



PENGUIN



CLÁSSICOS

WILLIAM SHAKESPEARE

ROMEU E JULIETA



WILLIAM SHAKESPEARE, dramaturgo, poeta e ator inglês, nasceu, crê-se, a 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, numa família de comerciantes prósperos. Apesar de poucos registos terem chegado até nós sobre esta época, terão constado da sua educação a aprendizagem do latim e a leitura extensiva dos autores clássicos. Aos 18 anos, casou com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gémeos Hamnet e Judith. Em 1594, junta-se à companhia de teatro The Lord Chamberlain's Men, mais tarde renomeada The King's Men, em Londres, com que trabalharia até ao fim da sua carreira. Entre 1585 e 1613, a produção dramática de Shakespeare é inigualável: *Ricardo III* e *Henrique VI* são as suas primeiras produções teatrais, seguidas de *Tito Andrónico*, *Comédia de Enganos* e *Dois Senhores de Verona*. Mais tarde, seguir-se-ão *Sonho de Uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza*, *Como Quiserem*, *Muito Barulho por Nada*. Com *Romeu e Julieta* e *Júlio César*, Shakespeare abre o caminho para a escrita daquelas que viriam a ser as suas obras-primas, maioritariamente escritas nos primeiros anos do século XVII: *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *António e Cleópatra*, *Coriolano*. No final da vida, conclui *Cimbelino*, *O Conto de Inverno* e *A Tempestade*. Embora várias das suas peças tenham sido publicadas com considerável êxito enquanto viveu, só mais tarde se compreenderam a verdadeira dimensão do seu génio e o carácter inovador do seu trabalho. A sua influência ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da língua inglesa, verificando-se em escritores de todo o mundo, do século XVII aos dias de hoje, além de romper com os próprios limites linguísticos, sendo observável em manifestações artísticas de todo o tipo, como na música, na pintura e na sétima arte, bem como nas bases da psicanálise, pela mão de Sigmund Freud. Considerado um dos poetas mais importantes da língua inglesa e um dos dramaturgos mais influentes de sempre, o legado do «bardo de Avon», que se estende por 39 peças de teatro (comédias e tragédias), 154 sonetos e 3 poemas épicos, desperta, até hoje, a admiração e o entusiasmo de quem estuda e interpreta a sua obra.

DANIEL JONAS nasceu no Porto em 1973. Publicou vários livros de poemas, entre os quais *Sonótono* (Prémio PEN 2007), *Nó* (Grande Prémio

de Poesia Teixeira de Pascoas 2014) e, mais recentemente, *Oblívio* (Prémio dst e Prémio António Gedeão de 2018). O conjunto da sua obra foi galardoado com o Prémio David Mourão-Ferreira/Cátedra Aldo Moro da Universidade de Bari e foi um dos sete poetas europeus nomeados para o Prémio Europeu da Liberdade atribuído pela cidade de Gdansk, pelo seu livro *Passageiro Frequente*. Em 2022 foi distinguido com o Prémio Literário Fundação Inês de Castro, pela sua obra *Cães de Chuva* (Assírio & Alvim, 2021), e recebeu o Grande Prémio de Tradução Literária APT/SPA pelo seu trabalho em *Contos de Cantuária*, coleção de 24 textos escritos por Geoffrey Chaucer no século XIV. Traduziu vários autores, entre os quais Milton, Pirandello, Huysmans e Wordsworth. Colabora regularmente com teatro e leciona nos ensinos básico e universitário.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	vii
A Mui Distinta e Lamentável Tragédia de Romeu e Julieta	1
PERSONAGENS	3
O PRÓLOGO	5
ATO 1	7
Cena 1	7
Cena 2	21
Cena 3	26
Cena 4	31
Cena 5	37
ATO 2	47
Cena 1	48
Cena 2	50
Cena 3	60
Cena 4	64
Cena 5	76
Cena 6	80
ATO 3	83
Cena 1	83
Cena 2	94
Cena 3	100

Cena 4	108
Cena 5	110
Ato 4	123
Cena 1	123
Cena 2	129
Cena 3	132
Cena 4	135
Cena 5	137
Ato 5	147
Cena 1	147
Cena 2	151
Cena 3	153

