



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teorias Literárias e Literaturas**

**Licenciatura em Letras/Português**

**ALINE SALES PINHEIRO**

**EROS E TANATOGRÁFIAS: O AMOR, O TRÁGICO E O DIÁLOGO DA  
MORTE EM ROMÉO E JULIETA**

**PROF. DR. AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR**

Brasília – DF

2º/2013

ALINE SALES PINHEIRO

09/0104765

**Eros e Tanatografias: o trágico, o amor e o diálogo da morte em  
Romeu e Julieta**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de licenciatura em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior.

Brasília – DF

2º/2013

ALINE SALES PINHEIRO

09/0104765

**Eros e Tanatografias: o trágico, o amor e o diálogo da morte em  
Romeu e Julieta**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de licenciatura em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior.

Data:

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior  
Universidade de Brasília

## **AGRADECIMENTOS**

À Ana, minha mãe, acostumada a amaciar a dureza dos dias para mim, por tanta força e amor.

Aos demais integrantes dessa família, especialmente aos primos tão queridos – Edu, Luis, Vitor e Caio – que crescem enquanto eu cresço também.

Ao Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior pelo susto bom do artigo de Barroco e Arcadismo ainda em 2010 e pelo acolhimento como orientanda agora em 2013.

A Ana Clara Medeiros, pela imensa generosidade no auxílio no processo monográfico.

Aos amigos de graduação que extrapolam o campus da Unb e me lembram diariamente de ser feliz – Ana, Anne, Daniel, Dé, Ju e Nina.

Às amigas que precedem essa experiência acadêmica, por tanta leveza e afeto – Nana, Karoll, Milla e Gheidy.

E, finalmente, ao Filipe, pela simplicidade do abraço incondicional.

*E essa tragédia que é viver,  
e essa tragédia  
Tanto amor que fere e cansa.*

(Cordel do Fogo Encantado)

## RESUMO

A presente monografia objetiva abordar *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e sua balada trágico-apaixonada que perdura através das idades da Literatura e da memória leitora do mundo. Apoiamos-nos em dois eixos constituídos por teoria e tema. Definidos os pressupostos teóricos concernentes ao Trágico e ao Diálogo e o estudo temático sobre o Amor e a Morte, avançamos no entrecruzar destes aspectos na análise do Eros-trágico que coloca os amantes na condição do erro expiado apenas no trespasse. Romeu e Julieta morrem no enredo, mas sobrevivem em suas possibilidades histórico-narrativas, uma vez que o grande tempo literário confere aos mortos sempre uma renovada chance de discursar.

Palavras-chave: Shakespeare, Romeu e Julieta, trágico, diálogos, amor, morte, Literatura.

## RÉSUMÉ

Cette monographie a comme objectif aborder *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, et sa ballade tragique-passionné qui perdure par les âges de la Littérature et dans la mémoire lectrice du monde. Nous nous appuyons en deux axes constitués par théorie et thème. Une fois que les fondements théoriques par rapport au Tragique et au Dialogue ainsi comme l'étude thématique sur l'Amour et sur la Mort sont définis nous avançons en direction à l'intersection de ces aspects dans l'analyse du Éros-Tragique qui met les amants dans la condition de l'erreur expiée seulement au décès. Roméo et Juliette meurent dans l'intrigue, mais, une fois que le grand temps littéraire donne toujours aux morts une chance renouvelée de discourir, ils survivent dans les possibilités historique-narratives.

Mots-clés: Shakespeare, Roméo et Juliette, tragique, dialogues, amour, mort, littérature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – Da Teoria	10
1.1 Os desígnios do trágico	10
1.2 Diálogos: questão do grande tempo	15
1.3 Conclusão	19
CAPÍTULO 2 – Do Tema	21
2.1 Sobre o Amor	21
2.2 Sobre a Morte	25
2.3 Conclusão	29
CAPÍTULO 3 – Da Análise Final	31
3.1 Trágico e amor; diálogo e morte em Shakespeare	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47



## INTRODUÇÃO

William Shakespeare, o primeiro varão e o primeiro a vingar dos filhos do casal John e Mary Shakespeare, nasceu no dia 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon. Começou a escrever no limiar da década de 1590, aqui é importante ressaltarmos que já havia aproximadamente quatrocentos anos que a Inglaterra vinha tendo ações teatrais de forma regular.

À época da rainha Elizabeth I encontramos um país falido, com os contextos emocional, político e religioso desgastados, ou seja, um vasto acervo do qual o drama se serviria. Em 1576, dez anos anteriores ao reconhecimento dessa dramaturgia elizabetana, instala-se em Londres seu primeiro teatro permanente. Inclusive, além de escritor profissional, ator e dramaturgo popular, Shakespeare era proprietário de dois teatros, o Globe e o Blackfriars.

O nosso autor inglês é, portanto, o resultado do precário mas deslumbrante equilíbrio entre a herança medieval, a redescoberta da Antiguidade, as explorações de novos mundos geográficos e científicos, as perplexidades religiosas da Reforma e Contra-Reforma e os princípios do humanismo.<sup>1</sup>

A grandeza da obra shakespeariana inicia-se com a comédia *Trabalhos de Amor Perdidos* (1594-95) e o drama histórico *Ricardo II*. Porém, *Romeu e Julieta* possui posição elevada em relação às supracitadas, sua popularidade justifica-se na afirmação de que a peça compõe a maior e mais eloquente exaltação do amor romântico na literatura ocidental.<sup>2</sup>

Assim, após a breve exposição contextual do surgimento do autor e da obra, estamos aptos a anunciar nossos objetivos e alicerces. O presente estudo intenta abordar canção trágico-apaixonada do jovem Montecchio e da bela Capuleto que continua a ecoar atravessando os tempos da Literatura e permanecendo na memória leitora do mundo.

Para tanto, nosso estudo foi segmentado em dois eixos que funcionam como exame basilar e se entrecruzam na análise ulterior. O primeiro eixo concentra-se nos pressupostos teóricos subdividindo-se no tocante ao trágico e aos diálogos. Dessa

---

<sup>1</sup> HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.7.

<sup>2</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p.127.

forma, inicialmente, nos empenhamos no exame da tragédia, suas definições, seus efeitos, seus percursos que remontam a Antiguidade até à época renascentista, período em que se encontra Shakespeare, finalizando com uma sucinta explanação dos demais significados do vocábulo “trágico”. Logo após, trabalhamos com alguns conceitos do estudioso russo Mikhail Bakhtin relativos à arquitetura dialógica e à abordagem cronotópica dos gêneros.

O segundo eixo orienta-se na esfera temática concernente ao amor e à morte igualmente apresentados de maneira bipartida. Primeiramente, dispusemos de três campos do conhecimento para discutir Eros (Amor): o mito, a filosofia clássica de Platão e a psicologia freudiana do século XX. Mais adiante, para debater Tânatos (Morte), utilizamos também a mitologia e a discussão a partir da representação da morte no ocidente e no literário.

Firmadas as bases, o trágico, o amor, diálogos e morte podem vigorar na análise final. Observamos, então, que o amor-eros opera coadunado com o trágico, uma vez que ambos possuem a morte acenando como epílogo. E, após a investigação dos caminhos que conduzem ao fatal termo, quando o trespassse finalmente ocorre no enredo, em contrapartida, veremos que a Literatura e seu grande tempo permite que Romeu e Julieta continuem discursando enquanto os leitores celebram seu amor e lamentam seu desfecho inevitável.

## CAPÍTULO 1

### Da Teoria

A idade não pode envelhecer, nem o hábito tornar  
monótona sua variedade infinita.

Shakespeare

#### 1.1 Os desígnios do trágico

É por certo irrealizável a negação da supremacia shakespeariana entre os dramaturgos de todas as épocas. Para analisarmos sua obra trágica é imprescindível um estudo basilar. Sabemos que muito se formulou em relação à tragédia. E esse fluxo não cessa. São diversas as informações e fontes, de modo que seria impossível abarcarmos tudo. Dito isso, as delimitações da nossa investigação começam com as elucidações concernentes ao objeto da arte trágica e seu efeito, passam por uma periodização com especial atenção ao momento em que desponta o bardo inglês, até chegarem às demais designações do vocábulo trágico.

A tragédia explicita o desordenamento do homem e exibindo tal desordem, passa a desalinhar a quem o testemunhou. Sendo assim, Platão expulsa o gênero de sua República ideal, pois a ele é infligida à responsabilidade de produzir no espectador uma cisão do eu por meio do processo de identificação com os personagens, tornando-o suscetível ao jugo do irracional e incontrolável<sup>3</sup>.

Ainda, encontramos na *Paideia: a formação do homem grego*, justificativa que corrobora com a clamorosa expulsão. Werner Jaeger aduz que toda imitação é uma conversão da alma e que, por conseguinte, abandona-se a configuração anímica própria e adapta-se à essência do que se quer representar.

Adentrando ainda mais nesse intrincado de palavras daquela primeira sentença, o que dizer do desordenamento do homem e do desalinho além-temor platônico?

---

<sup>3</sup> DONINI, Pierluigi; FERRARI, Franco. **O exercício da razão no mundo clássico: perfil de filosofia antiga**. São Paulo: Annablume Clássica, 2012, p.123.

O primeiro diz respeito à queda, à passagem da felicidade ao infortúnio, consequência do empreendimento de uma falha grave, da instituição do chamado erro trágico. Há em Antonio Sebastiano Minturno<sup>4</sup>, autor da *Arte Poética* de 1563, essa mesma face do sentido escuro da vida, esse prenúncio ameaçador da felicidade e a possibilidade do erro que se faz expiar na desgraça.

Para explorarmos o segundo conceito, é importante inserirmos a definição de tragédia traçada no sexto capítulo da *Poética* de Aristóteles, acessível somente no século V e que se debruça em analisar tecnicamente os gêneros épico e trágico. A saber:

A tragédia é a imitação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.<sup>5</sup>

Desalinho é próprio do que foi desviado de seu arranjo. Em suas desambiguações, cabe também a condição do indivíduo que, frente ao espetáculo revestido de gravidade, se deixa provocar sentimentos que podem conduzir a um efeito catártico, mencionado acima, relativo à purgação de emoções. No início da história da crítica, o sentido de catarse foi associado justamente “àqueles sentimentos que fazem com que os espectadores derramem lágrimas de cumplicidade ou compaixão.”<sup>6</sup>

Porém, enquanto Aristóteles estabelece requisitos para o nascimento da compaixão e do terror – aquela surge do homem injustamente infortunado; e ambos nascem principalmente quando o encadeamento dos fatos rompe sem que esperemos – Albin Lesky, por sua vez, faz referência em *A Tragédia grega* a uma concepção mais moderna do trágico, assegurando a importância da conexão que criamos com o nosso mundo:

O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. (...) Quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. Sem dúvida, para a obra trágica importa pouco que o ambiente em que se desenrola a ação seja especialmente digno de fé, ou que um sutil pincelamento psicológico procure aproximar as figuras o

<sup>4</sup> Apud LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.33.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.24.

