



AS AMEAÇAS À CORPORIDADE ESTATAL EM *ROMEU E JULIETA*

Alexander Martins Vianna*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

alexvianna1974@hotmail.com

RESUMO: A partir de uma abordagem eliasiana, este ensaio pretende demonstrar o quanto que a materialidade textual do Q2(1599) de **Romeu e Julieta** expressa, como tese moral, que a segurança da ordem pública tradicional emergiria se as autoridades patriarcais das casas Capuleto, Monéquio e do Príncipe Escalo fossem simultaneamente fortalecidas, desde que viessem, combinados a isso, o **ethos da cortesia** (em nível individual), o ideal de **discreto** e o reconhecimento geral da **justiça pública** como um valor central e condição para a paz social.

PALAVRAS-CHAVE: Estado – Duelo – Materialidade Textual – Retórica.

ABSTRACT: From Norbert Elias' approach, this essay intends to show how the Q2 textual materiality of **Romeo and Juliet** expresses, as moral thesis, that the traditional public order security would rise if Capulet's, Montecchio's and Prince Scalus' household patriarchal authorities were simultaneously strengthened. Moreover, another chain of things would be necessary as well: the springing of the *ethos of courtesy* (on the individual level), the ideal of *discretion*, and the general recognition of *public justice* as a central valor and condition of social peace.

KEYWORDS: State – Duel – Textual Materiality – Rhetoric

Os vários tratados políticos e de costume dos séculos XVI e XVII demonstram uma sensibilidade refinada para as posturas, a fala e o comportamento que convêm ou não a um indivíduo segundo sua posição e seu valor na sociedade, o que explica a atenção que se dedica a cada manifestação da vida de uma pessoa – e, por extensão, particularmente no caso da nobreza, da sua casa ou linhagem – para se verificar se está respeitando a sua posição dentro dos limites tradicionais impostos pela hierarquia social. Uma atitude que não respeitasse isso seria considerada como ofensa, deformação ou desfiguração da honra ou posição social.

* Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Fazer esta consideração inicial é chamar a nossa atenção para a necessidade de identificar os modelos culturais, expectativas de prática social e a moralização da trama e de personagens da peça **Romeu e Julieta** (1599), pois esta caracteriza punitivamente o que seria considerado vício e ameaça à ordem pública, tanto ao nível do comportamento individual quanto coletivo, para, através da catarse teatral, afirmar a necessidade de que cada unidade doméstica de poder consolidasse o seu princípio interno de autoridade patriarcal para se tornar efetivamente colaborativa com a autoridade principesca da fictícia Verona e, por conseguinte, com a manutenção de uma ordem pública tradicional. É justamente esta hipótese que pretendo desenvolver nas linhas que se seguem.

Antes de desenvolver meu argumento, é importante considerar que, entre 1597 e 1622, as edições *in-quarto* existentes da peça **Romeu e Julieta**, que são relacionadas à companhia teatral da qual Shakespeare fazia parte, não o mencionavam como o seu autor em nenhum dos frontispícios. Somente podemos observar o seu nome ser atribuído à peça a partir de uma variante editorial do *in-quarto* de 1622. No fôlio de 1623, a peça não possui o primeiro prólogo e é anunciada tão somente como **A Tragédia de Romeu e Julieta**, o que é bem distinto do modo como, até 1637, vemos a peça ser anunciada nos frontispícios dos *in-quartos*: “A MAIS Excelente e lamentável Tragédia de Romeu e Julieta”.

Optei por utilizar como fonte o *in-quarto* de 1599, pois é a partir deste que a peça é hoje mundialmente conhecida, lingüisticamente adaptada para o teatro e traduzida. Assim, voltar a esta edição, mergulhar o olhar em sua **materialidade textual**, tem o efeito de criar um misto de familiaridade e estranhamento em relação a uma história muito conhecida e, deste modo, chamar a atenção para uma proposta de legibilidade que começa no próprio frontispício: a tragédia é excelente porque cumpre a regra clássica de catarse teatral, ou seja, punir o vício e exaltar a virtude. No entanto, isso está implicado com lamentáveis perdas que atingem as principais casas da fictícia Verona: a casa principesca de Escalo, a casa Capuleto e a casa Montéquio.

Como a materialidade de 1599 não divide a peça formalmente em atos e cenas, não vou seguir a forma editorial clássica de criar marcas de atos e cenas à leitura deste *in-quarto*; pelo contrário, quando eu estiver falando de cena, deve-se entender por isso que me refiro à seqüência cênica (ou seqüência discursiva dramática), isto é, o tempo em que, discursivamente em página, é sugerida uma continuidade de “presença em

palco” até que esteja completamente vazio e uma nova ambientação temporal, espacial ou temática seja proposta através das didascálias e falas dos personagens.

VIR VIRTUTIS E O ETHOS DO ESTADO MODERNO

Nos tratados políticos e de costume dos séculos XVI e XVII, um dos pressupostos centrais para a manutenção da ordem pública tradicional é que a **virilidade guerreira** da nobreza não se perca do bom uso do **discernimento** e do **comedimento**, pois, se se perder disso, torna-se uma mera fúria insensata ou furor bélico, vingativo, particular e faccionista. Tal expectativa de comportamento explica-se porque, com o advento da forma estatal de vínculos sociais, há uma demanda comportamental nova que é exigente de que a **virilidade guerreira** não fosse desviada do que agora seria considerado o seu verdadeiro uso: a segurança e a preservação de pessoas e patrimônios que fossem de *utilitas totius regni*.

Assim, esperava-se justamente que a elite social – a nobreza – oferecesse o exemplo comportamental de excelência social e política, de respeito às hierarquias naturais da sociedade, de discernimento e de comedimento. Enfim, que tivesse um senso apurado de adequação do comportamento, o que implicava na reconfiguração dos impulsos agressivos e libidinais, de modo a servir à escala civil e estatal de vínculo de interdependência social. O efeito histórico-sociológico disso, como notara Norbert Elias, seria a amenização ou refinamento dos costumes da nobreza.¹

Daí, nada mais condizente com esta visão do que Frei Lourenço, admoestando Romeu,² afirmar que todo nobre ou gentil-homem deveria **figurar-se adequadamente**, isto é, ser **nascimento (senso de origem, i.e., não esquecer dos laços sociais que o tornam humano e definem as suas responsabilidades), céu (senso de transcendência, i.e., não esquecer as virtudes cardeais e infundidas que o tornam semelhante a Deus) e terra (senso de imanência, i.e., não esquecer os vícios do mundo e em si mesmo, assim como a necessidade de agir sobre eles para evitar que recaiam sobre si e seu entorno os efeitos destrutivos da fortuna)**. Nesse sentido, é fundamental que o **desejo de glória, a impulsividade libidinal e a virilidade guerreira** da nobreza sejam temperados pela **engenhosidade, pelo refinamento galante e por um senso aguçado de ocasião**, pois,

¹ Cf. ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. v. 2.

² CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 57.

se permanecessem auto-referenciais, seriam tão somente forças bestiais, anacrônicas e perniciosas para a configuração ou manutenção de uma *corpus morale et politicum*.