INTRODUÇÃO

Se o nome Julieta for oblíquo tributo ao mês do seu nascimento, sendo 31 de Julho a data apontada para a sua estrela, subsidia-se a possibilidade de que nome e tempo se relacionem de modo mais profundo numa peça relativamente monotemática e exemplo maior de gênero do amor juvenil trágico. E se *o que há num nome* for tempo, e finitude é a medida desse nome e a sua possibilidade, o tempo desse nome é o que leva ao precoce desenlace da porventura mais famosa das tragédias sobre amores juvenis, selo de uma vertigem narrativa que galga o tempo de todos os seus modelos e impõe o passo impaciente da pena de Shakespeare, pouco inclinado, como o pai Capuleto, a adiantamentos e morosidades. Há-de isto explicar por que é tão veloz e tão comprometida a espaços com preocupações de precisão temporal, sendo o tempo vivido da história apressado, certamente nas múltiplas variações que antecedem e alimentam a matéria de onde parte a criação do seu prodigioso autor.

É num dos seus momentos mais conhecidos, fixado para a posteridade como *a cena da varanda* (Acto 2, cena 2), quando a donzela, investida de certa impaciência adolescente, torna célebre a pergunta em forma de irritação «O que há num nome?» que se nos depara o zelo de uma inquirição que parece fazer da sua filósofa juvenil um ser adiantado ao seu tempo civil.

Desta reiterada e tematizada pergunta, quase tão expansiva quanto o lastro da tragédia, se percebe que o que há num nome

é certamente tempo. O nome e os nomes são uma preocupação constante, desde logo o nome dos convidados que o Velho Capuleto entrega a um pobre emissário que os não sabe ler. Inquirindo sobre o alcance social de um signo, Julieta parece lutar emocionalmente contra uma condição astrológica. A repetição da questão do nome implica uma irritação que o coração juvenil não percebe, pois não está habituado a obstáculos. Como se tentasse afastar uma mosca com a linguagem, a donzela repete nervosamente:

De nome e só de nome és inimigo.
Tu és quem és, Montéquio ou não Montéquio.
O que é Montéquio? É mão, é pé? Não é.
Nem braço, rosto, nada que pertença
A quem é homem. Ai, sê outro nome!
O que há num nome? O que chamamos rosa
Teria igual perfume noutro nome;
Assim Romeu, não fosse ele Romeu,
Teria a mesma cara perfeição
Sem isso ser. Romeu, larga esse nome,
E em vez do nome, o qual não te pertence,
Toma-me a mim.

É contra a sua estrela que se revolta à varanda esta donzela, como que subindo para interrogar os astros e protestando que nenhuma barragem sociomoral deveria obstar à livre circulação das ondas do amor. Afinal, a aprendizagem do jovem coração não assumiu ainda, das lições da sua experiência, que o que se deseja não equivale necessariamente, no mundo dos vivos, a uma imediata satisfação. Esta é a sofreguidão de tempo e privilégio que percorre, em seu passo ágil, toda a obra.

A malignidade do nome querido, não derivando de um desequilíbrio social, encontra numa igualdade o seu maior

obstáculo. Não se supõe entre os membros deste par um fosso social agravado por questões de proletária estirpe. Na verdade, a equivalência social do par afigura-se uma luta estranhamente pouco classista e mais cómica, na qual se perscruta uma origem truculenta que tenha unido duas famílias de igual nobreza numa mesma separação de ressentimentos. Que ressentimentos terão desavindo tragicamente as duas famílias não o saberemos, é matéria anterior ao estado actual das coisas. No entanto, a peça abre com uma proposição e uma antecipação em forma de soneto. Nele se encapsula toda a história e se narra em catorze versos uma rixa que, opondo duas famílias, «pares em pundonor», parece não ter fim à vista, antes o fim que tem em vista é trágico.

Advertindo para o trágico desenvolvimento da história, não omitindo nada, desde logo por assumir que o interesse da história não reside no seu desfecho, o soneto inicial exhibe as credenciais de uma estrutura clássica de que rapidamente se alija, suprimindo-nos com um segundo soneto do coro (Acto 2) que parece deixar um vazio propositivo, já que a partir desse acto mais nenhuma sinopse ou intervenção divinatória e narrativa encontramos na peça. Esse segundo e efectivo soneto (Acto 1, cena 5), diluído no encontro entre os dois jovens, quando do seu encontro iluminado, onde os dois enamorados partilham um dístico final antes de um beijo, antecipa o soneto ortodoxo que põe fim à intervenção do proto coro.