<sup>6</sup> FINLEY, M.I. **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Trad. Yvette Viera Pinto de Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 170.

mais possível de nós. O efeito da grande arte trágica rege-se por outras leis e subtrai-se, em larga medida, do tempo.<sup>7</sup>

Sobre o nosso autor inglês, Bárbara Heliodora em *Falando de Shakespeare* faz uma pequena generalização dos métodos utilizados no condicionamento da reação do público:

A tônica de todos eles é a surpreendente habilidade de Shakespeare em levar o espectador – por meios que lhe parecerão familiares e simples – a ampliar seu campo de apreciação, a reagir em níveis imaginativos dos quais ele possivelmente não se julgaria sequer capaz, se não fosse tão bem provocado, tão bem motivado, tão bem conduzido.<sup>8</sup>

Passadas as breves explicações, tracemos uma separação por períodos que contemplem do prelúdio do gênero ao classicismo, momento em que se encontra Shakespeare com *Romeu e Julieta*, obra que será analisada posteriormente.

Sabemos que a tragédia, de maneira geral, é considerada a mais importante herança dramática dos gregos. Anterior ao gênero e anunciando-o temos a epopeia homérica. Destarte, o filósofo estagirita confirma, no quinto capítulo da *Poética*, a relação entre ambas, declarando que “o que a epopeia tem está presente na tragédia, mas nem tudo que esta possui se encontra naquela.”<sup>9</sup>

No núcleo épico está o herói glorioso e vencedor, “mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada.”<sup>10</sup> Dessa forma, nos deparamos com o maior ponto de confluência entre os gêneros: o trato da tensão existencial condenada ao que é próprio dela – ventura e revés – intensificada pelo governo do sobre-humano no fado mortal.

Porém, as formas primitivas da tragédia, apontadas por Albin Lesky, são o drama satírico e o ditirambo. É acertado, no entanto, que nos primórdios havia duas características basilares – Dioniso e o mito.

Em Dioniso verificamos a força impulsora do drama trágico enquanto obra artística, mas foi do mito heroico a matéria disposta no conteúdo desse drama. “Através do mito dos heróis a tragédia adquiriu a seriedade e dignidade de sua

<sup>7</sup> LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.33.

<sup>8</sup> HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.241.

<sup>9</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.24.

<sup>10</sup> LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.24.

postura, diz Aristóteles na *Poética*, e um significativo desenvolvimento colocou os atrevidos sátiros no fim da tetralogia.”<sup>11</sup>

Imperava a “ideia de que os deuses cegam àqueles que querem perder.”<sup>12</sup> Dessa maneira, “a desgraça merecida ou imerecida é a *moira*\* dos deuses para esta fé numa divindade que é a causa de tudo quanto acontece.”<sup>13</sup> Depreendemos certa incompatibilidade dessa crença com o cristianismo.

Em *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*, Munira Mutran e Kera Stevens enunciam que o drama medieval é proveniente da liturgia católica, sendo a influência clássica praticamente inexistente nesse período. Em contraponto, Junito Brandão em *Mitologia Grega* alude a uma adaptação entre o estilo clássico e o cristão para a obtenção de membros. Havendo uma dessacralização do conteúdo pagão e uma ressacralização com elementos cristãos, tidos como salvadores da mitologia ao ecumenizá-la.

É forçosa a última afirmativa sobre a salvação, no entanto, podemos unir as concepções na síntese da inexistência do clássico em seu formato original durante a Idade Média, permanecendo apenas disfarçado até que pudesse “recoberto com sua roupagem de gala, regressar triunfante, de corpo inteiro, para não mais se esconder”<sup>14</sup> no Renascimento.

O classicismo à época renascentista retomou valores da Antiguidade. Contudo, uma vez que os homens se colocaram no centro (antropocentrismo), o governo das divindades se mostrou disparatado nessa configuração de mundo. “Aqui a vontade do sujeito é o que determina a ação que o levará a sua própria tragédia; a ação dramática.”<sup>15</sup> E é nesse contexto que desponta, na Inglaterra da rainha Elizabeth I, Shakespeare com temas sobre o amor e a morte, intrínsecos à vida humana, ou melhor, intrínsecos à tragédia humana.

Não podemos deixar de salientar a coexistência do trágico e do cômico na obra shakespeariana. Bakhtin aponta, inclusive, que até “na cultura antiga, o sério

---

<sup>11</sup> Idem. Ibidem. p.80.

<sup>12</sup> JAEGER, Werner. **Paidéia “A formação do homem grego”**. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p.725.

\*Moiras é a grande condicionadora da vida, ou ainda, a vontade dos deuses. Na mitologia grega, o destino é fiado pelas Moiras: Cloto segura o fuso e vai puxando o fio da vida, Láquesis enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve morrer e, por último, Átropos corta o fio da vida.

<sup>13</sup> JAEGER, Werner. **Paidéia “A formação do homem grego”**. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p.725.

<sup>14</sup> BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega, Volume I**. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 35.

<sup>15</sup> DIAS, Daise Lílian Fonseca Dias. **O erro trágico de Cathy em o Morro dos Ventos Uivantes**. Anais, UESC.

trágico não excluía o aspecto cômico do mundo”<sup>16</sup> posto que “o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o.”<sup>17</sup>

Ainda, importante ressaltarmos a influências medievais no drama de Shakespeare, a mescla das representações do “alto” e do “baixo”, do “sagrado” e do “profano” tem suas raízes na tradição popular do drama universal da história de Cristo, resguardando, certamente, os degraus intermediários. Auerbach em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* aponta que a concepção criatural humana, a estrutura frouxa, com diversas ações e personagens secundárias provêm do teatro medieval cristão.

Porém, a tragédia evolui e a representação do destino humano extrapola aquelas comuns à Antiguidade e à Idade Média, o teatro elizabetano acaba por proporcionar um mundo dos homens em suas diversas multiplicidades:

À sua disposição (de Shakespeare) estão todos os países e tempos e também todas as combinações da fantasia; há temas da história nacional e da história romana, da pré-história fabulosa, de novelas e contos de fadas; os cenários são a Inglaterra, a Escócia, a França, a Dinamarca, a Grécia antiga, a Roma antiga e o antigo Egito. (...) <sup>18</sup>

Para finalizarmos, cabe o rápido exame do vocábulo “trágico”. Albin Lesky expõe que Aristóteles usava a palavra no sentido de solene e desmedido e que, posteriormente, ganhou a significação de terrível, estarrecedor. Outro ramo nos leva à noção de empolado e bombástico.

Mais adiante, “a palavra ‘trágico’ desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos”.<sup>19</sup> Ainda, o predicativo “trágico” diz respeito a uma cosmovisão, “a noção de que o nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda.”<sup>20</sup> No tempo presente, é usual o termo para dizer da dor, do sofrimento, da fatalidade própria da vida do homem. Portanto, o trágico enquanto condição humana precede a tragédia e perdura.

---

<sup>16</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p.103.

<sup>17</sup> Idem. Ibidem. p. 105.

<sup>18</sup> AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 279.

<sup>19</sup> LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.26.

<sup>20</sup> Idem. Idem.

## 1.2 Diálogos: questão do grande tempo

Barbara Heliodora assinala que Shakespeare retrabalhou o poema de Artur Brooke *Romeus and Juliet* para compor sua tragédia. Ao lermos a história de *Píramo e Tisbe* em *Metamorfoses* de Ovídio, conseguimos relacionar o drama dos amantes. No âmbito musical, a banda Dire Straits entoava uma serenata apaixonada em *Romeo and Juliet*. No cinema, *Romeu+Julieta* de Baz Luhrmann reveste de contemporaneidade o enredo do amor juvenil.

Todos esses exemplos indicam processos que são constitutivos e constituem diálogos bem aparentes. Considerando que “a investigação é necessariamente um diálogo e que a compreensão se instaura a partir da atuação de duas consciências, de dois sujeitos discursivos”<sup>21</sup>, o presente estudo tenciona, justamente, direcionar o olhar no caminho dialógico, matéria que compõe a concepção bakhtiniana de linguagem.

Entretanto, temos em mente que o foco do pensador russo é o romance e a esfera prosaica, mas levando em conta a afirmação de que “quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica, a prosa está tanto na voz, na poesia, quanto na *littera*”<sup>22</sup>, nos esforçaremos para estender algumas compreensões à arte trágica.

Mikhail Bakhtin concebe o dialogismo como espaço de interação entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* e o *outro*, gerando significações ao discurso. O “outro” possui papel essencial na formação do sentido, visto que nenhuma palavra nos pertence completamente, pois carrega a perspectiva de outrem. Sobre a palavra/discurso, o autor declara:

A palavra (e em geral, o signo) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da “alma”, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o

<sup>21</sup> Apud BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**, in BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1999, p. 13.

<sup>22</sup> MACHADO, Irene. **Gêneros Discursivos**, in BRAIT, Beth (Coord.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 153.



ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém).<sup>23</sup>

Ainda, há o diálogo entre diversos textos, que se entrecruzam e se definem nesse movimento. De maneira bem simplificada, esse “tecido de muitas vozes” é caracterizado como polifônico quando o dialogismo se permite enxergar; ou monofônico, quando essas vozes são ocultadas sob a aparência de um discurso único. “Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos.”<sup>24</sup>

A abordagem cronotópica dos gêneros goza de estimado valor para nossa investigação. Irene Machado aponta que estes se referem aos diferentes modos de uso das línguas e das linguagens. Bakhtin os acomoda em dois grupos: os primários, correspondentes à oralidade; e os secundários, correspondentes à escrita.