Todavia, deve-se também considerar que a peça **Romeu e Julieta**, ao expor o **paradoxo farmacológico** das instituições e personagens, lembra-nos o quanto que a **engenhosidade**, o **refinamento galante** e o **senso de ocasião** também poderiam ser desviados dos fins mais virtuosos de acordo com as intenções e espírito de cada indivíduo e, deste modo, gerar o oposto dos efeitos esperados nos tratados de costume e de política: quebra da autoridade, desordem e esfacelamento dos laços sociais e políticos. Nesse sentido, a peça **Romeu e Julieta** não deixa também de ser um estudo centrado no indivíduo, pois encena a necessidade de reformar o comportamento dos súditos através de exemplos negativos de ações e eventos que ameaçam a sua própria segurança e honra (e daqueles que lhe são caros), perigando tornar tudo um **nada social** ou uma **mera existência bestial**.

Eis uma das grandes advertências morais a serviço da qual está a fictícia Verona dos Capuletos e Montéquios. Afinal, a lição parece clara: sempre que os detentores dos poderes políticos e sociais mantêm contendas entre si há gravíssimas conseqüências para a sua própria autoridade, pois os seus exemplos de destemperanças ou leniências alimentam anseios agônicos de liberdade ou subversão entre os seus próprios parentes ou súditos. Ora, isso é particularmente significativo para a Inglaterra das décadas de 1580 e 1590, que estava desgastada política e financeiramente devido à guerra e/ou à tensa diplomacia com a monarquia espanhola dos Habsburgos. Daí, não deve nos espantar que, ao final da década de 1590, estejam presentes, nos discursos oficiais, na literatura, nas artes em geral e nos sermões, os temas da **juventude desregrada**, da **traição** e da **tensão viva entre autoridade e liberdade**.³

³ BREIGHT, Curt. Treason doth never prosper: The Tempest and the Discourse of Treason. **Shakespeare Quartely**, p. 1-28, v. 41, 1990; DOLAN, Frances E.. The Subordinate(s) Plot: Petty Treason and the Forms of Domestic Rebellion. **Shakespeare Quartely**, p. 317-340, v. 43, 1992; MOULTON, Ian Frederick. 'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III. **Shakespeare Quartely**, p. 251-268, v. 47, 1996(3); PEARLMAN, E.. The Invention of Richard of Gloucester. **Shakespeare Quartely**, p. 410-429, v. 47, 1992(4); CROCKETT, Bryan. **The Play of Paradox: Stage and Sermon in Renaissance England**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995; LAKE, Peter; QUESTIER, Michael. Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows: Puritans, Romanist and the State in Early Modern England, 1996(153), p. 64-107; BAINTON, Martin. 'Good Tricks of Youth': Renaissance Comedy, New Comedy and the Prodigal Son Paradigm. **Renaissance Forum**, 2001(2). v. 5; HOLMER, Joan Ozark. Draw, if you be men: Saviolo's significance for Romeo and Juliet. **Shakespeare Quartely**, p. 163-189, 1994(2), v. 45; NEILL, Michael. Broken English and Broken Irish: Nation, Language, and the Optic of Power in Shakespeare's Histories. **Shakespeare Quartely**, p. 1-32, 1994(1), v. 45; HATTAWAY, Michael.

Na peça **Romeu e Julieta**, os temas da **juventude desregrada**, da **traição** e da **tensão viva entre autoridade e liberdade** manifestam-se através da tópica literária do **mundo às avessas**, que atravessa as relações entre homem e mulher, velhos e jovens, pais e filhos, senhor e servidor, príncipe e patriarcas, etc. Há um sentido óbvio para tudo isso: afirmar, ao final, que o mundo humano é o produto **necessário e instrumental** de convenções, que justamente cobravam do indivíduo a **opressão do coração** (incluindo, aqui, os apetites bélicos e eróticos particulares) em troca de uma margem maior de segurança e previsibilidade para as suas escolhas e ações.

Portanto, na tensão entre autoridade e liberdade nos séculos XVI e XVII, é ainda a expectativa de vitória da primeira sobre a segunda que prevalece como expectativa modelar de comportamento. No entanto, como se trata de um mundo em que houve uma expansão singular dos horizontes de aspirações, a adequação do indivíduo às convenções da forma estamental-patrimonial de vínculos sociais e políticos tornou-se algo mais dolorido e simultaneamente inquestionável. Por este viés, podemos perceber que a peça **Romeu e Julieta** também expõe um sentimento de descrença em relação à existência da ordem de uma razão objetiva, mantenedora da justiça e da harmonia, mas tal descrença na peça está especificamente inscrita no construtivismo filosófico-teológico protestante, que afirmava o caráter tênue e indeterminado do mundo, o que significava uma ausência completa de resistência de sua matéria à vontade de Deus e do homem.⁴ Nesses termos, qualquer ação humana de edificação deve tornar-se um consciente e simultâneo ato de auto-edificação, de autolimitação e autodeterminação; caso contrário, o mecanismo da guerra civil estaria sempre engatilhado contra qualquer possibilidade de forma estável de vida social.

Nesse sentido, quem falha em definir **medida e adequação** para si mesmo corre um sério risco de destruir a si e a seu mundo, principalmente se não encontra nenhuma barreira ou contenção suficientemente forte erguida pelas convenções do passado e mantida ou atualizada pelas autoridades do presente. Tudo se perde quando tais autoridades não conseguem comedido definir contornos para si mesmas. Nesse sentido, a tragédia amorosa de Julieta e Romeu está claramente marcada por uma

Blood is their argument: men of war and soldiers in Shakespeare and others. In: FLETCHER, Anthony; ROBERTS, Peter. (Orgs.). **Religion, Culture and Society in Early Modern Britain**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 84-101.

⁴ EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Unesp, 2005, p. 122.

moral acomodatória: depois da exposição das lamentáveis perdas, desencontros e danos dos protagonistas, a exploração dramática da harmonia de contrários ao final da peça (o reconhecimento póstumo do casamento de Julieta e Romeu pelos patriarcas Capuleto e Montéquio) explicita concludentemente a sensação de uma ameaçadora desordem que deveria ter sido contida, desde o início, em favor da ordenação conservantista da sociedade.

Ora, figurar um mundo em ameaça de desagregação é um modo de demonstrar dramaticamente a **necessidade instrumental** de que as instituições sociais e políticas sejam respeitadas e aperfeiçoadas por todos aqueles que fazem uso e dependem delas, para que as **dignidades sociais e institucionais** efetivamente adquiram a capacidade de prefigurar o comportamento do indivíduo e de consolidar um **senso contratual de adequação comportamental e de previsibilidade**, sem o qual as instituições sociais e políticas não gerariam o sentimento de segurança naqueles que se submetem ao seu princípio de autoridade.

No caso específico da peça **Romeu e Julieta**, este **senso contratual de adequação comportamental e de previsibilidade** apenas atinge as diferentes instâncias sociais e políticas de poder da fictícia Verona quando o movimento punitivo da peça evidencia a **necessidade instrumental** de todos os súditos abandonarem as suas paixões e humores egoístas, rixentos, bestiais, dissolventes e insolentes. Além disso, deve-se considerar que as exigências éticas para a figuração do Estado em **Romeu e Julieta** são inseparáveis da condenação à ética dos fins maquiavélica, ao “olhar idólatra” e às “práticas litúrgicas papistas”.⁵

DA NECESSIDADE DA *ESFERA JURAL* PARA A CORPORIDADE ESTATAL

Ao longo dos séculos XVI e XVII, um dos efeitos das guerras de religião no debate filosófico foi o recrudescimento do ceticismo a respeito da possibilidade de as verdades da fé serem demonstráveis, assim como, a consciência de que elas serviram como “pretextos elevados” para as ações e paixões mais bestiais, que injustamente vinham fragilizando os vínculos políticos e o respeito às hierarquias tradicionais. Tal ceticismo explicaria porque a antítese de Hobbes entre “Estado Político” e “Estado de

⁵ Ver o desenvolvimento desta hipótese em: VIANNA, Alexander Martins. **Estado e Individuação no Antigo Regime**: Por uma leitura não-romântica de Shakespeare. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2008, f. 242-315.

