que Olívia se interesse pelo rude Sir Andrew; já Maria e estes tramam contra Malvílio. Obtêm melhores resultados aqueles que se mostram habilitados a persuadir, articular, valer-se da boa conversação, usar o engenho para obtenção de objetivos imediatos; nesse sentido, os dois destaques da peça são Viola e Feste: ambos manobram a todo instante, para conseguir as graças dos que os rodeiam e assegurar alguns momentos a mais de equilíbrio. Diz Viola, após memorável diálogo com o bobo:

Esse camarada é inteligente o bastante para ser o bobo, e para ser um ótimo bobo é preciso uma espécie de sabedoria: ele deve observar o humor daqueles a quem ele está divertindo, a qualidade das pessoas e o momento, e, como o falcão bravio, deve examinar um a um os pássaros que se apresentam aos seus olhos. Esse é um ofício tão laborioso quanto a arte de um sábio, pois as piadas que ele inventa são convenientes e sutis, enquanto homens sábios, quando querem fazer piada, arranham a própria inteligência.⁶¹

Esta passagem caracteriza a postura de Viola, calcada na prudência, observação atenta e discurso engenhoso. Agir prudentemente é tomar consciência do lugar no mundo, das limitações e dificuldades inerentes a cada posicionamento; ao mesmo tempo, é saber explorar as fronteiras impostas para conseguir, com arte, a própria distinção.

Em meio às diversas atribuições que tomam conta da peça, emerge em linha tênue a construção de uma coerência final. Ao fim do primeiro ato, Olívia demonstra que está enfeitiçada, apaixonando-se à primeira vista por Viola/Cesário. Encantada de imediato com a beleza do(a) jovem, ela percebe que, desse momento em diante, não teria mais domínio sobre si mesma: Quero não sei o quê, e tenho medo de descobrir que o meu olhar possa ter incensado a minha mente. Destino, mostra a tua força. Eu sei que não sou dona de mim mesma. O que está decretado pelas estrelas é o que deve ser. Pois que seja.⁶²

Como em *Romeu e Julieta*, o amor de Olívia emerge instantaneamente, e Shakespeare faz questão de destacar o papel do encanto visual para o estabelecimento do feitiço: trata-se da marca, a assinalação de um no outro por conveniência. Neste caso, porém, não há correspondência, simplesmente porque Olívia se apaixona por uma mulher travestida. Na primeira cena do ato seguinte, porém, surgem indícios dessa trama oculta: também Sebastião o duplo de Viola sente atuando junto a si um fardo inexplicável. Diz ele a Antônio: as estrelas brilham funestas sobre minha cabeça. Meu destino é tão pernicioso que acabaria, quem sabe, por destemperar o seu. Sendo assim, devo exigir-lhe que se retire e me deixe carregar sozinho o fardo de todos os meus males.⁶³

Sebastião parece pressentir que o naufrágio não foi apenas um acidente fortuito. O terceiro lado desse triângulo Viola também sente que forças estranhas operam junto a si: disfarce meu, agora vejo que tu és uma perversidade, por onde o coisa-ruim muito pode, grávido de imaginação como ele éf [*Disguise, I see thou art a wickedness, / Wherein the pregnant enemy does much*]⁶⁴. Viola, que não ofereceu em sua primeira cena explicações satisfatórias para a adoção do disfarce, parece nesse

⁶¹ *Idem*, III, 1, p. 76: *This fellow is wise enough to play the fool, / And to do that well craves a kind of wit: / He must observe their mood on whom, he jests, / The quality of persons, and the time; / And, like the haggard, check at every feather / That comes before his eye. This is a practice, / As full of labour as a wise man's art: / For folly that he wisely shows is fit; / But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit.*

⁶² *Idem*, I, 5, p. 40: *I do I know not what, and fear to find / Mine eyes too great a flatterer for my mind... / Fate, show thy force — ourselves we do not owe / What is decreed, must be; and be this so!f.*

⁶³ *Idem*, II, 1, p. 41: *my stars shine darkly over me; the malignancy of my fate might perhaps distemper yours; therefore I shall crave of you your leave that I may bear my evils alonef.*

⁶⁴ *Idem*, II, 2, p. 45.

⁶⁵ *Idem*, V, 1, p. 133: Diz Sebastião a Olívia: *So comes it, lady, you have been mistook; / But nature to her bias drew in that. You would have been contracted to a maid, / Nor are you therein, by my life, deceived*".

momento atribuir a uma força maligna sua atitude impensada; também ela, como seu irmão, não tinha consciência de que o disfarce adotado era a chave para a consumação de uma união ainda distante, porém já delineada: ela acabará se envolvendo com o Duque, e o filho do *pregnant enemy* é a própria felicidade dos irmãos, tanto pelo reencontro destes quanto pela descoberta de seus seres complementares.