Segundo o autor, em alusão à dinâmica cultural na qual há desvios e modificações, os gêneros discursivos igualmente apontam para os possíveis arranjos entre as formas de comunicação oral imediata e as formas escritas, conjecturando mesclas:

Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios.<sup>25</sup>

Recordando que o interesse teórico de Bakhtin estava voltado para a prosa em sua dimensão cotidiana, a feira medieva, as performances a céu aberto e o discurso da praça pública obtiveram destaque. E o diálogo prosaico, como vimos, passou a integrar o universo literário. Consequentemente, podemos perceber traços dessa fala como jargões, obscenidades, coloquialismos em personagens shakespearianos, notadamente Mercúcio e a Ama da tragédia de *Romeu e Julieta*, aos quais retornaremos posteriormente.

<sup>23</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.350.

<sup>24</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso**, in BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p.35.

<sup>25</sup> MACHADO, Irene. **Gêneros Discursivos**, in BRAIT, Beth (Coord.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 161.

O cronotopo trata dos vínculos entre o tempo (histórico) e o espaço (social) apropriados de forma artística no âmbito literário. Assim, os gêneros nascem imersos em algumas tradições e há o relacionamento entre ambos, “permitindo a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem.”<sup>26</sup> Portanto, a teoria cronotópica traz a dimensão da existência cultural dos gêneros que afasta “o nascimento original e a morte definitiva.”<sup>27</sup>

Consoante Bakhtin, as obras estão inseridas num grande tempo, já que são dotadas de uma habilidade que ultrapassa a fronteira do instante de seu surgimento. Havendo a possibilidade de diálogo com o que foi escrito anteriormente e com o que ainda será produzido. Concernente ao devir, a afirmação bakhtiniana acaba por contemplar o nosso autor inglês:

É no processo de sua vida póstuma que as obras se enriquecem com novos significados, novos sentidos: assim as obras deixam de ser o que eram na época de sua criação. Podemos dizer que nem Shakespeare nem seus contemporâneos conheceram o “grande Shakespeare” que conhecemos agora. Não há menor possibilidade de enfiar nosso Shakespeare na época elisabetana. (...) [Shakespeare] cresceu graças àquilo que houve e há em suas obras, mas que nem mesmo ele e seus contemporâneos puderam perceber e apreciar no contexto de cultura de sua época. (...) O autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. As épocas posteriores o libertaram-no desta prisão...<sup>28</sup>

Toda essa dinâmica interacional pressupõe o sentido de inacabamento, a noção de um mundo incompleto que está em curso de mudança, repleto de um passado prestes a se desintegrar e de um futuro a ser configurado. Augusto Rodrigues aponta o seguinte pensamento bakhtiniano concernente aos escritores, incluindo Shakespeare, que refletem tal concepção:

As suas obras são marcadas pelo inacabamento positivo e, por assim dizer, *objetivo*. Elas estão cheias de um futuro que não está ainda totalmente expresso, o que as obriga a procurar soluções antecipadas para ele. Daí decorrem seus múltiplos sentidos, sua obscuridade aparente. Da mesma forma, a história póstuma excepcionalmente rica e variada dessas obras e desses escritores.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> MACHADO, Irene. **Gêneros Discursivos**, in BRAIT, Beth (Coord.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 159.

<sup>27</sup> Idem. Idem.

<sup>28</sup> Idem. *Ibidem*, p. 161.

<sup>29</sup> SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Cultura popular, topografia corporal e inacabamento. A crítica rabelaisiana de Victor Hugo**, in BARRETO, Junia. **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 305.

Portanto, conforme o pensador russo, não há nem a primeira e nem a última palavra, pois o contexto dialógico não possui limites. Visto que a palavra não se encontra encerrada em uma época, os gêneros enquanto representantes destas também expressam um estado inconcluso. “Se o homem e o mundo não estão acabados, impossível elencar e fechar as possibilidades das formas de representação de sua palavra.”<sup>30</sup>

Até os sentidos do passado provenientes dos diálogos que já ocorreram irão se renovar no desenvolvimento que se segue. Aproveitando o ensejo, engendramos a conclusão precipitando parte da nossa análise ulterior: essa constante arquitetura que beira o infinito e que nos conduz a pensar no discurso como um sistema que consegue, finalmente, suportar/enfrentar o desenlace universal – a morte – uma vez que “nada está definitivamente morto: cada sentido terá sua festa de ressurreição. Questão do grande tempo.”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Bakhtin apud MACHADO, Irene. **Os gêneros e o corpo do acabamento estético**, in BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p.154.

<sup>31</sup> Idem. *Ibidem*, p. 147.

### 1.3 Conclusão

O exame sobre o trágico e sobre diálogos integram os pressupostos teóricos necessários para a análise da obra shakespeariana *Romeu e Julieta*. Faremos um pequeno retorno ao que foi dito para que cheguemos ao fechamento do nosso capítulo inaugural.

Retrocedendo, vimos que a tragédia exhibe o desordenamento humano, a tensão existencial atada ao que é próprio dela – ventura e revés, causando sentimentos no espectador. O drama trágico traz aquele prenúncio ameaçador da felicidade com a possibilidade do erro que se faz expiar na desgraça. A *Poética* de Aristóteles se presta, justamente, a teorizar o gênero.

Esse grande legado grego, possui como prelúdio a epopeia, mas sua origem remonta os dramas satíricos e os ditirambos, homenagem ritualística dirigida ao deus Dioniso. Na Antiguidade, sob o fado dos mortais recaía o governo dos deuses. Contudo, durante a Idade Média, os assuntos passaram a se relacionar com o Cristianismo e seus preceitos, além do tema da cavalaria. E é no Renascimento que o molde clássico volta a florescer, porém, diferindo no que diz respeito ao arbítrio – a vontade do sujeito é o que impera, não mais a das divindades. Aqui situamos William Shakespeare, autor protagonista do nosso estudo, que extrapola as representações humanas comuns à Antiguidade e à Idade Média, criando algo diverso.

Atentamos também para o uso do vocábulo trágico. Visto que, além de designar os elementos da tragédia, a palavra foi ganhando a atribuição de adjetivo que diz da dor, do sofrimento humano e dos destinos fatídicos, ou seja, o trágico enquanto condição humana antecede o gênero e permanece.

Mais adiante, tratamos de *diálogos*. O estudioso russo Mikhail Bakhtin concebe a linguagem como manifestação viva das relações culturais, dessa maneira, a concepção dialógica constitui o espaço de interação entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* e *outro* na formação de sentidos concernentes ao discurso. O que se estende ao tecido do texto organizado por diversas vozes que se entrecruzam, afirmando ou negando uma posição e que se definem nesse movimento.

Além disso, observamos que os gêneros, enquanto diferentes modos de uso das línguas e das linguagens, compõem dois conjuntos, um relacionado à oralidade e outro relacionado à escrita. Havendo misturas entre eles, a exemplo do prosaico que invade o âmbito literário.

Ainda, a abordagem cronotópica dos gêneros nos mostra importantes conceitos. Um deles concerne ao grande tempo da cultura, possibilitando que as obras dialoguem com o passado e com o futuro, afastando “o nascimento original e a morte definitiva”. O outro é relativo ao inacabamento, à ideia de um mundo incompleto que está em curso de mudança, pleno de um passado prestes a se desintegrar e de um futuro que será configurado.

Em suma, as formulações de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos, inicialmente, surgiram no intuito de contestar à *Poética* de Aristóteles, base dos estudos literários sobre o épico, o trágico e o cômico, uma vez que a esfera prosaica permanecia excluída dessa análise. Porém, a oposição não se faz na nossa investigação. Por conseguinte, o sentido de “contestar” modifica-se delineando a noção de “complementar”. Trabalharemos, portanto, a arte trágica acrescida de uma visão dialógica.

## CAPÍTULO 2

### Do Tema

Como é frágil o coração humano –  
 espelhado poço de pensamentos.  
 Tão profundo e trêmulo instrumento  
 de vidro, que canta  
 ou chora.  
 Sylvia Plath

### 2.1 Sobre o Amor

Falamos de amor a qualquer tempo. As músicas, os romances, os sonetos e os cartazes estão repletos dessa matéria brilhante. Moram no nosso imaginário Orfeu e Eurídice, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta entre tantos outros símbolos desse arrebatamento apaixonado. E hoje, aqui, não será diferente, cantaremos, pois, o amor.

Na *Teogonia* de Hesíodo, Eros (Amor) nasce do Caos, assim como Geia e Tártaro. Lemos na obra da origem dos deuses, essa força perturbadora do juízo divino e mortal:

Bem no início, Abismo nasceu; depois,  
 Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,  
 dos imortais que possuem o pico do Olimpo nevado,  
 o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas  
 e Eros, que é o mais belo entre os deuses imortais,  
 o solta-membros, e de todos os deuses e de todos os homens.  
 subjuga, no peito, espírito e decisão refletida.<sup>32</sup>

Em *A mitologia grega* de Pierre Grimal, a Noite (Nyx) e seu irmão Érebo coexistem no Vazio, matriz do mundo. Quando essa irmandade se secciona, Érebo liberta a Noite que se transforma em uma imensa esfera, da qual as metades se repartem e assim surge Eros. Das duas partes da casca dividida se formam Urano e

---

<sup>32</sup> HESÍODO. *Teogonia*. Trad. E intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013, p.39

Geia (Céu e Terra). O Amor é, portanto, “a força fundamental do mundo.”<sup>33</sup> Assegurando o caráter perene das espécies e a coesão interna do universo.

Ainda, temos outras versões da linhagem de Eros. Ora seus pais são Ártemis e Hermes, versão preferida dos poetas e escultores. Ora são Afrodite e Ares, o que justifica as faces de seu filho: a pujança aniquiladora proveniente do deus da guerra e a avidez da união que emana da deusa do amor e da beleza.

Referente à representação tradicional da fisionomia do deus, o vemos em diversas pinturas como um menino loiro com asas, contrastando com o perigo a ele atribuído. Junito Brandão expõe essa simbologia indicando além da eterna juventude desse sentimento profundo, uma característica irresponsabilidade:

A aljava, o arco, as flechas, a tocha, os olhos vendados significam que o Amor se diverte com as pessoas de que se apossa e domina, mesmo sem vê-las, ferindo-as e inflamando-lhes o coração. O globo que ele, por vezes, tem nas mãos, exprime sua universalidade e seu poder.<sup>34</sup>

Concernente a essa tradição divinizadora, Rougemont em *a História do amor no Ocidente* comenta que “o pagão só poderia fazer de Eros um deus: era o seu poder mais forte, mais misterioso, mais perigoso, o mais profundamente ligado ao fato de viver.”<sup>35</sup> Esse percurso existencial por meio da dimensão imaginária constituía uma tentativa de abarcar a complexidade do real.