Natureza” tornou-se uma imagem conceitual de grande ressonância no debate filosófico iluminista, a ponto de ganhar um longo verbete na **Encyclopédie**.⁶

Há detalhes conceituais no **Leviathan** a que os autores iluministas estiveram atentos, mas que a tradição de leitura da ciência política do século XX passou ao largo: **político** em oposição à **natureza** aparece em Hobbes no sentido de **polidez** (refinamento dos costumes ou controle dos apetites e paixões mais bestiais). É nesse sentido que **político** se contrapõe ao **estado de guerra**, à instabilidade do **appetitus et fuga**, ou àquilo que o Barão de Holbach (1723-1789) chamaria, em meados do século XVIII, de **governo feudal**.⁷

Dizer tudo isso nos serve para lembrar que o **estado político** de Hobbes ainda não designa o Estado pensado por Koselleck como condição de possibilidade para o Iluminismo, ou seja, um dispositivo administrativo e burocrático de poder, monopolizador dos meios legítimos de violência, cuja soberania afirmar-se-ia em contraponto à **sociedade estamental**. Para Koselleck, a obra **Leviathan** (1651) seria uma antecipação lógica do paradigma burocrático de Estado, pois as monarquias do século XVIII seriam estamentais “em plano social”, mas não “em plano político”.⁸ No final das contas, esta forma de indagação que separa o “social” do “político” reproduz o modelo analítico tocquevilleano (“absolutismo” *versus* “sociedade de corpos”), que podemos igualmente observar no artigo de Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen sobre a relação entre **Romeu e Julieta** e o advento do Estado Moderno.⁹ Ora, vale lembrar que, escrevendo em meados do século XVIII, o Barão de Holbach não pensava que a dinâmica social que conduziria à superação da “instabilidade e insegurança feudais” tivesse acontecido em contraponto ao princípio estamental de distinção social e de constituição de vínculos sócio-políticos.¹⁰

⁶ Cf. DIDEROT, Denis. Hobbesianismo ou Filosofia Política de Hobbes. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Verbetes Políticos da Enciclopédia**. São Paulo: Unesp, 2006, p. 153-191.

⁷ O Barão de Holbach seguia de perto a filosofia política de Hobbes quando escreveu o seu verbete **Representantes** para a “**Encyclopédie**”. Ver: HOLBACH, Barão de. Representantes. In: DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **Verbetes Políticos da Enciclopédia**. São Paulo: Unesp, 2006, p. 231-244.

⁸ KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e Crise**. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999, p. 20.

⁹ Cf. CASTRO, E. B. Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: BORNHEIN, Gerd. (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978, p. 130-169.

¹⁰ Cf. HOLBACH, 2006, op. cit, p. 231-244.

Ademais, a obra **Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil**¹¹ refere-se à figura mitológica do **Leviathan** como **todo o corpo da sociedade política**. Em outras palavras, o **Leviathan** é uma *Universitas* teorizada dedutivamente por Hobbes em novas bases: não há uma razão objetiva inscrita por Deus nas coisas do mundo que o tenha inspirado, já que, em nome desta suposta inspiração, tantas pessoas praticaram as coisas mais vis que desagregavam o corpo político, mas sim uma **razão social** que, nascida de perdas lamentáveis e do ceticismo decorrentes das guerras civis religiosas, suscitou nelas o interesse pragmático de conter as suas paixões em nome da composição da unidade política a partir de formas corporatistas de vínculos sociais e políticos. Fundamentar a origem de uma *Universitas* numa vontade ou inspiração pragmática fez a fortuna crítica de Hobbes, até o século XVIII, em bases bem distintas daquelas que encontramos em Koselleck.

Obviamente, iniciar esta seção de meus argumentos com esta longa e aparente tergiversação não é gratuito, pois me possibilita explicitar recorrentes modelos analíticos que conformam a tradição teórica em que se inscreve a leitura política proposta por Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen à peça **Romeu e Julieta**.¹² Na legibilidade que proponho para a peça, entendo que ela segue um tipo de moralização dramática que defende a necessidade de fortalecer – em vez de esmorecer – as esferas jurais das autoridades patriarcais, pois isso seria a condição de possibilidade para a existência do Estado. Para tanto, seria necessário que os detentores dos poderes políticos e sociais encenados na peça – os patriarcas Capuleto e Montéquio, assim como o príncipe Escalo – sofressem lamentáveis perdas decorrentes de seu “espírito de facção”, de sua “violência insolente”, de sua afirmação exorbitante de independência e individualidade, ou de suas leniências em figurar adequadamente a autoridade.

Portanto, diferentemente de Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen, não afirmo que os poderes das casas Capuleto e Montéquio (enquanto corporações sócio-políticas) tenham que desaparecer para que a autoridade (igualmente patriarcal) do príncipe Escalo tenha que prevalecer. Afinal, o próprio príncipe afirma, ao final da peça,

¹¹ HOBBS, Thomas. **Leviathan**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. xciii.

¹² CASTRO, E. B. Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: BORNHEIN, Gerd (Org.). **Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978, p.130-169.

que “todos nós fomos punidos”,¹³ embora não, obviamente, pelas mesmos motivos: a recorrente desordem social que derrama sangue nas ruas de Verona é uma decorrência da arrogância de seus súditos socialmente elevados, mas isso ocorre devido à leniência do príncipe em punir adequadamente os seus responsáveis, o que abriu a brecha para a violência insolente dos mestres e servidores das casas Capuleto e Montéquio. Em sua primeira fala na peça, o príncipe dá a entender ao “leitor/audiência” que, somente depois de **três discórdias civis**, resolveu decretar pena de morte contra aqueles que mais uma vez encenassem nas ruas de Verona a sua “violência insolente”:

Enter Prince Eskales, with his traine.
Prince. Rebellious subiects enemies to peace,
Prophaners of this neighbour-stayned steele,
Will they not heare? what ho, you men, you
beasts:
That quench the fire of your pernicious rage,
With purple fountaines issuing from your
veines:
On paine of torture from those bloudie hands,
Throw your mistempered weapons to the
ground,
And heare the sentence of your moued
Prince.
Three ciuill brawles bred of an ayrie word,
By thee old Capulet and Mountague,
Haue thrice disturbd the quiet of our streets,
And made Neronas auncient Citizens,
Cast by their graue beseeming ornaments,
To wield old partizans, in hands as old,
Cancred with peace, to part your cancred
hate,
If euer you disturbe our streets againe,
[Página seguinte]
Your liues shall pay the forfeit of the peace.
For this time all the rest depart away:
You Capulet shall go along with me,
And Mountague come you this afternoone,
To know our farther pleasure in this case:
To old Free-towne, our common iudgement
place:
Once more on paine of death, all men depart.
Exeunt.¹⁴