Se o coro clássico é de variável proporção, desde o protagonismo de Ésquilo, correspondente a cerca de metade da peça, à natureza interlúdica do coro de Eurípides, responsável por menos de um quinto da peça, a intervenção em Shakespeare parece aleatória e proporcionalmente serviçal, retirando o coro de uma função e esvaziando a sua acção sobre o destino dos amantes, decidido a incumbi-los da (ir)responsabilidade das suas escolhas. Talvez por isso os esteios clássicos desapareçam para dar origem a uma assimetria calculada. Essa sinalização de desajuste em face

das proporções gregas servirá menos uma distração formal e mais uma incorporação do coro enquanto voz pública nas razões privadas que compõem a articulação retórica do par amoroso.

Mas nenhuma alma que se proponha ir assistir à *Mui Distinta e Lamentável Tragédia de Romeu e Julieta*, título completo da tragédia a que nos habituámos a chamar *Romeu e Julieta*, independentemente da advertência do coro, ignora o fim que a espera. Qualquer pessoa sabe, desde o prólogo, à laia de um corifeu, que a tragédia acabará em tragédia e a disputa inicial se resolverá em disputa final, como semente de ódio que leva cerca de duas horas e meia a germinar. O soneto em forma de argumento encapsula assim a história e funciona como apta sinopse de uma matéria maior, alheia ao desfecho, já que não é a forma como acabam as coisas que faz deste um dos principais monumentos do amor romântico na cultura ocidental, arquétipo da paixão amorosa e da resolução incontornável da vontade adolescente sobre a imposição paterna, onde o destino se indissocia da morte por amor.

Quando a jovem ou o jovem renuncia ao amor, revela-se uma conformação a valores que vêem a norma familiar como princípio estabilizador e neutralizador de sensações. O grande motor da peça é, assim, uma sede etária e uma coincidência hormonal que levam a que duas pessoas transfiram de uma para outra uma mesma vontade de união e de desunião. A libido adolescente destrói na sua obsessão uma série de fronteiras sociais que o desassombro desconfortável da pulsão adolescente vem fiscalizar. A paixão é o lugar de uma vontade indómita que obriga a um rearranjo da estabilidade social em função da cunha de uma intensa vontade. A estabilidade social sofre um sismo de paixão nascido num lugar de ódio estabilizado. Mas as consequências da tragédia acabam por conduzir a um cómico desenlace, obrigando a um estreitar de laços de entes enlutados que se reconfiguram nas suas diatribes através de uma experiência contígua de desilusões afectivas, obrigando duas famílias antes malquistadas,

Montéquios e Capuletos, a uma insólita reunião, capaz de tréguas repentinas, juras de pazes, levando à vontade de fazer estátuas uns dos outros e outras promessas de apego mútuo. Para esta caixa de providências contribui o sacrifício ritual e anedótico de um par amoroso extremamente imaturo e jovem em idade de transição do espanto infantil. Num mundo de adultos tão imprudentes quanto as suas crianças, é então um infanticídio que enterra o machado da sua guerra, por via de um sacrifício conseguido por uma série de decisões pouco amadurecidas. Que essa deriva tenha apontado a um reunir de inimigos é o fio burlesco de uma tragédia que ocorre a partir de tomadas de decisão precipitadas, acompanhando a velocidade dos desejos de uma menina de 13 anos e um rapaz de menos de 18.

A impulsividade de Romeu, a sua deriva inicial, os súbitos e melancólicos ímpetos que o levam como um lobo-do-mar privilegiado despenhando-se na sua barca de vontades, despreocupado com as necessidades mais básicas do mundo e apenas concentrado em como viver o amor, dizem-nos que a peça é mandatária de um tipo de vida social construída sobre um certo desprezo pela luta de classes, o que faz da mui distinta e lamentável tragédia de Romeu e Julieta certamente um problema de primeiro mundo. Filhos de famílias de posses, ambas as crianças se rebelam contra as caturrices da sua moldura específica, sendo a pressa o que as torna presa de um código de costumes.