A filosofia compõe outra via de compreensão da realidade. Platão possui duas grandes obras que tratam do *eros* -- *O Banquete* e *Fedro*. Pois, “anima-o a certeza de que a filosofia infunde sentido novo a tudo quanto vive e tudo converte em valores positivos, mesmo aquilo que já bordeja a zona de perigo.”<sup>36</sup> Limitaremos nosso estudo em *O Banquete*, o qual nos trará duas visões importantes: uma pressupõe nova genealogia para o, até então, deus do Amor, e outra justifica o nosso desejo de união, de totalidade.

Mediante a sacerdotisa Diomita aduzida por Sócrates, Eros é um demônio, é aquele que existe de permeio entre os deuses e os homens, inteirando o vazio e configurando a ligação do Todo a si mesmo. Sua concepção remonta a celebração do aniversário de Afrodite, sua mãe é a Pobreza e seu pai é Poros ou Expediente,

<sup>33</sup> BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2012, pág. 197.

<sup>34</sup> BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 199.

<sup>35</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p.417.

<sup>36</sup> JAEGER, Werner. 1995. **Paidéia “A formação do homem grego”**. São Paulo: Martins Fontes, p.675.

possuindo como herança materna a busca constante de seu *objeto*; e paterna, a capacidade de traçar um plano para alcançar seu objetivo. “Por natureza, nem é mortal, nem imortal, porém num só dia floresce e vive, ou morre pra renascer logo depois.”<sup>37</sup> Por conseguinte, conclui Junito Brandão que Eros é uma força, uma *energia*, constantemente insatisfeito e inquieto, é uma *carência* na eterna procura por *plenitude*.

Quanto ao nosso anseio de união, encontramos uma razão nas palavras de Aristófanes. Consoante o comediógrafo, a natureza humana primitiva possuía três sexos: o feminino, oriundo da terra; o masculino, do sol; e o andrógino, tanto do sol como da terra. Eram dotados de tamanha coragem que atacaram os deuses. Zeus, então, decidiu enfraquecê-los dividindo-os pelo meio. Inicialmente, a constituição corporal não os permitia a procriação e quando uma metade encontrava a outra, a tentativa de fundir-se em um só corpo era em vão, o que fazia desaparecer a raça. Novamente, Zeus deliberou outra ação: os órgãos genitais deveriam passar para frente dos corpos a fim de propagar a espécie.

A ambição era unir-se e fundir-se ao objeto amado visando à formação de um único ser, rememorando nossa condição primeira. Desse modo, quando uma metade encontra sua verdadeira semelhante “ficam ambas tomadas de um sentimento maravilhoso (...) sem que decidam a separar-se, por assim dizer, um só momento.”<sup>38</sup> Sendo assim, “a saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor.”<sup>39</sup>

Percorremos até agora um caminho que nos conduziu à construção do nosso Eros. De um ângulo enxergamos perigo, perturbação do tino dos humanos e dos deuses. Mas se olharmos mais a fundo, percebemos que também é energia em busca do pleno, ânsia totalizante. Todavia, nos falta ainda um aspecto imprescindível – a face mortal. Nas letras, essa proximidade entre amor e morte sempre foi bastante abordada, mas fica reservado ao nosso estudo posterior sobre *Romeu e Julieta* de Shakespeare esse âmbito literário. Por ora, a psicologia que constitui a senda que nos guiará nessa perspectiva.

Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud exprime os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte. Essas pulsões estariam localizadas no Id, substrato

---

<sup>37</sup> PLATÃO. **O banquete**. Belém: ed.ufpa, 2011, p.153.

<sup>38</sup> PLATÃO. **O banquete**. Belém: ed.ufpa, 2011, p.122.

<sup>39</sup> Idem. *Ibidem*. p.123.



instintivo da psique. Eros surge como pulsão de vida e constitui os elos amorosos ordenados entre nós, às pessoas e o mundo e entre nós e o nosso íntimo. Ainda, engloba parte da esfera sexual. O autor, inclusive, contempla o que foi averiguado na trama de nossa análise ao dizer que “a libido de nossos instintos sexuais coincidiria com o Eros dos poetas e dos filósofos, o qual mantém unidas todas as coisas vivas.”<sup>40</sup>

De maneira simplificada, a pulsão de morte é caracterizada por uma segregação da vida e uma força destruidora. Os dois impulsos instintivos são aparentemente contrários, porém estão coadunados, operando conjuntamente objetivando o princípio da conservação. Assinalando essa dualidade temos a afirmativa de que “Eros se escraviza à morte porque quer exaltar a vida acima de nossa condição finita e limitada de criaturas”.<sup>41</sup> Conseqüentemente, o mesmo motor que nos incita a adorar a vida, suscita sua negação.

E para terminarmos, retomaremos o parágrafo inaugural com a ideia de que dizemos muito do amor, lançando a seguinte indagação de La Rochefoucauld – “quantos homens se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor?”<sup>42</sup>

A questão provém de um moralista francês, mas quem nos esboça uma resposta é o contemporâneo escritor suíço Rougemont. É acertado que o sentimento dos enamorados continuaria a fazer parte da vida humana, porém, sem a retórica utilizada para expressá-lo, sua existência seria concebida na ordem do acidental, do sem reconhecimento, como extravagâncias inconfessáveis. O autor considera inseparável o duo paixão e expressão, afirmando que:

A paixão se alimenta daquele impulso do espírito que, aliás, faz nascer a linguagem. Quando ultrapassa o instinto, quando se torna verdadeiramente paixão, ela tende ao mesmo tempo a narrar-se a si própria, seja para se justificar, se exaltar ou simplesmente se *entreter*.<sup>43</sup>

Enfim, utilizamos a linguagem para dizer do coração, da sua fragilidade e da sua força. E ao dizermos, damos existência ao sentir. Continuaremos sempre a cantar o amor e seu caráter ambíguo do sublime e do sombrio, enquanto energia atualizadora do universo que se encontra no limiar da Morte.

<sup>40</sup> FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p.24.

<sup>41</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p.416.

<sup>42</sup> Apud ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p.240.

<sup>43</sup> Idem. Idem.

## 2.2 Sobre a Morte

Em cada homem há dois que dançam, um dançarino – o direito, o outro – o esquerdo. São dois dançarinos de ar, dois pulmões. Os pulmões dançam e o homem recebe oxigênio, e se algo os impede de dançar a vida cessa, as danças param. Essa bonita ideia de morte pertence ao dramaturgo russo Ivan Viripaev. Mas podemos encontrar diversas outras visões desse fato que constrói um elo entre tudo o que é vivo. O que dizer da Morte? Ou, o que a Morte nos diz?

Partiremos com uma análise similar a que fizemos da origem de Eros para abrimos às demais interpretações até chegarmos ao plano literário. Portanto, Tânatos (a Morte), na *Teogonia* de Hesíodo, nasce apenas da Noite, velha potestade advinda da primeira era do Universo:

E Noite pariu a medonha Sina, Perdição negra  
e Morte, e pariu Sono, e pariu a tribo de Sonhos,  
sem se deitar com um deus pariu a escura Noite.<sup>44</sup>

Consoante Junito Brandão no capítulo *Ainda a Primeira Geração Divina: filhos e descendentes (De Nix ao Leão de Nemeia)*, o vocábulo Thánatos apresenta como raiz o indo-europeu *dhewn*, que significa “dissipar-se, extinguir-se”. Assim, constitui uma inovação grega a acepção que expressa o verbo “morrer”, desdobrando-se nos sentidos de *ocultar-se*, ser como sombra, visto que para os povos da Antiguidade, o morto tornava-se um “corpo insubstancial”.

Tânatos é a personificação da Morte, mas não é quem a ocasiona, mesmo dispondo de um coração de ferro e entranhas de bronze. Simbolicamente, esse gênio alado é a dimensão perecível e aniquiladora do impulso vital, porém, considerando a inexorável evolução das coisas e sua fatalidade, a Morte liga-se a Terra. Brandão evidencia essa conexão ao exprimir que a divindade “introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas dos Infernos ou nas luzes do Paraíso, patenteando sua ambivalência, como a Terra, relacionando-se, de alguma forma, com os ritos de passagem.”<sup>45</sup>

<sup>44</sup> HESÍODO. *Teogonia*. Trad. E intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013, p.45.

<sup>45</sup> BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2012, pág. 239.

Isto posto, *Revelação e Introdução*, toda ordem de iniciação atravessa uma fase de morte, prenúncio de realidade nova, revestindo o nune de um valor psicológico – o de eliminar as forças negativas à medida que desbloqueia e estimula as energias provindas do espírito. Logo, o perecer e o viver coexistem e essa tensão de contrários pode ser transcendida justamente pela morte, levando à ascensão de fases. Daí a compreensão da morte como porta da vida.<sup>46</sup>

Ademais, há uma significação esotérica para Tânatos que também contempla essa ideia de transição, de passagem. Aqui, a Morte é expressão de uma imensa transformação experienciada pelo humano no processo de iniciação – “Se não se morre para o estado de imperfeição, não há como progredir na iniciação.”<sup>47</sup>

Junito Brandão expõe que o retrato da divindade corresponde ao túmulo, ao cavaleiro, a uma dança macabra, a um gênio alado, a uma serpente ou um cão, ou um cavalo, a um personagem segurando uma foice, entre tantos outros ícones. No Tarô, a Morte é o décimo terceiro arcano maior, arcano inominável, como se o número fosse suficiente para a atribuição de total identidade, além de indicar certo receio em nomeá-lo.

As sociedades de todas as épocas conceberam muitas maneiras de tratar do que nos é universal. Em sua tese *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Augusto Rodrigues elenca diversas manifestações criadas com o intuito de lidar com a morte e as organiza em três conjuntos.

O primeiro abrange parte do que relatamos até este momento, denominado supra-sensorial-metafísico engloba: vida depois da vida; o longo adormecer que finda com a ressurreição; “descida ou subida” para um local diverso configurado como Hades, Inferno, Paraíso etc. ; crença no eterno retorno, onde instâncias aparentemente contrárias se complementam e se alternam indefinidamente; crença na metempsicose, caracterizada pela transmigração da alma de um corpo para outro; crença na circulação entre a Terra, o Céu, um Além etc.