Olívia se encanta por Viola/Cesário porque esta é o duplo especular de Sebastião; quando este aparece na cidade, e encontra Olívia pela primeira vez, passa pelo mesmo arrebatamento que se abatera sobre a dama no início da peça. Como diz Sebastião a Olívia, a natureza neste caso jogou a seu favor⁶⁵. O ímpeto de união entre os amantes mostrou-se forte o suficiente para produzir a própria trama central de *Noite de reis*: um naufrágio misterioso que se equivale ao naufrágio operado por magia em *A tempestade*, seguido da separação dos gêmeos; o acoetimento inexplicável que leva Viola a se travestir; o encantamento que brota em Olívia; finalmente, a aparição de Sebastião e o entendimento da astúcia da natureza. A magia de um amor que pede para se realizar amor que é dobra do serf e, portanto, está indelevelmente marcado na face dos amantes acaba operando peripécias inimagináveis. Isso, porém, estava além das vontades individuais, caracterizando precisamente um desígnio da natureza, que vez ou outra cria amantes tão complementares como Olívia e Sebastião. Não existe desafio, e exatamente por esse motivo as personagens de *Noite de reis* são ao mesmo tempo engenhosas e prudentes: conscientes de suas limitações, precisam experimentar as fronteiras para que reconheçam suas possibilidades.

Se, em *Noite de reis*, não existem os anseios de transcendência que caracterizam *Romeu e Julieta*, em *A tempestade* torna-se possível observar, de forma ainda mais clara que na peça sobre os amantes de Verona, o desejo de uma mobilidade vertical^f que propicie o domínio completo do homem sobre a natureza. Nesta peça, porém, não há o tipo de desafio que caracteriza as principais personagens de *Romeu e Julieta*. Próspero é um sujeito que, de certa forma, pode ser comparado ao Frei Lourenço: ambos manipulam a magia e forças ocultas da natureza, possuem grande poder de persuasão e pensam sempre alguns movimentos à frente. Contudo, essas semelhanças podem obliterar duas diferenças cruciais. Primeiramente, sobra em Próspero o que parece faltar ao frei: prudência ao lidar com fenômenos ocultos. Em segundo lugar, o rei ilhado revela plena consciência de que todo artifício possui limites, e que não cabe ao homem extrapolar certas fronteiras.

Se Próspero age a todo o momento como senhor plenipotenciário de uma situação por ele mesmo articulada, e pode controlar tanto as forças da natureza como os passos das demais personagens, isto se deve ao fato de que toda a ação transcorre em uma ilha, afastada do resto do mundo. Ali, na mítica ilha de Próspero, espíritos e seres de carne e osso vivem em harmonia quase completa, graças à arte e autoridade de seu rei; nesse mundo paralelo, os segredos da natureza se revelam como livro aberto, e espíritos se deixam manipular em troca da promessa de liberdade. (Ainda assim, o domínio de Próspero não é completo, uma vez que ele não consegue modificar a natureza maligna de Caliban). Como senhor onisciente do mundo circundante, Próspero alcança pín-

caros de autonomia inimagináveis a Frei Lourenço. Mesmo assim, ele reconhece e aceita a existência de certas fronteiras intransponíveis.

O rei consegue tudo o que deseja: casa sua filha e mais uma vez o amor entre Miranda e Ferdinando é tratado como feitiço, mas dessa vez, e ao contrário do que se dá em *Noite de reis* e *Romeu e Julieta*, é bem provável que o encantamento fosse efetivamente resultado exclusivo da magia artificial de Próspero; recompensa aqueles que o ajudaram em tempos difíceis; contém parcialmente os ímpetos de Caliban; condena e perdoa os que o depuseram do trono; finalmente, volta de maneira triunfal ao seu reino, não sem antes libertar Ariel e demais espíritos. Ao final, contudo, Próspero se vê obrigado a abrir mão de seus poderes: para atuar fora da ilha, ele não pode se valer dos artifícios ocultos. *Now my charms are all o'erthrown*⁶⁶, é o que diz no epílogo, após se desfazer de sua varinha mágica. Assim, ele parece se conformar com a própria mortalidade, sujeitando-se a viver como simples humano em um mundo imperfeito.



Artigo recebido em julho de 2006. Aprovado em janeiro de 2007.



⁶⁶ SHAKESPEARE, William. *The tempest*. London: Penguin, 2001, p. 97.