Poucas produções literárias serão culturalmente tão relevantes e poucos exercícios da imaginação humana terão tido uma tão inalcançável magnitude artística. Dizer tratar-se do mais famoso dos pares amorosos do romance universal ajuda a declarar a importância da obra que temos em mãos. De Tristão e Isolda a Orfeu e Eurídice, de Pedro e Inês a Dante e Beatriz, de Eneias e Dido aos amantes de Teruel, Diego e Isabel, de Abelardo e Heloísa a Simão e Teresa, extensa e famosa é a galeria de amantes infaustos e separados pelo destino ou pelo infortúnio das imposições sociais,

tornando frequentemente indistinta a fronteira entre o que pertence ao domínio da ficção e o que respeita à vida histórica, já que a vida imitou singularmente a arte e esta a vida.

A história literária dos concorrentes ao tema do amor juvenil amaldiçoado que se levanta contra a objecção paterna é, em si, um dos modos de responder a esta história acerca do idealismo adolescente. Se o alcance histórico e cultural do seu autor configura uma singular extensão, tornando-o provavelmente o maior escritor de todos os tempos, esta peça dinamita qualquer tentativa de localizar o raio da sua influência, tal é a força explosiva da sua acção, estendida pelos mais variados quadrantes artísticos e culturais, disseminando-se pelo entretenimento como um dínamo impossível de isolar. Dir-se-ia ser a peça vítima da sua popularidade, obrigando-a a uma pátina ferrugenta de onde por vezes é difícil vislumbrar o brilho inicial, soterrado entre os escombros de uma infinidade de variações.

A fadiga da sua recepção contrasta, apesar de tudo, com o persistente interesse que continua a gerar e o seu eventual cansaço cultural, capaz de a neutralizar em face da sensibilidade impaciente dos nossos dias, pode trazer-nos novas e fulgurantes luzes, já que não parece haver cansaço nem precoce envelhecimento para os amores modelados em Píramo e Tísbe, o amor avoengo que lhe dá origem. Se a fonte mais directa da peça se situa no poeta Arthur Brooke, e no seu longo poema narrativo escrito três dezenas de anos antes, tradução, aliás, de versões italianas e francesas, a linha cronológica da tragédia remonta à antiguidade clássica, concretamente a esse par amoroso, Píramo e Tísbe, imortalizado por Ovídio, presente no Livro IV das *Metamorfoses*. O mito ovidiano é, de resto, manancial que vai suprir um terço de uma outra produção de Shakespeare, a igualmente famosa e contemporânea comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*, fixada no mesmo lapso temporal da nossa tragédia.

Incorporado enquanto peça dentro da peça, o mito clássico é a matriz de um mal-entendido trágico que serve de paralelo de

fundo aos dois enredos. Se na comédia o mito serve um terço da sua economia, e anima a peça a ser construída pelos seis trabalhadores de Atenas que resolvem encenar o mito como prenda de casamento do Duque Teseu, já na tragédia de Julieta e o seu Romeu é simbólico de um muro que separa fatalmente os dois amantes, separados por um ódio ancestral, vítimas de uma animosidade que proíbe o amor entre os jovens.

Mais de quatro séculos passados da sua escrita (1591-1595) castigam um estereótipo afectivo que vê em certas duplas a sua atenuação por decalque. Críticos literários apontam que a peça teatral encenada pelos artesãos no final de *Sonho de Uma Noite de Verão* (a história trágica de *Píramo e Tisbe*) funciona como uma autoparódia satírica de *Romeu e Julieta*. Ambas retratam amantes proibidos, separados por barreiras familiares e que terminam em suicídio por mal-entendido. Nesse sentido, o ensaio dos artesãos é o ensaio da nova tragédia a ser escrita como contraparte da comédia *Sonho de Uma Noite de Verão*. As duas peças compartilham uma forte identidade lírica e poética. Utilizam rimas ricas e jogos de palavras típicos da fase inicial da produção dramática de Shakespeare. Ambas começam com o mesmo problema estrutural — jovens apaixonados que desafiam a autoridade dos pais e as leis da cidade para ficarem juntos. Em *Romeu e Julieta*, o destino e a sociedade transformam a premissa em tragédia; em *Sonho de Uma Noite de Verão*, a magia da floresta converte o drama em comédia.

Uma fenda na parede é o único ponto de contacto entre os amantes, uma via de comunicação usada para combinarem uma fuga e assim obviarem aos obstáculos que impedem a concretização do seu desejo. A parede da nossa história é uma *guerra civil*, como nos lembra o prólogo, que separa as duas famílias de Verona. Este ódio antigo determina que um insólito amor aproxime os dois jovens e una as suas famílias. O ponto de encontro é, coincidente e ominosamente, um local fúnebre: tanto na Babilónia

como em Verona, o lugar do encontro final é um túmulo: o de Nino para o par babilónico, o jazigo de família para o par veronês.