Rodrigues aponta que há religiões que acomodam socialmente as crenças metafísicas. Encontramos essa afirmação no culto dos finados, na condição de descanso eterno, na espera do recebimento de algo mediante um ou vários deuses.

---

<sup>46</sup> BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2012, pág.239.

<sup>47</sup> Idem. Idem.

De certa forma, a metafísica e as crenças almejam a obtenção de respostas tangíveis para o oculto. “Elas ritualizam o invisível”.<sup>48</sup>

O segundo envolve o âmbito social com seus eventos funerários: sepultamentos, rituais, túmulos, desenterramentos, áreas nas quais os cadáveres serão guardados etc. Os componentes manuscritos, inclusive os identificados na arquitetura mortuária igualmente integram esse grupo que conta com as biografias, as memórias orais, os atestados de óbito; as lápides, os epitáfios etc. E ainda, os relatos dos acontecimentos de grande importância para a humanidade ou as ações daqueles que venceram em sua campanha da vida: gênios, líderes, pensadores, artistas, guerreiros, entre outros.

O terceiro diz respeito ao discurso. Neste arranjo instalamos as representações artísticas como músicas, pinturas, danças e esculturas; as literárias, nas quais estão inseridos os dramas, os diálogos, as missas, os poemas, as histórias que ficam apenas na voz ou que são transpostas para o papel e nos dizem da morte ou dão abertura para que os defuntos falem; as personificações que compõem o imaginário comum, notadamente as figuras do anjo, do demônio, do esqueleto e do ceifador. Esta última imagem relaciona-se ao trigo, símbolo de vida contido na Bíblia.

Há sagas que compreendem elementos tanto do supra-sensível, da metafísica e da religião quanto da literatura e são exemplificadas nas epopeias *Iliada* e *Odisséia* do poeta da Grécia Antiga – Homero; no texto hindu Bhagavad-Gita; na Bíblia Sagrada de inestimável valor para o Cristianismo; no Alcorão, livro sagrado do Islamismo; no Tri-Pitakas, escritura budista e assim por diante.

Refletindo sobre o campo discursivo-literário, de grande relevância para nossa investigação posterior, é importante salientarmos que a realidade apreendida nos enunciados depende da crença do indivíduo. Sobre a literatura, Augusto Rodrigues explica que:

“Em uma cadeia de relatos do mundo ético, na mobilidade da interpretação histórica e das composições criativas, seja afirmando uma ordem, representando ou negando uma visão, a efabulação extrapola esse campo. As formas literárias geram expressões coerentes e múltiplas de um medo

---

<sup>48</sup> SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 216 f. Tese de Doutorado. Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2008, p. 124.

cósmico, uma vontade de continuar a viver, um desejo profundo de dialogar e a curiosidade de saber sobre o silêncio de depois.”<sup>49</sup>

Essa elucidação se desenrola em uma questão: o que dizer dos personagens que morreram? Para tanto, o autor apresenta as seguintes perspectivas: há aqueles que faleceram completando sua biografia; há os personagens defuntos que permanecem discursando e há os defuntos personagens que só se tornaram “homens de papel” após o decesso.

E todos eles habitam a “memória leitora do mundo”. Sabermos dessa condição de finado altera nossa maneira de recordá-los. No artigo *Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura*, também pertencente a Augusto Rodrigues, pensamos com surpresa nas seguintes indagações:

Um personagem morre? Na nossa memória há uma diferença entre recordar uma pessoa viva e uma pessoa morta? O mesmo se dá com um personagem? Então, na nossa memória pessoas e personagens são a mesma coisa?<sup>50</sup>

Podemos concluir que as representações literárias ligadas à morte dialogam com a área social, ideológica e científica, funcionando como uma via ontológica compartilhada por aqueles que criam caminhos para o trato e a significação da perda. Assim, na obra shakespeariana *Romeu e Julieta* veremos o que essa “indesejada das gentes” nos revela, uma vez que “a morte não é apenas um tema de reflexão, é uma linguagem, um meio de dizer outra coisa.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 216 f. Tese de Doutorado. Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2008, p. 125.

<sup>50</sup> SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. **Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura**. Revista da ANPOLL (Impresso), v. 01, p. 37-52, 2011, p.49.

<sup>51</sup> ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: Da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.166.

## 2.3 Conclusão

Rougemont contempla a abertura dessa seção com o seguinte discurso: “Amor e Morte, amor mortal: se isso não é toda poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções.”<sup>52</sup> Sendo assim, nossos temas: Amor e Morte ou Eros e Tânatos, foram tratados amplamente no segundo capítulo para poderem vigorar na análise de *Romeu e Julieta*. E agora, remontaremos o que foi averiguado.

Observamos algumas versões mitológicas relacionadas ao nascimento de Eros, o Amor. Uma diz que essa força que perturba o tino mortal e humano nasceu do Caos. Outra afirma que o deus surge da repartição da Noite, tida como uma esfera. Ainda outra atribui à divindade a herança do poder aniquilador de Ares, seu pai e do desejo de união, de sua mãe Afrodite.

Ademais, Eros é representado como uma criança loira com asas, portando uma aljava, um arco, uma flecha, uma venda nos olhos e um globo nas mãos. O que indica que o Amor brinca com as pessoas, incendiando de sentimento o coração de cada um, mesmo sem enxergá-los.

Além da tradição divinizadora, encontramos no âmbito filosófico e no psicológico instrumentos para a composição de nosso Eros. *O Banquete* de Platão elucida por meio das palavras da sacerdotisa Diotima que o Amor foi concebido pela Pobreza e pelo Expediente, configurando uma carência sempre em busca de plenitude.

Na mesma obra, o comediógrafo Aristófanes remonta a natureza primitiva humana para justificar o anseio de unir-se, fundir-se ao outro formando um único ser. O homem possuía três sexos que foram seccionados por Zeus. À vista disso, uma metade vive à procura da outra, e a esse desejo de restabelecer o todo denominamos Amor.

Na psicologia, mais especificamente na tese freudiana *Além do princípio do prazer*, atentamos para a teoria das pulsões. As de vida concernem aos elos amorosos que construímos entre nós e o mundo ou entre nós e o nosso íntimo,

---

<sup>52</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p.24.

englobando, inclusive, a esfera sexual. À medida que as pulsões de morte caracterizam-se por um impulso que segrega e destrói. Entretanto, esses contrários trabalham juntos tencionando o princípio da conservação. Assim, o que nos faz adorar a vida precipita sua negação.

Igualmente à análise de Eros, iniciamos o estudo sobre a Morte considerando o aspecto mitológico. Na *Teogonia* de Hesíodo, Tânatos nasce da Noite por partenogênese. A divindade representa a morte, mas não a ocasiona, apresentando como ofício o transporte das almas para outros espaços.

Mais adiante, Augusto Rodrigues elenca em três conjuntos as manifestações sociais referentes ao trato do que nos é universal. O primeiro é chamado de supra-sensorial-metafísico, abrangendo as crenças e os meios que almejam respostas tangíveis para o invisível. O segundo envolve o campo social e seus eventos funerários, suas escrituras e os relatos dos grandes feitos para a humanidade. O terceiro se atém ao discurso e suas personificações, representações artísticas e literárias.

No contexto discursivo-literário, pensamos sobre a recordação dos personagens falecidos e sobre a função da literatura que mantém um diálogo com a área social, ideológica e científica, funcionando como via ontológica compartilhada por aqueles que criam caminhos para a recepção e significação da perda.

Em síntese, engendramos a visão de Eros (o Amor) enquanto força atualizadora do universo que se encontra a um passo de Tânatos (a Morte), que por sua vez, configura-se além da concepção reflexiva, definindo-se como uma linguagem – meio dialógico por excelência.

## CAPÍTULO 3

### Da Análise Final

O amor é forte como a morte.

Cântico dos Cânticos

#### 3.1 Trágico e amor; diálogo e morte em Shakespeare

Para dar início a esse capítulo, seria válido que fizéssemos um apanhado dos dramas shakespearianos que trazem a desmedida amorosa e o decesso certo, nessa empreitada citaríamos o crime passionai de Otelo, o suicídio de Antônio ao acreditar que Cleópatra estaria morta ou mesmo a paixão do casal Macbeth.

Seria válido também que dedicássemos uma ode ao amor que faz a vida queimar até a derradeira fagulha. Mas isso precipitaria demasiadamente o conteúdo que irá preencher nossa investigação. Portanto, sem nos alongarmos ainda mais, elegemos uma rota sucinta para essa introdução – falaremos, pois, de Romeu e Julieta e sua balada trágico-apaixonada que perdura através das idades.

O palco é a cidade de Verona, de um lado Montecchio; do outro, Capuleto – duas linhagens rivais. Inclusive, a peça se inicia com um desentendimento de rua entre os servos das famílias, interrompido pelo Príncipe Escalo. O ambiente é propício para que a lei dos opostos se aplique, contudo, aqui não é apenas a física que impera, os elementos são humanos e ressoa a indagação: qual a via mais sublime para a atração de dois pólos, ou dois corações, senão o amor?

À frente, o pai de Julieta conversa com Páris, parente do Príncipe, sobre o pedido de casamento de sua filha e convida-o para a festa à fantasia que ocorrerá durante a noite em sua casa. Tudo caminharia nos trilhos, após dois verões a moça se desposaria. Porém, se assim fosse, teríamos não um drama trágico, mas uma narrativa de costumes à maneira dos livros históricos que se prestam a expor os hábitos das épocas.

É justamente nessa festa que os nossos protagonistas se encontram. No entanto, uma pausa é necessária nesse momento para que antes de apresentarmos o grande amor, falemos de Rosalina. Dizemos grande amor, então existe amor



menor? Se existe, só o sentidor do afeto causado pode nos precisar. Aqui, o grau se faz presente já que a história de Romeu e Rosalina não foi gerada, cessou breve.