Entra Príncipe Escalo com sua comitiva.
Príncipe. Súditos rebeldes, inimigos da paz!
Profanadores deste aço por sangue vicinal
maculado!
Eles não ouvem?!...Alto lá, homens, feras,
que saciam o fogo de vosso pernicioso ódio
com fontes púrpuras que de vossas veias brotam!
Sob pena de tortura, dessas mãos sangrentas
lançai ao chão vossas armas destemperadas
e escutai a sentença de vosso Príncipe
consternado!
Três lutas civis nasceram de uma palavra
desairosa;
por ti, velho Capuleto, e por ti, velho
Montéquio,
três vezes perturbaram a quietude de nossas ruas
e fizeram os Cidadãos anciães de Verona
abandonar seus trajes decentes e graves
para empunhar velhas lanças em mãos tão velhas
carcomidas pela paz, e dividir vosso ódio roaz.
Se vós perturbeis nossas ruas outra vez,
vossas vidas serão o preço da perda da paz.
Agora, devem ir embora todos os demais.
Vós, Capuleto, deveis partir comigo,
e vós, Montéquio, deveis vir à tarde
à Vila Franca, nosso sítio habitual de justiça.
para saber, deste caso, a nossa ulterior resolução,
Uma vez mais, sob pena de morte, que todos
partam.
Saem.

¹³ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 7-8.

¹⁴ Ibid.

O discurso do príncipe é configurado em versos que criam a verossimilhança dramática perfeita de sua solene autoridade e alteza social. Deste modo, ele é apresentado acima dos mestres das casas Capuleto e Montéquio que, embora velhos e experientes, abalam comicamente as suas respectivas verossimilhanças de altezas sociais, pois, em vez de serem exemplos de comedimento e temperança, alimentam ódios bélicos de vingança privatista que desestabilizam os laços vicinais de Verona. A imagem do aço da espada manchado de sangue vicinal é a antítese da noção sagrada de justiça, o que explica porque o príncipe chama os seus súditos rebeldes de “profanadores”. Na ética humanista cavalheiresco, a espada deveria ser empunhada para reforçar direitos legais onde a justiça estivesse sendo negada, e seu principal objetivo deveria ser justamente a paz.¹⁵ No entanto, na peça, a espada estava sendo empunhada banalmente por questões privadas e, em vez de assegurar a justiça e a paz, tornou-se apenas um instrumento sujo da exibição da força de homens-fera, cuja insensatez provocava a ruptura periódica dos laços vicinais de amizade, sem os quais a *Universitas* de Verona pereceria.

Além de denunciar a inversão no uso da espada da justiça, o discurso de Escalo já expõe o ciclo trágico que afeta a ele e aos mestres das casas Capuleto e Montéquio. Quando Escalo censura que “Three ciuill brawles bred of an ayrie word,/ By thee old **Capulet and Mountague**,/ Haue thrice disturbd the quiet of our streets”,¹⁶ a partícula *By thee* é bastante significativa. Num primeiro plano, *By thee* reforça a distinção entre Escalo e os senhores Capuleto e Montéquio justamente no momento em que estes, contra toda a verossimilhança dramática, empunham armas e tornam-se “velhos mestres” de “homens-fera” (seus servidores e parentes) que perturbam a paz civil. No entanto, depois que decreta a pena de morte em caso de novos distúrbios e manda os senhores Capuleto e Montéquio dirigirem-se para o sítio da justiça soberana de Verona (a Vila Franca), Escalo volta ao tratamento *You*, redefinindo seus laços interdependentes de autoridade. Isso fica mais evidente quando observamos a conversa do senhor Capuleto com o conde Páris (parente de Escalo) no início da 3ª seqüência dramática:

¹⁵ CF. HOLMER, Joan Ozark. Draw, if you be men: Saviolo’s significance for Romeo and Juliet. *Shakespeare Quarterly*. p. 163-189, 1994(2), v. 45.

¹⁶ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 7.

Enter Capulet, Countie Paris, and the
Clowne.
Capu. But Mountague is bound as well as
I,
In penaltie alike, and tis not hard I thinke,
For men so old as we to keepe the peace.
Par. Of honourable reckoning are you
both,
And pittie tis, you liu'd at ods so long.¹⁷

Entram Capuleto, Conde Páris e o Bobo.
Capu. Mas Montéquio está obrigado, assim
como eu,
à mesma penalidade, e não é difícil, penso eu,
para homens como nós, tão avançados em
idade, manter a paz.
Par. De honrosa conta sois vós ambos
e é pena que, por tanto tempo, viveis vos
estranhando.

Num segundo plano, a partícula *By thee* pode significar “através de ti”/“por meio de ti” tanto quanto “em nome de ti”. Isso cria nos versos uma ambigüidade de referente, pois, tanto pode significar que os distúrbios civis foram capitaneados pelos próprios senhores Capuleto e Montéquio quanto pode significar que foram conduzidos à sua revelia, mas estrategicamente “em seu nome”, por jovens desregrados que, sob qualquer pretexto banal, quiseram exibir sua virilidade irredenta em combates vãos. Ora, considerando que o distúrbio civil representado na 2ª seqüência cênica foi iniciado por servidores e não pelos seus mestres, a advertência de Escalo também poderia ser entendida deste modo: “Três lutas civis nasceram de uma palavra desairosa: **em nome de ti**, velho Capuleto, e **de ti**, velho Montéquio, / três vezes perturbaram a quietude de nossas ruas”.¹⁸

Nesses termos, a censura de Escalo ganha outro objeto: por terem dado mau exemplo no passado, a autoridade dos mestres das duas grandes casas de Verona, iguais em dignidade, estaria agora sendo abalada subrepticamente pelos seus próprios servidores e parentes. Assim, como demonstra o desenrolar tragicômico da 2ª seqüência cênica, são os mestres (velhos) que são agora conduzidos pelos servidores (jovens) para o distúrbio civil. Nesse sentido, a censura de Escalo poderia também significar que os senhores Capuleto e Montéquio deveriam restaurar a justa medida de sua autoridade, antes que viessem a perdê-la completamente. Para tanto, deveriam acordar em manter definitivamente a paz, tal como efetivamente fizeram em Vila Franca.

No entanto, emblematicamente, este acordo de paz não tem existência cênica, sendo apenas mencionado na conversa de Capuleto com Páris, o que o torna desimportante aos olhos da “audiência/leitor” e passível de “esquecimento” pelos servidores e parentes das esferas jurais das casas Capuleto, Montéquio e de Escalo. Ora,

¹⁷ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 12.

¹⁸ A partir de: Ibid., p. 7.

isso simplesmente reforça, considerando o que aconteceria depois, que os patriarcas Capuleto e Montéquio falhavam, no presente, de manter o controle sobre seus parentes e servidores – e que isso decorria do próprio fato de terem insensatamente acionado, no passado, o mecanismo da guerra civil. Ora, nisso reside exatamente a grande ironia trágica contra os poderes figurados na peça: como vimos acima na fala do senhor Capuleto, parece haver uma sincera concordância quanto à necessidade de manter a paz, mas há também o indício, confirmado pela teleologia da peça, de que agora isso é bem mais difícil de ser realizado, pois o mecanismo da discórdia civil sai periodicamente de seu controle e cai sob o domínio direto de **jovens desregrados**.