Se à criação artística importa menos a sua carga inventiva *ex nihilo* e mais os modos como diversifica as matérias de que se alimenta, diríamos que um objecto sumariamente intitulado *Romeu e Julieta* foi beber a algumas fontes primaciais, as quais aproveitou para inspirar um texto que viria a ser bem maior do que a soma das suas partes e um cometa cultural de rasto impossível de arquivar.

Ao parente mais distante desta linhagem, o par ovidiano Píramo e Tisbe, junta-se uma concentração quinhentista de leituras parciais da história, apenas antecédida em Quatrocentos pelo italiano Salernitano (1476) que, na sua obra *Il Novellino*, propõe uma história de uns tais Mariotto e Ganozza em que afluem alguns elementos familiares, como o casamento secreto, o frade cúmplice (uma personagem que se ergue na tragédia shakespeariana a um inesperado terceiro lugar de preeminência ilocutória em razão dos seus 364 versos), o exílio por homicídio e a poção de falsa morte. A partir daqui, a lição shakespeariana é quinhentista e linguística, acolhendo a versão antroponímica de Luigi da Porto (1530) que aproveita Salernitano para converter o nome da parelha em Romeu e Julieta, fixando a acção não em Siena, mas já em Verona, e baptizando as famílias rivais, agora uns Montecchi e Cappelletti (nomes que o próprio Dante Alighieri já tinha citado na sua *Comédia*). Ao retratamento de Matteo Bandello (1554) se deve a inclusão de duas importantes figuras, a Ama e Mercúcio, personagens maiores deste drama que tem finalmente em Arthur Brooke (*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*) o seu último anel iónico, por sua vez uma tradução, de resto, de Pierre Boaistuau, que, na sua obra *Histoires Tragiques* (1559), cria uma ponte entre os contos italianos e a sua mais famosa versão. É ao poema moralista de 3020 versos, adaptado por Brooke a partir de Boaistuau, como advertência sobre os perigos da desobediência

juvenil, que Shakespeare vai beber preferivelmente a sua inspiração. Desta matéria se cria o material mais famoso desta genealogia, substituindo-se o tom moralista e a vagarosa duração da história, passando a uns meros quatro dias a lenta acção de nove meses na matéria punitiva de Brooke.

A vertigem parece ser um traço constitutivo da criação shakespeariana. Se as viagens são irrealisticamente encurtadas, distâncias ignoradas e a verosimilhança cronológica galgada, a matéria condensada da trama resulta o único motivo. Daí que à pressa juvenil se alie a impaciência da pena do seu autor, resoluta a ponto de condensar um amor à *primeira fala* a um domingo, um casamento a uma segunda-feira de tarde e uma separação a uma terça-feira. O tempo da peça parece equivaler ao tempo hormonal da urgência adolescente, para a qual cada minuto conta como uma eternidade e o mundo adulto é de uma rigidez temporal inaceitável. Daí que a estrela-guia da peça, o adiamento por oposição ao adiamento, se afigure o motor próprio da acção, na qual decisões precipitadas são as espoletas que vão crisar e soltar as tensões explosivas da trama.

Quando, visitado por uma pressa adolescente, Capuleto resolve adiantar o casamento entre Julieta e Páris, faz desmorrar o plano de Frei Lourenço, incapaz de obstar a uma velocidade ingerível até pela inverosimilhança dos processos do seu autor, obrigado, por seu turno, a fazer chegar uma mensagem a Mântua em pouquíssimo tempo. A carta crítica, entregue numa terça-feira de tarde a Frei João (Acto 4, cena 1), presume um irrealismo que exige ao espectador a bondade de uma suspensão da descrença e a aceitação cordial de uma série de deslocções, comunicações e procedimentos psicológicos e burocráticos não conforme ao melhor dos cavalos de posta do século XVI. Mas não só a viagem Verona-Mântua promete problemas. A organização de dois funerais e um casamento antecipa obstáculos logísticos que a pressa geral da peça ignora, acrescentando uma condensação

de construção que encurta para quatro dias os nove meses tão realistas quanto fastidiosos do poema de Brooke, para a aceitabilidade de certas distâncias poder ser vencida em minutos de uma peça sob a égide de um irrealismo unificado, signo da vertigem de um amor adolescente que a todos une numa tomada de decisões precipitada, um mal que acomete patriarcas e frades franciscanos.