Em *Falando de Shakespeare*, Bárbara Heliodora comenta que logo ao conhecermos o jovem Montecchio, este está ou mesmo acha que está apaixonado pela prima de Julieta, que se mostra sempre inatingível e indiferente aos arroubos românticos, fato observado pelo jovem em uma conversa com seu amigo Benvólio:

ROMEU  
 A seta de Cupido não cogita  
 bater nela. Sábia como Diana,  
 a castidade é sua soberana.  
 (...)  
 Resistir pode a todos os assaltos  
 dos olhares morteiros, não chegando  
 nunca a cair-lhe no regaço a chuva  
 de ouro que os próprios santos tem vencido.  
 (...) <sup>53</sup>

No entanto, o estado de Romeu é uma espécie de preparação para o grande e verdadeiro arrebatamento. A circunstância que coloca Rosalina como Capuleto, ou seja, como integrante do campo adversário, ocasiona a criação de uma série de elaborados paradoxos, figura de linguagem que enaltece as contradições:

ROMEU  
 (...) O ódio dá muito  
 trabalho por aqui; mas mais, o amor.  
 Então, raivoso amor! Ó ódio amoroso!  
 És tudo, sim; do nada foste criado  
 desde o princípio. Leviandade grave,  
 vaidade séria, caos imano e informe  
 de belas aparências, chumbo leve,  
 fumaça luminosa, chama fria,  
 saúde doente, sono sempre esperto,  
 que não é nunca o que é. Eis aí o amor  
 que eu sinto e que me causa apenas dor.  
 (...) <sup>54</sup>

Heliodora caracteriza a fala acima na qualidade do que é pautado completamente na auto-referência, assinalando uma preocupação exclusiva do autor com ele mesmo, mas escrita por alguém que possui o discernimento de que o sentimento e a emoção autênticos e espontâneos não se dispersam em tanta elaboração.

<sup>53</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p.16.

<sup>54</sup> Idem. Ibidem. p. 15.

A pausa pedida fica em suspensão. Voltemos à festa à fantasia: Romeu comparece ao baile na esperança de ver Rosalina, porém, desde o primeiro instante em que avista Julieta, o seu discurso se transforma e por mais que ainda se deixe jorrar palavras pelos muros, o foco agora é sua amada. O encanto é instantâneo, e há a certeza do não conhecimento da real beleza até aquela ocasião. Tal ideia de beleza nos remete ao *Fedro* de Platão.

Na obra, conta-se que as almas possuíam asas e antes de juntar-se ao corpo contemplavam o Belo, porém, ao serem arrastadas para a vida na terra, elas perdem seus instrumentos de voo. Assim, quando reconhecemos no outro a soberana Beleza, nossas asas voltam a surgir e é do Amor que vêm os germes que atijam esse crescimento alado.

Adiante, Montecchio pensa em como aproximar-se da moça e tocar-lhe para que sua mão fique abençoada. Heliadora aponta a interessante faceta que singulariza e reveste de lirismo o encontro dos dois -- as primeiras quatorze linhas do diálogo dos jovens engendram um soneto:

ROMEU  
Se a minha mão profana esse sacrário,  
Pagarei docemente o meu pecado;  
Meu lábio, peregrino temerário,  
O expiará num beijo delicado.

JULIETA  
Bom peregrino, a mão que acusas tanto  
Revela-me um respeito delicado;  
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo,  
Palma com palma se terão beijado.

ROMEU  
Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?

JULIETA  
Ai, têm lábios apenas para a reza.

ROMEU  
Fiquem os lábios, como as mãos, unidos;  
Rezem também, que a fé não os despreza.

JULIETA  
Imóveis, eles ouvem os que choram.

ROMEU  
Santa, que eu colha o que os meus ais imploram.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 43.

Eros se faz presente e inflama um e outro em desmesura. Harold Bloom em *Shakespeare: a invenção do humano* indica como centro vital da peça a Cena II do Ato II repleto de juras e votos, nos quais a natureza de Julieta revela-se como epifania na religião do amor, sem que transcenda a heroína humana. Seguem as falas:

ROMEU  
Vais deixar-me sair mal satisfeito?

JULIETA  
Que alegria querias esta noite?

ROMEU  
Trocar contigo o voto fiel de amor.

JULIETA  
Antes que mo pedisses, já to dera;  
mas desejava ter de dá-lo ainda.

ROMEU  
Desejas retirá-lo? Com que intuito, querido amor?

JULIETA  
Porque, mais generosa,  
de novo to ofertasse. No entretanto,  
não quero nada, afora o que possuo.  
Minha bondade é como o mar: sem fim,  
e tão funda quanto ele. Posso dar-te  
sem medida, que muito mais me sobra:  
ambos são infinitos.<sup>56</sup>

Harold comenta que é no estudioso britânico William Hazlitt que encontramos a apreensão do exato sentimento da cena, uma vez que Shakespeare assenta a paixão do casal enamorado não em prazeres consumados, “mas nos prazeres *ainda* por consumir.”<sup>57</sup> Além disso, em consequência da constatação mencionada, o autor sublinha o sentido futuro do universo erguido por Julieta, não nos restando incerteza alguma sobre sua bondade infindável.

Até essa altura, depreendemos bastante atenção no ponto em que o par identifica e confessa a paixão. Tamanho desvelo é orientado na fundamentação do que iremos declarar – o nascimento de Eros conjuga-se ao nascimento do trágico. Medeiros na tese *A celebração de Eros na Literatura: delito, confissão e redenção* sintetiza o duo Tragédia/Paixão da seguinte forma:

<sup>56</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de janeiro: Ediouro, 1998, p. 41.

<sup>57</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de janeiro: Objetiva, 1998, p. 129.

(...) a primeira como uma contradição que teria expressão máxima na experiência do amor Eros, um fenômeno que reparte, divide, e onde um destino fatídico acena como epílogo; a segunda, como uma situação arrebatadora, uma espécie de estado de loucura na soleira da morte.<sup>58</sup>

Na presente análise, Eros vai além da tradição divinizadora, assumindo a definição de força universal que emana da vida para a Literatura, ou no sentido contrário. Aliado ao sofrimento e à dor, projeta-se na experiência ou mesmo nos personagens. O coro que aparece anteriormente ao segundo ato anuncia que “o amor, em tamanha extremidade, sabe fazer da dor felicidade”.<sup>59</sup> Seu revés é igualmente válido, já que o sentimento acomoda a ambiguidade que ao nos dar asas tem a capacidade de precipitar a nossa queda.

O trágico também porta mais de uma acepção, podemos apreendê-lo enquanto adjetivo que diz dos destinos fatídicos e enquanto elemento da tragédia, gênero que exhibe a desordem humana, a transfiguração da ventura em infortúnio proveniente do erro que se faz expiar na desgraça, ou seja, o ambiente perfeito para a expressão amorosa. Portanto, “Eros irá simbolizar todas as qualidades que o trágico experimenta.”<sup>60</sup>

Por conseguinte, quando Romeu pousa os olhos em Julieta e mais adiante conversam tomados de paixão, eis o trágico acontecendo. Observamos atentos ao seu prelúdio na hora em que o jovem Montecchio está prestes a entrar no baile dos Capuletos e demonstra um temor agoureiro:

ROMEU  
Oh! Muito cedo,  
tenho receio. Apreende meu espírito  
algo que ainda pende das estrelas  
e que vai iniciar seu fatal curso  
na festa desta noite, ponto termo  
à vida desprezível que eu carrego  
no peito, com qualquer delito absurdo  
de morte extemporânea.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> MEDEIROS. Clederson Montenegro. **A celebração de Eros na Literatura: delito, confissão e redenção**. Tese de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009, p. 20, 21.

<sup>59</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 34.

<sup>60</sup> MEDEIROS. Clederson Montenegro. **A celebração de Eros na Literatura: delito, confissão e redenção**. Tese de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009, p. 19.

<sup>61</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 28.

Relembramos que em *O Banquete*, Platão posiciona o Amor na busca constante pelo seu objeto, uma carência almejando a plenitude. Tamanha exaltação do desejo relaciona-se com o determinismo fatal, posto que “a paixão destrói seu objeto”<sup>62</sup>, vindo ao encontro dessa afirmação a metáfora da protagonista:

JULIETA  
 É quase dia;  
 desejara que já tivesses ido,  
 não mais longe, porém, do que travessa  
 menina deixa o meigo passarinho,  
 que das mãos ela solta – tal qual pobre  
 prisioneiro na corda bem torcida –  
 para logo puxá-lo novamente  
 pelo fio de seda, tão ciumenta  
 e amorosa é de sua liberdade.

ROMEU  
 Quisera ser teu passarinho

JULIETA  
 O mesmo,  
 querido, eu desejara; mas de tanto  
 te acariciar, podia, até, matar-te.  
 Adeus; calca-me a dor com tanto afã,  
 que boa noite eu diria até amanhã.<sup>63</sup>

Nesse sentido, ousamos dizer que o amor distante e não recíproco por Rosalina consiste em drama medieval, entremeado por um soneto de encontro que finda no amor de Julieta, manifestação máxima da arte trágica. Harold Bloom admite que a “sublimidade da jovem protagonista *resume* a peça e garante a tragédia nessa tragédia.”<sup>64</sup>

Que o efeito do amor-eros é dilacerante já temos conhecimento. Entregar-se a esse encantamento coloca o homem na condição errante, constituindo o delito dos amantes que passam a morar na véspera do fim. Retornando ao enredo, o enlace matrimonial do par nos indica algumas questões e a advertência de frei Lourenço ecoa por inteiro contundente:

<sup>62</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 524.

<sup>63</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 43.

<sup>64</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p.126.

ROMEU

(...) Porém que venham quantas  
tristezas vierem, que apagar não podem  
a troca de alegria que sua vista  
num minuto me dá. Basta que as mãos  
nos juntes com palavras consagradas;  
e que a morte, depois, que o amor devora,  
faça o que bem quiser. A mim já chega  
poder chamar-lhe minha.

FREI LOURENÇO

Essas violentas  
alegrias têm fim também violento,  
falecendo no tempo, como pólvora  
e o fogo, que num beijo se consomem.  
O mel mais delicioso é repugnante  
por sua própria delícia, confundindo  
com seu sabor o paladar mais ávido.  
Tem, pois moderação, que o vagaroso,  
como o apressado, atrasa-se do pouso.<sup>65</sup>

Conforme os preceitos do cristianismo, o casamento de Romeu e Julieta intenta atribuir o caráter sagrado à união. No entanto, Júlia Kristeva argumenta que “a infração à lei, o desafio, constituem a condição primeira da exaltação amorosa: os Capuleto e os Montecchio podem muito bem se odiar, mas Romeu e Julieta Irão se amar”.<sup>66</sup> Considerando, portanto, que “Eros e Lei são incompatíveis”<sup>67</sup>, a solução é aniquilar o Amor ou fenecer por ele e a segunda opção vence. Sendo assim, o matrimônio compõe uma das vias para a crescente catástrofe.