Aliás, tal como sugere o primeiro prólogo da peça, a causa dos distúrbios civis é remota. Assim, se tais distúrbios foram iniciados pelos chefes das casas Capuleto e Montéquio (e alimentados pela leniência do príncipe em punir adequadamente as suas primeiras manifestações), o **tempo efetivamente encenado na peça** serve para demonstrar um mundo em perigo de desagregação como sendo o resultado direto do mal exemplo de conduta, no passado, dos principais detentores dos poderes políticos e sociais. Deste modo, podemos perceber que o vínculo orgânico das três instâncias de autoridade patriarcal está sugerido pela própria trama da peça.

Portanto, creio que seja insustentável o argumento de que a peça propõe um dualismo concêntrico príncipe/indivíduo como condição de possibilidade para a estabilização do governo soberano do príncipe Escalo.¹⁹ Afinal, os erros passados das três instâncias de autoridade patriarcal da fictícia Verona criaram, no **presente efetivamente encenado na peça**, aquilo que hobbesianamente podemos chamar de mecanismo do “appetitus et fuga” da guerra civil. Portanto, podemos afirmar que o grande e perigoso efeito das desmedidas dos detentores dos poderes políticos e sociais na peça foi fazer com que os seus respectivos parentes e servidores se afirmassem excessivamente como individualidades bélicas traiçoeiras, completamente desviadas de qualquer finalidade que fosse verdadeiramente honrosa, legal e centrada na paz civil.

Considerando isso, penso que o modelo analítico de Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen (“amor vs. esfera jural”) não se acomoda bem à teleologia moral da peça, pois eles têm como tese que o “amor” entre indivíduos (Julieta e Romeu) que

¹⁹ CASTRO, E. B. Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: BORNHEIN, Gerd (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978, p. 148-149.

renegam a fidelidade a pedículos corporatistas estamentais (as “esferas jurais” das casas Capuleto e Montéquio) seria a condição de possibilidade para o fim do faccionismo político e, conseqüentemente, da emergência do Estado Moderno.²⁰ Considero que este modelo é insuficiente para abarcar a teleologia moral da peça por duas razões principais:

(1) A peça não apresenta a autoridade do príncipe Escalo como algo que tivesse uma lógica, dinâmica ou natureza diferente daquela dos patriarcas Capuleto e Montéquio, ou seja, ele não é uma potência política burocrática em face a uma sociedade estamental resistente. Todas essas instâncias de autoridade são exigentes em pedículos estamentais ou corporatistas, e igualmente sofrem, em suas respectivas esferas de poder, os efeitos dissolventes do mecanismo da guerra civil.

(2) Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen não perceberam que o tema da “juventude desregrada” é apresentado como um problema a ser superado, seja ele manifesto através do furor bélico, seja ele manifesto através do furor amoroso. Ambos os tipos de furor são análogos em seus efeitos dissolventes: a afirmação agressiva de individualidades que solapam, através de táticas subreptícias, as diferentes instâncias de autoridade de Verona, subvertendo qualquer possibilidade de um corpo político estável.

Ao longo da peça, no caso de Julieta e Romeu, podemos indiciar vários momentos em que a individuação através do furor amoroso é apresentada como um problema a ser superado.²¹ O mesmo podemos afirmar a respeito da individuação decorrente do furor bélico, particularmente nos casos de Mercutio e Teobaldo. Pretendo, no próximo item, tratar da figuração dramáticas destes últimos e, com isso, concluir os meus argumentos neste artigo.

²⁰ CASTRO, E. B. Viveiros de; ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: BORNHEIN, Gerd (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978, p. 132-144.

²¹ Sobre este aspecto, ver: VIANNA, Alexander Martins. **Estado e Individuação no Antigo Regime**: por uma leitura não-romântica de Shakespeare. 2008. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2008, p. 242-315.

MERCUTIO E TEOBALDO COMO AVESSOS DA ÉTICA DO DUELO

Em um estudo bastante sugestivo, Joan O. Holmer²² identifica em **Romeu e Julieta** a presença da linguagem e das expectativas éticas do manual de esgrima de Vicentio Saviolo: “**Vicentio Saviolo: His Practise in two Books**” (1594-1595).²³ Da obra de Saviolo provêm evidências textuais – e até mesmo iconográficas – de que a peça **Romeu e Julieta** respondeu à sua dicção e teoria geral.²⁴ Uma dessas evidências textuais fica particularmente exposta na 9ª seqüência cênica, em que podemos observar as ironias de Mercutio em relação aos “estrangeirismos” lingüísticos e às regras de etiqueta na esgrima, personificando isso em Teobaldo:

Ro. Why what is *Tybal*?

Mer. More then Prince of Cats. Oh hees the courageous captain of Compliments: he fights as you sing prick-song, keeps time, distance & proportion, he rests, his minims rests, one two, and the third in your bosom: the very butcher of a silk button, a duelist, a gentleman of the very first house of the

[Página seguinte]

first and second cause, ah the immortal Passado, the Punto reverso, the Hay.

Ben. The what?

Mer. The Pox of such antique lispings affecting phantasies, these new tuners of accent: by Iesus a very good blade, a very tall man, a very good whore. Why is not this a lamentable thing grandsir, that we should be thus afflicted with these strange flies: these fashion-mongers, these pardons mees, who stand so much on the new forme, that they cannot sit at ease on the old bench. O their bones, their bones.²⁵

Ben. Ora essa! O que é esse *Teobaldo*?...

Mer. Mais do que um Príncipe dos Gatos. Oh, ele é o valoroso capitão das formalidades!...Ele luta tal como vós cantais música: mantém tempo, distância e proporção. Ele se apóia em pausas mínimas, um, dois e a terceira em vosso peito. O verdadeiro assassino de uma bola de seda. Um duelista, um duelista!...Um cavalheiro de alta linhagem atento às causas primeira e segunda. Ah, o imortal ‘Passado’, o ‘Punto reverso’, o ‘Hay’!

Ben. Hein?...

Mer. A peste desse grotesco ceceio de afetadas ‘fantassias’!...Estes novos moduladores de tom!... ‘Por Jesus, uma lâmina muito boa!’, ‘Um homem muito valente’, ‘Uma puta muito boa’... Por que não é uma coisa lamentável, meu digno senhor, que nós sejamos tão atormentados por estas moscas estrangeiras? Estes seguidores da última moda, estes *pardon me’s*, que se apegam tanto à nova forma que mal conseguem acomodar-se em velho

²² HOLMER, Joan Ozark. Draw, if you be men: Saviolo’s significance for Romeo and Juliet. *Shakespeare Quarterly*, p. 163-189, 1994(2), vol. 45.

²³ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95. No transcorrer de meu argumento, quando eu fizer citações diretas desta obra, não preservarei nenhuma analogia com sua materialidade editorial (com exceção de sua forma de pontuação e irregularidade ortográfica), pois em nada afeta os pontos centrais de interpretação que proponho para esta obra.

²⁴ HOLMER, 1994, op. cit. p. 163-166.

²⁵ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599. p. 35-36.

assento!... Oh, os seus *bon's*, os seus
bon's!...