Aristóteles na *Poética* alega que “a tragédia é a imitação de ações, da vida, da felicidade e da desventura”.<sup>68</sup> Evidenciando sempre o diálogo entre o amor e o trágico, veremos as demais ações, ou melhor, os demais personagens que agem e que, direta ou indiretamente, conduzem a trama ao trespasse do Ato V.

Começemos com Mercúcio, o qual recebe de Harold Bloom os predicativos de encrenqueiro, frio e obsceno. O autor comenta que logo no primeiro ato, o primo do príncipe e amigo de Romeu nos constrange com a rapsódia sobre a Rainha Mab – ‘Rainha’, provavelmente, tem aqui a significado de ‘prostituta’, e Mab refere-se a uma fada celta que muitas vezes se materializa em fogo-fátuo<sup>69</sup>:

<sup>65</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p.56.

<sup>66</sup> Apud MEDEIROS. Clederson Montenegro. **A celebração de Eros na Literatura: delito, confissão e redenção**. Tese de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009, p.20, 21.

<sup>67</sup> Idem. Idem.

<sup>68</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.25.

<sup>69</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p.134.

MERCÚCIO

É a parteira das fadas, que o tamanho não chega a ter de uma preciosa pedra no dedo indicador de alta pessoa. Viaja sempre puxada por parêntese de pequeninos átomos, que pousam de través no nariz dos que dormitam. (...) Assim posta, noite após noite ela galopa pelo cérebro dos amantes, que, então, sonham com coisas amorosas; (...) Essa é a bruxa que, estando as raparigas de costas, faz pressão no peito delas, ensinando-as, assim, como mulheres, a aguentar todo o peso dos maridos.<sup>70</sup>

A vulgaridade das falas diverge drasticamente da exaltação recíproca e sincera que Romeu e Julieta empreendem nos seus versos apaixonados, Mercúcio não crê na religião do amor. Apesar disso, o grande obsceno demonstra classe ao sofrer o golpe último desferido por Tebaldo:

ROMEU

Coragem, homem! O ferimento não deve ser profundo.

MERCÚCIO

Não; não é tão fundo quanto um oco, nem tão largo quanto porta de igreja. Mas é o suficiente e quanto basta. Perguntai por mim amanhã, que haveis de encontrar-me bem quieto. Para este mundo já estou salgado, posso afiançar-vos! A peste em vossas casas!

(...)

ROMEU

Hoje o fado somente dá o rebate para que o tempo as dores arremate.<sup>71</sup>

Sabemos que “só se salga a carne morta”.<sup>72</sup> Destarte, o desfecho do personagem apronta o ambiente para salgar o destino dos consortes, ainda que não haja qualquer impulso negativo em Mercúcio, visto que seu fim é pura ironia trágica, “pois a intervenção de Romeu no duelo entre Tebaldo e Mercúcio é provocada pelo amor de Julieta, relacionamento esse que Mercúcio ignora totalmente”.<sup>73</sup> Eis a maior das ironias: morrer como mártir do amor sem que se tenha fé naquilo que nos destrói.

<sup>70</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p.26-28.

<sup>71</sup> Idem. Ibidem. p. 61

<sup>72</sup> QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.8.

<sup>73</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p.136.

Que investiguemos a Ama. Harold Bloom a compara com Mercúcio no tocante à frieza e à linguagem cativante. A personagem é fria até mesmo com Julieta que fora por ela criada desde muito cedo. Consoante o autor referido, ela nos engana pela aparente vitalidade e pelo fluxo abundante do seu vocabulário, do qual temos uma amostra logo no Ato I:

AMA:

(...) O que é certo é que no dia  
um de agosto completa quatorze anos.  
Ela e Susana – Deus ampare as almas  
cristãs! – eram da mesma idade. Bem;  
Susana está com Deus. Mas, como disse:  
na noite de primeiro ela completa  
quatorze anos. É certo: quatorze anos.  
Lembro-me bem. Desde o tremor de terra,  
onze anos se passaram. Desmamada  
foi nesse tempo; nunca hei de esquecê-la  
pois nos seios passado havia losna,  
sentada ao sol, embaixo do pombal.

(...) Mas, como ia  
dizendo: quando ela sentiu o gosto  
de losna no mamilo e achou amargo –  
coisinha tola – como ficou brava!  
como bateu nos seios! Nisso, “Crac!”  
fez o pombal.

(...)  
Já se passaram, desde então, onze anos.  
De pé, sozinha, ela já então ficava.  
Sim, pela Santa Cruz, podia mesmo  
correr a cambaleiar por toda a casa,  
pois no dia anterior ferira a testa.  
Foi quando meu marido – Deus conserve  
sempre sua alma! Era de gênio alegre—  
levantou a menina. “Sim”, disse ele,  
“cais fora de frente? Pois de costas  
cairás quando tiveres mais espírito.  
Não é, Julu?” E, pela Santa Virgem,  
parando de chorar, a pirralhinha  
respondeu: “Sim”.

(...)

AMA

(...) não me é possível  
deixar de rir, ao recordar como ela  
interrompeu o choro e disse “Sim”.  
No entretanto, crescera-lhe na testa,  
jurar posso, um calombo grande como  
testículo de gato.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p.21, 22.



A fala acima dotada de loquacidade esconde por trás da leveza e do riso, algo antipático por parte da Ama. O episódio citado do desmame não indica a postura carinhosa, afável, a qual estamos habituados a observar nesses casos. Entretanto, a real natureza da personagem só é revelada no Ato III, quando Julieta descobre que o amado esposo fora banido de Verona por ter matado Tebaldo em vingança da morte de Mercúcio, e no avesso do consolo, a Ama a decepciona:

JULIETA  
 (...) Oh, tristeza!  
 usar o céu de tais estratégias  
 com um ser tão delicado? Não me dizes  
 uma palavra, ao menos? Como pensas,  
 ama? Nenhum consolo?

AMA  
 Sim, digo isto:  
 Romeu está banido; o mundo todo  
 contra nada, em como ele não retorna  
 para vos reclamar. Mas, ainda mesmo  
 Que retorne, forçoso é que isso seja  
 muito às ocultas. Ora, estando as coisas  
 nesse pé, mais razoável me parece  
 desposardes o conde. Oh! que fidalgo  
 tão gracioso! Romeu, ao lado dele,  
 não é mais do que um pano de cozinha. (...)

JULIETA  
 Falas de coração?

AMA  
 E também da alma.  
 (...)

JULIETA  
 Soubeste consolar-me  
 maravilhosamente. (...)  
 (*Sai a Ama*)

JULIETA  
 Oh, velha amaldiçoada!  
 Oh, demônio perverso! Que pecado  
 será maior: querer-me ver perjura,  
 ou insultar meu senhor com a mesma boca  
 que o exaltou sobre tudo neste mundo  
 tantos milhões de vezes? Conselheira,  
 podes ir. Dora em diante, separados  
 tu e meu peito estais. Vou ver o monge.  
 Dar-me-á remédio. Vindo a falhar tudo,  
 porei na morte todo o meu estudo.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. TRad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p.85-87.

“Tanto quanto Mercúcio, a Ama leva-nos a desconfiar de todo e qualquer valor presente na tragédia, exceto do compromisso mútuo dos amantes.”<sup>76</sup> Acertado igualmente é o fato de que o trágico não se esquivava do cômico. Deste modo, Ama e Mercúcio são os dois personagens que arrancam risadas da plateia ou dos leitores à medida que contribuem para a fatalidade. Suas aparições são cheias do discurso da praça pública com coloquialismos e insinuações ao baixo corporal – é a esfera prosaica adentrando a Literatura.\*

Como vimos, Romeu é exilado devido à morte de Tebaldo, sobrinho da família Capuleto, que, por sua vez, pretende casar Julieta com Páris. Para fugir do enlace, a jovem procura a terceira personalidade que irá figurar aqui. Porém, é preciso que tomemos bastante cuidado para não atribuir culpa indevida ao frei Lourenço, uma vez este se apresentava muito mais partidário da religião do amor que da religião católica.

O plano do clérigo para auxiliar o casal consistia no que Julieta acatou de pronto: voltou para casa, pediu perdão ao pai e dissimulou a aceitação do futuro traçado por ele; à noite, tomou o conteúdo entorpecente do frasco que a deixaria descansando revestida pela simulação da lividez fúnebre no mausoléu da família e esperando que a carta do frei tenha chegado às mãos de Romeu para tirá-la da morte.

Todavia, a carta não chega. A corrida para o fim se atenua e talvez, nessa ala de ações e personagens que de alguma maneira colaboraram para a culminação da desgraça, pudessem integrar o tempo e suas peripécias\*, a rixa secular entre as linhagens ou mesmo a estrelas que fizeram surgir um par de amantes desditosos. Contudo, entendemos que o amor-paixão é o “desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo”<sup>77</sup>, a arquitetura dos acontecimentos poderia ser diversa, mas o final era certo, estabelecido desde o coro inicial, o coro de uma dupla morte anunciada:

CORO

Verona é a bela cena deste drama.  
Duas nobres famílias se perseguem,  
e em ódios o seu sangue se derrama

<sup>76</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 140.

\* Vimos essa questão em Bakhtin e os gêneros do discurso.

\* Peripécia, segundo a *Poética* de Aristóteles, é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado.

<sup>77</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 69.

nas rixas incontidas que se seguem.  
 Das entranhas fatais deste ódio antigo  
 um par de amantes surge. E a estrela, a sorte  
 má que os gerou, há de enterrar consigo  
 ao mesmo tempo o amor, o ódio e a morte.  
 As tristes horas que este amor passou,  
 o ódio dos pais, o fel no coração,  
 que só o fim dos filhos acabou,  
 é o que estas duas horas mostrarão.  
 Se derdes atenção segura e alta  
 no drama encontrareis o que aqui falta.<sup>78</sup>

Sabemos de antemão o que irá suceder, e esta espécie de anúncio suscita algumas reflexões. Morte e lembrança andam juntas. Romeu e Julieta são personagens que morreram, mas que continuam discursando na memória leitora do mundo. Ter conhecimento dessa condição de finados desde o princípio altera nossa maneira de recordá-los e de prosseguir na leitura. Eventualmente, os mais otimistas aguardam uma reviravolta que negue o prólogo, os mais conformados, acompanham sem expectativa sobre a tal mudança extraordinária.

Porém, até o universo futuro edificado por Julieta vai deixando entrever sinais de um breve desmoronamento, dando cabo nas ilusões dos leitores esperançosos. Exemplificamos transcrevendo um fragmento da canção da madrugada entoada pelos jovens após sua única noite de amor:

JULIETA  
 Oh, Deus! Um coração tenho agourento.  
 Vendo-te assim, tão longe, só parece  
 que estás sem vida, dentro de um sepulcro.  
 Ou vejo mal, ou estás, realmente, pálido.

ROMEU  
 Podes crer-me, querida; de igual modo  
 tu me pareces. A aflição sedenta  
 nos bebe todo o sangue. Adeus! Adeus!<sup>79</sup>

Que chegue o último ato enfim. A informação da falsa morte de Julieta viaja até Romeu em Mântua, diferentemente da carta contendo a salvação. Em desespero, Romeu adquire um veneno em um boticário e vai até o túmulo de sua amada, deparando-se com Páris que tenta detê-lo, acaba pondo fim à vida do

<sup>78</sup> SHAKESPEARE, William. **Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth**. Belo Horizonte: Villa Rica Ed Reunidas, 1997.

<sup>79</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de janeiro: Ediouro, 1998, p. 79, 80.

parente do Príncipe. É importante que citemos a grandiosidade da terceira cena do quinto ato:

ROMEU  
 Matriz da morte,  
 detestável maxila, que estás cheia  
 a mais cara partícula da terra:  
 assim te forço os maxilares podres  
*(Abre a sepultura)*  
 e te obrigo a aceitar mais alimento.  
 (...)

ROMEU  
 (...)  
 Ó meu amor! querida esposa! A morte  
 que sugou todo o mel do teu doce hálito  
 poder não teve em tua formosura.  
 (...) Ah! Querida esposa,  
 Por que ainda és tão formosa? Pensar devo  
 que a morte insubstancial se apaixonasse  
 de ti e que esse monstro magro e horrível  
 para amante nas trevas te conserve?  
 Com medo disso, ficarei contigo,  
 sem nunca mais deixar os aposentos  
 da tenebrosa noite;  
 (...) Lábios, que sois a porta do hálito, com um beijo  
 legítimo selai este contrato  
 sempiterno com a morte exorbitante.  
 Vem, condutor amargo! Vem, meu guia  
 de gosto repugnante!! Ó tu, piloto  
 desesperado! Lança de um só golpe  
 contra a rocha escarpada teu barquinho  
 tão cansado da viagem trabalhosa.  
 Eis para meu amor.  
*(Bebe)*

Ó boticário  
 veraz e honesto! Tua droga é rápida.  
 Deste modo, com um beijo, deixo a vida.<sup>80</sup>

A Morte surge na fala do jovem como esse monstro esquelético de aparência horrível que também teria se enamorado da bela Julieta. A cena de amor no túmulo da família Capuleto evidencia mais uma vez a proximidade entre Eros e Tântatos. Mercúcio, Tebaldo, Páris e Romeu prepararam esse “terreno de tantas desventuras”<sup>81</sup>, falta apenas Julieta para completá-lo:

<sup>80</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 109-111.

<sup>81</sup> Idem. Ibidem. p.114.

JULIETA

(...)

Que vejo aqui? Um copo bem fechado  
na mão de meu amor? Certo: veneno  
foi seu fim prematuro. Oh! Que sovina!  
Bebeste tudo, sem que me deixasses  
Uma só gota amiga, para alívio.  
Vou beijar esses lábios; é possível  
que algum veneno ainda se ache neles,  
para me dar alento e dar morte.

*(Beija-o)*

Teus lábios estão quentes.

(...)

JULIETA

Ouço barulho.

Preciso andar depressa. Oh! Sê bem-vindo,  
punhal!

*(Apodera-se do punhal de Romeu.)*

Tua bainha é aqui. Repousa  
aí bem quieto e deixa-me morrer.

*(Cai sobre o corpo de Romeu e morre.)*<sup>82</sup>

Se durante toda a trama, o fundo escuro da Morte se encontrava na soleira do nosso Eros-trágico, nesse momento, ele se faz imperativo. Tânatos finaliza a previsão que devolve a terra Montecchio e Capuleto. Para frei Lourenço “a terra é a mãe e a tumba da natureza; / ministra a morte e, assim, apresta a cura.”<sup>83</sup> Portanto, o erro trágico – entregar-se ao apaixonamento – é expiado no trespasse. Rougemont corrobora salientando que “trata-se sempre de conduzir a fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: é a redenção de seu destino que eles alcançam ao morrerem por amor.”<sup>84</sup>

Dessa “paz sombria” que a manhã se veste, resta extinguir a inimizade entre as famílias. E enquanto o pai do protagonista promete edificar uma estátua de Julieta do mais puro ouro, o dela alega que seu amado também fará fama na cidade de Verona. O príncipe então dispõe de uma pequena elegia dizendo que “há de viver de todos na memória/ de Romeu e Julieta a triste história”. Ariès em *História da morte no ocidente* indica que “a recordação confere ao morto uma espécie de

<sup>82</sup> SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, p. 113.

<sup>83</sup> Idem. Ibidem. p. 44.

<sup>84</sup> ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 63.

imortalidade”<sup>85</sup>, e esse é justamente o saldo da Literatura, viver na memória para não morrer.

O canto de Escalo é sempre renovado. O drama de Shakespeare permanece a dialogar com o que já foi e com o devir, ganhando novos significados e representações. As obras se enriquecem no processo de sua vida póstuma, eis mais uma ação da Morte, diferindo do que eram na época em que foram criadas. Este pensamento diz respeito ao Grande Tempo de Mikhail Bakhtin e à ideia de Jorge Luis Borges em *Kafka e seus precursores*, no qual intentando reconhecer a voz kafkiana em diversos textos, o autor afirma que o trabalho do escritor “modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”<sup>86</sup>

Por isso, hoje lemos o trágico conjugado a Eros jornadaando para Tântatos que, por sua vez, vincula-se ao âmbito dialógico. Amanhã, poderemos reformular tudo novamente. Essa dinâmica interacional acena para o infinito. Os amantes correm ao encontro do seu próprio fim, mas o fim definitivo não existe, visto que o discurso consegue enfrentar/suportar a morte. Dessa forma, compreendemos que o amor pode matar, porém, este mesmo amor mortal, em sua essência, trespassa seu caráter existencial e sobrevive em suas possibilidades histórico-narrativas por meio da Literatura.

---

<sup>85</sup> ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: Da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.75.

<sup>86</sup> BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**, In: \_\_\_\_\_ Outras Inquisições. Volume 2. São Paulo: Globo, 2000, p. 80.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Romeu e Julieta* é inigualável, tanto na obra de Shakespeare quando em toda literatura mundial, como visão de um amor mútuo e absoluto que perece por seu próprio idealismo, por sua própria força.<sup>87</sup> Começamos por uma análise panorâmica sobre o trágico, o diálogo, o amor e a morte, suas significações e percursos que possibilitaram o estudo desses elementos entrelaçados na história dos amantes e, nesse momento, chegamos a algumas breves conclusões.

Preliminarmente, concebemos o trágico como o gênero que expõe a desordem humana coadunado com a perspectiva aristotélica da transfiguração da felicidade em infortúnio provocada por um erro redimido na culminação da desgraça. A esse conceito, acrescentamos uma visão dialógica bakhtiniana, em maior expressão a da cronotopia dos gêneros, na qual as obras dialogam com o passado e com o futuro.

Sobre o Amor e a Morte, o entendimento ultrapassa a tradição divinizadora e constrói a figura do Eros norteador da nossa investigação, aquele que é sublime e sombrio, que mantém a coesão do Universo situando-se no limiar de Tântatos, responsável por finalizar o prenúncio do coro que abre o drama ao mesmo tempo em que se relaciona ao âmbito do dialogismo.

Finalmente, constatamos que na ocasião em que Romeu e Julieta identificam e confessam a paixão, o trágico nasce. Portanto, é constituída de Eros e Tântatos a força motriz da tragédia. O primeiro coloca o par na condição errante expiada no instante em que a Morte se faz imperativa. E suscitando a hipótese de perguntarmos a causa mortis do jovem Montecchio e da bela Capuleto, diremos, sem dúvida: o Amor. Dessa forma, se por um lado o nosso Eros-trágico faz fenecer o casal apaixonado, por outro, o grande tempo da Literatura permite que os mortos permaneçam discursando.

---

<sup>87</sup> BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 126.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: Da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p.103.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso**, in BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**, In \_\_\_\_\_: **Outras Inquisições**. Volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**, in BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1999.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2012.



DIAS, Daise Lílian Fonseca Dias. **O erro trágico de Cathy em o Morro dos Ventos Uivantes**. Anais, UESC. Disponível em

<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/DAISE%20LILIAN%20FONSECA%20DIAS.pdf>> Acesso em: 22 de outubro de 2013.

DONINI, Pierluigi; FERRARI, Franco. **O exercício da razão no mundo clássico: perfil de filosofia antiga**. São Paulo: Annablume Clássica, 2012.

FINLEY, M.I. **O legado da Grécia: uma nova avaliação**. Trad. de Yvette Viera Pinto de Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. 3 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. e intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

JAEGER, Werner. **Paidéia “A formação do homem grego”**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MACHADO, Irene. **Gêneros Discursivos**, in BRAIT, Beth (Coord.). **Bakhtin: conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Irene. **Os gêneros e o corpo do acabamento estético**, in BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

MEDEIROS. Clederson Montenegro. **A celebração de Eros na Literatura: delito, confissão e redenção**. Tese (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco.

CAC. Letras, 2009. Disponível em:

<<http://www.pgletras.com.br/2009/dissertacoes/diss-Clederson-Montenegro.pdf>>

Acesso em: 30 de setembro de 2013.

MUTRAN, Munir; STEVENS, Kera. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global Editora, 1988.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: ed.ufpa, 2011.

\_\_\_\_\_. **O banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: ed.ufpa, 2011.

QUEIRÓS. Bartolomeu Campos de. **Vermelho Amargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta e Tito Andronico**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth**. Belo Horizonte: Villa Rica Ed Reunidas, 1997.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Cultura popular, topografia corporal e inacabamento**. A crítica rabelaisiana de Victor Hugo, in BARRETO, Junia. **Victor Hugo: disseminações**. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 305.

\_\_\_\_\_. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 216 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em:  
<[http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2500](http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2500)>. Acesso em:  
7 de outubro de 2013.

\_\_\_\_\_. **Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura**. Revista da ANPOLL (Impresso), v. 01, p. 37-52, 2011.