No trecho citado acima, é possível perceber que há uma intenção editorial de marcar visualmente em página a performance cômico-vulgar da fala de Mercutio. Afinal, embora Mercutio fale em rimas, o texto é graficamente configurado como prosa. Além disso, o trecho está repleto de termos em inglês que devem ser entendidos à luz do vocabulário da esgrima: “complements”, “time”, “distance”, “proportion”, “minum rests”, “silke button” e “first and second cause”. Especificamente “time”, “distance”, “proportion” e “minum rests” são termos que possibilitam o paralelo metafórico das regras do duelo com as regras de harmonia da música, tal como faz Saviolo em seu tratado. No entanto, diferentemente deste último, a intenção de Mercutio é debochar de Teobaldo e enfatizar o seu carácter traiçoeiro/felino oculto sob a aparência de etiqueta cortesã: “he rests, his minum rests, one two, and the third in your bosome”.²⁶ Além disso, usar metáforas felinas contra Teobaldo alude a emblemas morais que representam homens orgulhosos, arrogantes, rebeldes e coléricos.²⁷

A expressão “first and second cause” reporta-se diretamente àquilo que Saviolo entende como “causas” recorrentes e censuráveis da prática do duelo: (1ª) *wordes* (palavras ofensivas ou calúnia); (2ª) *deedes* (atos ou feitos ofensivos).²⁸ Obviamente, quando Mercutio diz que Teobaldo é “a gentleman of the very first house of the first and second cause”, trata-se de um deboche que não segue as mesmas expectativas éticas de Saviolo. Aliás, podemos lembrar que, durante a intervenção do príncipe Escalo na contenda civil, ele censura os motins que nascem de “ayrie word” (portanto, uma “first cause”) e do “pernicious rage”. Ora, isso parece fazer eco à afirmação de Saviolo de que muitas querelas começam pequenas (tal como aquela iniciada por Sansão e Gregório) e se estendem por toda a família e vizinhos, com derramamentos de sangue sem fim.²⁹

Por isso mesmo, para Saviolo, a resolução de se chegar a um duelo deveria ter como fim principal estabelecer a verdade e a justiça, mas somente quando os meios

²⁶ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Juliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 35.

²⁷ RIPA (OF PERUGIA), Caesar. **Iconologia or Morall Emblems**. London: P. Tempest & Benjamin Motte, 1709, p. 51; 64; 75.

²⁸ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p. 156-157.

²⁹ *Ibid.*, p. 154-155.

jurídicos e civis de conciliação fossem esgotados. Portanto, a “prova através da espada”, tal como o julgamento medieval através da **justa cavalheiresca**, deveria ser um recurso extraordinário calcado na virtude, cujo propósito central deveria ser o proveito público, que nasceria da verdade e da justiça, em vez de servir para meras vinganças pessoais, pois nada seria mais gracioso e aceitável perante Deus do que o bom governo entre os homens.³⁰ Além disso, os papéis de punir os crimes e manter a paz civil caberiam ao príncipe que, acima de todos os súditos, deveria ser o exemplo mais elevado de humanidade, comedimento e discernimento. O oposto disso é uma mera existência bestial. Ao repetir a mesma metáfora animalizante que encontramos no discurso de Escalo e aplicando-a a circunstâncias semelhantes, Saviolo declara que

“as often as hee shall effect any thing without reason and with violence, hee worketh like a beast, and is transformed euen into a verye beast”³¹

“todas as vezes em que alguém efetuar qualquer coisa sem o uso da razão e com violência, funcionará como uma fera e estará verdadeiramente se tornando uma fera”

Nesses termos, se o gentil-homem que pegar em armas não estiver sendo conduzido pela reta razão e pela ocasião justa e legal, transfigurar-se-á em fera furiosa. Na tradição humanista, o comportamento nobre, por excelência, pressupunha saber temperar a coragem com a prudência, pois qualquer ação de valentia verdadeiramente nobre deveria ter por finalidade a justiça e o respeito às instituições, em vez da vingança pessoal, tal como instruía moralmente o exemplo emblemático de Cipião Africano. Com isso, afirma-se que a “verdadeira natureza” do duelo seria refrear o homem, em vez de dar livre curso para a ofensa.³² Ora, se avaliados por este prisma, Teobaldo e Mercutio (dois jovens **socialmente elevados**) representam a violação exemplar dos padrões éticos de duelo apregoados por Saviolo e, emblematicamente, sofrem e causam mortes violentas.

Mercutio é o personagem central que faz referências irônicas ao vocabulário de Saviolo. Em sua fala anteriormente citada, refere-se debochadamente a termos italianizados da esgrima que eram modas no inglês cortesão elizabethano da década de

³⁰ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p. 197-201.

³¹ Ibid., p. 267.

³² HOLMER, Joan Ozark. Draw, if you be men: Saviolo's significance for Romeo and Juliet. **Shakespeare Quartely**. p. 180-181. 1994(2), vol. 45. 1994(2).

1590: “passado”, “hay” e “punto reuerso”. Depois, na 12ª seqüência cênica, em seu confronto mortal com Teobaldo, usa o termo “*Alla stucatho carries it away*”. Mercutio utiliza tal frase para dizer que vai duelar com Teobaldo, depois de ter testemunhado a “dishonourable, vile submission” de Romeu se negar a duelar com Teobaldo, mesmo após este ter-lhe dito “thou art a villaine”,³³ ou seja, depois de Teobaldo ter criado uma “first cause” banal para o duelo. Por sua vez, para chamar Teobaldo para briga, Mercutio lhe dá também uma “first cause” ao xingá-lo de “ratcatcher” e “Good King of Cats”.³⁴ Ora, tudo isso é exatamente o oposto do que sugere a ética de Saviolo:

After the defie it is not lawfull that one Gentleman should offend the other, but in the steccata, which is the place of Combat³⁵

Depois do desafio, é ilegal que um gentil-homem ofenda outro, pois somente deve fazê-lo na *steccata*, que é o lugar de Combate

Podemos afirmar que há no plano trágico da peça “**Romeu e Julieta**”, tal como no manual de Saviolo, a apresentação de um problema comportamental cuja solução passaria pela moderação dos costumes e hábitos rixentos da nobreza (modelo de excelência social), em particular, e da sociedade em geral. Ora, a expressão “*Alla stucatho carries it away*” sugere um senso de triunfo insolente, dissoluto e violento, pois Mercutio não está se incumbindo de uma causa justa e útil para o bem público. Segundo Joan O. Holmer, o uso da voz passiva em Saviolo torna ainda mais aguda a nossa percepção da ironia trágica sobre Romeu da ação de Mercutio e Teobaldo, pois Saviolo várias vezes adverte que os gentis-homens não devem ser levados (**carried away**) pela fúria perigosa, ou seja, exatamente a paixão fatal pela qual os três jovens se perderam.³⁶

No que concerne especificamente à expressão *Alla stucatho*, Joan O. Holmer sugere haver na prosódia de Mercutio um trocadilho fonético de “allo steccato/alla steccata” (i.e., a referência espacial ao campo de duelo) com “alla stoccata” (i.e., a ação de tocar ou ferir com a ponta da espada ou do florete).³⁷ Esta hipótese pode ser corroborada pelo fato de que, na materialidade textual da edição de 1599, a expressão

³³ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 45

³⁴ Ibid., p. 46

³⁵ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p.189.

³⁶ HOLMER, Joan Ozark. Draw, if you be men: Saviolo’s significance for Romeo and Juliet.. **Shakespeare Quartely**. p. 169-170, 1994(2), vol. 45.

³⁷ Ibid.

Alla stucatho é a única que apresenta a linguagem italianizada da esgrima em *corpo tipográfico itálico*, o que dá grande destaque visual, no capital da página 46, à prosódia debochada de Mercutio.³⁸ Além disso, do ponto de vista lingüístico, devido às variações da prosódia inglesa nas letras “o”, “e” e “u”, a contração pronominal *Alla* serviria para Mercutio se referir ambigualmente tanto ao golpe de florete (“*stoccata*”) quanto ao local ou campo de duelo para a esgrima (“*steccata*” ou “*steccato*”).

Nesse sentido, o uso do corpo tipográfico itálico e o uso da contração pronominal feminina *Alla* associada ao substantivo *stucatho* poderiam indicar uma intenção editorial de destacar visualmente em página a sobreposição fonética, na prosódia cômica de Mercutio, dos significados direcional e locacional da expressão *Alla stucatho*: se direcional, o significado reporta-se a uma **ação de luta** (“vamos à luta de espada” ou, de acordo com italiano-padrão hodierno, *andiamo alla stoccata*); se locacional, o significado reporta-se a um **lugar de luta** (“vamos ao campo” ou, de acordo com italiano-padrão hodierno, *andiamo alla steccata* ou *andiamo allo steccato*).

Ora, o trocadilho fonético de Mercutio, destacado em corpo tipográfico itálico, serviria potencialmente para expor ao “leitor/audiência” a loucura de toda aquela situação, pois evidenciava que Teobaldo (parente do mestre Capuleto) e Mercutio (parente do príncipe Escalo) estavam deliberadamente subvertendo as regras do *duelo verdadeiramente honroso*, pois, além de suas causas serem egoístas, vãs e rixentas, eles não lutavam numa *steccata* cavalheiresca e comedidamente ajustada por escrito, mas sim praticavam destemperadamente *stoccate* bestiais nas ruas de Verona, o que significava não apenas uma violenta insolência contra a autoridade do príncipe Escalo, que havia proibido discórdias civis sob pena de morte, mas também contra os mestres Capuleto e Montéquio que, como sabemos, concordaram em manter a paz e estavam, agora, ligados entre si pelo efeito da mesma penalidade legal. Por isso, é uma manifestação de valentia vã, insensata e insincera que, antes de morrer, Mercutio pragueje nos seguintes termos:

Mer. Helpe me into some house
Benuolio,
[Folha seguinte]

Mer. Ajuda-me entrar em alguma casa,
Benvoglio,
ou vou desmaiar...Que uma praga recaia

³⁸ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 46

Or I shall faint, a plague a both your
houses. They haue made wormes meate
of me,³⁹
I haue it, and soundly, to your houses.⁴⁰

sobre vossas casas!...
Elas fizeram de mim pasto de vermes...
Que tal dano atinja severamente vossas
casas!...

O último discurso de Mercutio é hipócrita porque não é por fidelidade a qualquer esfera jurial que combate, mas sim, valendo-se do mecanismo descontrolado da discórdia civil, busca simplesmente pretextos vãos para desembainhar sua espada. Aqui, é possível estabelecer outro paralelo com o tratado de Saviolo, quando afirma que não é necessário duelar por qualquer ofensa, já que querelas desnecessárias seriam ofensas perante Deus e, de qualquer forma, “ofensas idiotas” não teriam validade essencial: como seriam injustas e perigosas, não mereceriam o julgamento através de combate. Nesse sentido, é honroso e prova de coragem negar o combate a qualquer sujeito que faça calúnia desonesta e infundada, pois não seria merecedor da honra de um combate, mas tão somente da vergonha e opróbrio público.⁴¹

Ora, seguindo os termos éticos de Saviolo, poderíamos afirmar que a recusa de Romeu de duelar com Teobaldo não seria, como pretendia Mercutio, uma “vil submissão”, mas sim a expressão de gentileza e de uma prudência corajosa que, ao final de tudo, convenceria Teobaldo a não duelar se Mercutio não tivesse interferido na finalização galante de Romeu, que eloqüentemente desarma Teobaldo. Vejamos:

Tyb. Romeo, the loue I beare thee, can
affoord
No better terme then this: thou art a
villaine.
Ro. Tybalt, the reason that I haue to loue
thee,
Doth much excuse the appertaining rage
To such a greeting: villaine am I none.
Therefore farewell, I see thou knowest me
not.
Tyb. Boy, this shall not excuse the iniuries
That thou hast done me, therefore turne
and draw.

Teob. Romeu, a estima que tenho por ti
não pode
fornecer melhor termo senão este: Tu és
um vilão!
Ro. Teobaldo, o motivo que tenho para
estimar-te
muito desculpa o ódio relativo a tal
saudação.
De vilão, nada tenho. Portanto, adeus...
Vejo que não me conheces...
Teob. Rapaz, isso não desculpará as
injúrias
que me fizeste. Portanto, volte e lute.

³⁹ O mesmo motivo retórico, decorrente da representação dos efeitos destrutivos da insolência imprudente para a honra, aparece num emblema em: SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p.99; 266.

⁴⁰ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 46-47.

⁴¹ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p. 209-265.

Ro. I do protest I neuer iniuried thee,
But loue thee better then thou canst
deuise:

Till thou shalt know the reason of my
loue,

And so good *Capulet*, which name I
tender

As dearely as mine owne, be satisfied.

Mer. O calme, dishonourable, vile
submission:

[**página seguinte**]

Alla stucatho carries it away,

Tibalt, you ratcatcher, will you walke?

Tib. What wouldst thou haue with me?

M. Good King of Cats, nothing but one
of your nine liues, that I meane to make
bold withall, and as you shall vse mee
hereafter drie beate the rest of the eight.

Will you plucke your sword out of his
pilcher by the eares? Make haste, least
mine be about your eares ere it be out.

Tib. I am for you.⁴²

Ro. Eu protesto...Eu nunca te ofendi,
pois te estimo mais do que imaginas...

Então, até que saibas o motivo de minha
afeição,

bom *Capuleto*, cujo nome preso tão
ternamente

quanto o meu, fica satisfeito...

Mer. Oh, plácida, desonrosa e vil
submissão!...

Alla stoccata com isso se acaba...⁴³

Teobaldo, caça-rato, ides passear?

Teob. O que desejarias tu de mim?

M. Bom Rei dos Gatos, nada mais do que
uma de vossas nove vidas, com a qual,
contudo, pretendo fazer o que bem quiser.

E, dependendo de como me tratares
daqui por diante, abaterei as oito vidas
restantes...Sem carta de desafio, ides
puxar vossa espada de sua bainha? Fazei-
o rápido, pois temo que a minha corte
vossas orelhas antes disso.

Teob. Ao vosso dispor...

Ora, observando pelo prisma de Saviolo a cena do trágico encontro de Romeu e Teobaldo, podemos afirmar que é honroso que Romeu tente abrandar o infundado e vão apetite de vingança de Teobaldo. Afinal, a sua calúnia contra Romeu não tem fundamento, já que ele é reconhecido por todos em Verona como um jovem cavalheiro de bons costumes e gentileza. Além disso, se fizermos um paralelo com os emblemas morais da **Cortesia** e do **Valor**, tal como são figurados e explicados na **Iconologia** de Cesare Ripa desde 1593, torna-se ainda mais evidente que, nesta cena, antes da intervenção de Mercutio, a figuração de Romeu é aquela do jovem valoroso que consegue gentilmente domar a rebeldia felina de Teobaldo e obter o seu obséquo. Portanto, não se tratava da “vil submissão” que serviu de pretexto para Mercutio destemperadamente duelar com Teobaldo. Vejamos:

⁴² CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. **The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet**. London: Creede-Burby, 1599, p. 45-46.

⁴³ Considerando o que foi comentado nas páginas anteriores, esta solução de tradução não mantém as possibilidades fonético-semânticas da prosódia inglesa, pois elimina o potencial locacional de *stucatho*.



FIG. 216. Obsequio : *C O U R T E S I E*.
A Man of a viril Age, with a Cap in Hand, and bowing in an humble manner, and making a Leg; holding, in one Hand, a Lion and a Tiger tied.
He is uncover'd to shew the *Submission*, whereby he strives to get Friends, for *Obsequium amicos parit*. The wild Beasts tied signify that Courtesy has the Power of *Taming proud, haughty, choleric Men*.

FIG. 216. Obsequio : *C O R T E S I A*.
Um Homem em Idade viril, com um Chapéu na Mão, que se reclinava de modo humilde e dobra uma Perna. Ele segura com a outra Mão um cordame que prende um Leão e um Tigre.
Ele está descoberto para demonstrar *Submissão*, através da qual se esforça em conseguir Amigos (*Obsequium amicos parit*). As Feras selvagens presas em cordames significam que a Cortesia tem o Poder de *Domar os Homens orgulhosos, arrogantes e coléricos*.⁴⁴



FIG. 301. Valore : *V A L O U R*.
This Man is in his Prime; his Garment of Cloth of Gold; a Scepter in his right Hand, with a Laurel Garland; and with his left, he strokes a Lion upon the Head.
Virility, or Mans Estate, denotes the *Support* of Valour and Bravery. The Scepter, that *Preceminence* is due to it. The Laurel, his being *ever* in the *same Humour*. The Lion, the Property of courageous Men, to get the *Love* of the most *barbarous* by their Courtesie.

FIG. 301. Valore : *V A L O R*.
Este Homem está em sua Primazia. A sua Indumentária é de Tecido Dourado. Está com um Cetro Laureado de Guirlanda em sua Mão direita; com a sua mão esquerda, ele acaricia a Cabeça do Leão.
Virilidade, ou Condição de Homem (“Vir”), denota o *Suporte* do Valor e da Bravura. O Cetro denota que a *Preeminência* é devida a isso. O Laurel denota o seu ser *constante* no *mesmo Humor*. O Leão denota a Qualidade dos Homens corajosos de conseguir, através de sua Cortesia, a *Estima* dos seres mais *bárbaros*.⁴⁵

Portanto, os emblemas de Cesare Ripa, no mesmo grau ético do tratado de Saviolo, não separam **coragem/virilidade** de **cortesia/gentileza**, o que significa que o furor bélico de Teobaldo e Mercutio não é prova de **valor**, mas sim de **bárbara bestialidade**. Embora se possa especular que é o amor por Julieta que faz Romeu manter o autocontrole frente às ofensas de Teobaldo, o fato é que ele, pelo menos até antes do assassinato de Mercutio, é um **caracter** jovem e socialmente elevados que demonstra alguma preocupação sincera em respeitar as leis de Escalo que proibiam as lutas e discórdias civis. Além disso, tal como no vocabulário da peça, os emblemas de Ripa recorrem a imagens felinas para representar os súditos “orgulhosos, arrogantes e coléricos” que ameaçam a unidade civil por não encarnarem adequadamente a idéia de coragem prudente e cortesia. Tal como é figurado na 12ª seqüência cênica, Romeu é o

⁴⁴ RIPA (OF PERUGIA), Caesar. *Iconologia or Morall Emblems*. London: P. Tempest & Benjamin Motte, 1709, p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

oposto moral de Mercurio, pois usa a sua eloquência para abrandar o *ethos* feroz e amotinado de Teobaldo, tal como sugere o emblema **Força da Eloquência** de Ripa:



FIG. 127. Forza sottoposta all'eloquenza: *FORCE of ELOQUENCE.*

A Woman in a decent, grave Habit, holding *Mercury's Caduceus*, or Rod, in her Hand; a Lion under her Feet.

This demonstrates that Force and Strength give place to the *Eloquence* of those, whose Tongues are well hung; For we perceive the unruly Mob, though threatening Destruction, are presently appeas'd, and lay down their Arms, so soon as they hear a grave, eloquent Person, remonstrate the Danger of the Riot, and their boisterous Huzzas are all on the sudden hush'd into Silence, and they tamely submit to his Dictates.

FIG. 127. Forza sottoposta all'eloquenza: *FORÇA da ELOQUÊNCIA.*

Uma Mulher figurada em pé e portando Traje decente e grave. Ela segura o *Caduceu* ou Bastão de *Mercurio* em sua Mão e pisa num Leão, submetendo-o.

Isto demonstra que Força e Poder dão lugar à *Eloquência* daqueles cujas Línguas são bem utilizadas, pois percebemos que a Multidão desregrada, embora ameaçando a tudo Destruir, é rapidamente apascentada e baixa as suas Armas tão logo ouve uma Pessoa grave e eloquente demonstrar o Perigo dos Motins. Assim, os seus Urros barulhentos repentinamente se Silenciam e cordatamente ela se submete à sua Instrução.⁴⁶

Ironicamente, o nome “Mercurio” é uma alusão a Mercúrio, que também compõe o emblema moral da eloquência. No entanto, o personagem Mercurio é uma inversão tragicômica das expectativas morais contidas em tal emblema: é Mercurio que reacende o fogo da fúria felina de Teobaldo. Deste modo, Mercurio não só provoca a sua própria morte, mas também a infâmia do exílio para Romeu. Além disso, Romeu e Mercurio erram num ponto central da ética do duelo: tomam a ofensa de outrem como se fosse sua, o que seria tanto mais equivocado no caso de Romeu, pois Mercurio era notoriamente vazio de discrição e **governo de si**. Assim, mesmo que tenha agido sem premeditação, o que atenuava o seu delito, Romeu estaria tomando para si as leis de Escalo ao vingar a morte violenta (mais do que merecida) de Mercurio e, deste modo, acabou por degradar e degredar a boa fama de seu nome.

Tudo isso nos faz pensar na hipótese central deste artigo: o fim trágico que se desenharia para Teobaldo e Mercurio não é resultado de uma fidelidade sincera a qualquer espécie de **esfera jural**, mas o efeito direto de uma insolente e dissolvente afirmação de individualidades desregradas através do **mecanismo da guerra civil**. Por

⁴⁶ RIPA (OF PERUGIA), Caesar. *Iconologia or Morall Emblems*. London: P. Tempest & Benjamin Motte, 1709, p. 32.

agirem assim, perigaram tornar-se um **nada social**, bestas que correm para o matadouro ou, como diria um emblema moral de Saviolo, “comidas de verme”⁴⁷.



www.revistafenix.pro.br

⁴⁷ SAVIOLO, Vicentio. **His Practise in two Books**. London: John Wolf, 1594-95, p. 99; 266.