A vertigem da acção promove, apesar de tudo, a impressão de amadurecimento. O impacto psicológico da experiência transporta a ilusão de que crianças possam ser maduras, jovens abastados conhecedores dos males do mundo, frades intempestivos velhos sábios, patriarcas irascíveis instituições humanas de credível decisão. Mas essa indefinição temporal era afinal já ensaiada pelo mesmo Capuleto, quando, a conversar com o primo (Acto 1, cena 5), sugere já não se recordar da sua última mascarada, após notar que «Os dias de dançar já foram». Esta indeterminação temporal, aliás, tão realista, parece, não obstante, propor que o tempo da tragédia é tão intemporal quanto irrelevante, pois tudo parece subsumir-se num tempo psicológico estranho ao realismo cronológico.

O ritmo demencial da peça é o que ajuda a atribuir ao papel do frade a sua importância inesperada, seguindo-se em protagonismo aos 571 versos de Julieta e aos 615 de Romeu. A sua amplitude é o perno em torno do qual a acção parece girar. Ele é requisitado para o casamento imprudente dos amantes, para o envio da missiva a Mântua, para drogar Julieta, e, em certo sentido, a sua intervenção apostólica parece caricata e grave, ecoando o cura burlesco que aparece no meio do campo noutra grande diversão rural passado na floresta de Arden de *As You Like It* (1599-1600). A sua grandiloquência peralvilha, a sua moralidade extravagante, transformam uma personagem expectavelmente anódina num protagonista de elevada pertinência e centralidade. Ele é o autor do resumo que, no encontro final, informa as desamparadas almas das circunstâncias que levaram à inesperada assombração final.

Nesse sentido, faz as vezes do coro em falta. O corifeu, que de alguma maneira abandona a acção ao cabo do segundo soneto explicativo, é substituído por este frade generalista que vem trazer uma satisfação aos enlutados, esclarecendo-os sobre as circunstâncias que levaram ao fim trágico.

De facto, e para voltar ao ponto inicial, um galope temporal e insubstancial atravessa a peça e une os intervenientes numa vertigem que obriga a tomadas de decisões imprudentes. Essa velocidade neutraliza os intervalos e a passagem entre desejos, levando a que a primeira paixão que nos chega de antes da peça e que acompanha a entrada do protagonista seja descontinuada por um Romeu viciado em amor, apenas descartando uma paixão febril caso nova paixão tão ou mais febril do que a anterior seja entrevista no horizonte. É isso que faz com que a sua consumida paixão por uma certa Rosalina, que se mantém curiosamente invisível, se descarte por Julieta. Durante toda a peça, Romeu mantém-se inalteradamente apaixonado. Ora, a paixão é uma câmara de torturas que antecipa problemas de razoabilidade e escolha. Ainda assim, essa febre alta que gera uma profunda melancolia, uma dor de amor que nunca nos permite ver um Romeu estável, sem os assaltos e os lances passionais, prefigurando um tipo de Hamlet, profundamente torturado e exasperado por uma sombra melancólica, é, em Romeu, uma dependência de dopamina e a tragédia um exercício contínuo de um clímax.

No que em Hamlet parece ser a baixa-mar da paixão e o recuo das águas fúnebres sufocando o desejo por Ofélia, em Romeu parece uma incessante afluência das águas libidinais, capazes de sintetizar hormonas em constante volição amorosa, que passa da tal certa e necessária Rosalina a uma brusca Julieta, sem intervalos ou soluções de continuidade. A paixão em Romeu é um estado patológico, sem quebras cíclicas, um amontoado de transes que veta qualquer estabilidade pessoal à fúria passional. Se Romeu começa a peça profundamente apaixonado por Rosalina no

domingo de manhã, à noite já a trocou por uma Julieta que vê à distância, para se casar na segunda-feira, na terça-feira consumir o casamento, na quarta-feira descobrir-se viúvo, e na quinta-feira suicidar-se. A evolução de um luto por um amor e a entrega total a outro, apesar de ocorrer num espaço de poucas horas, transformam o relógio numa formalidade sujeita a uma cronologia ficcional tornada verosímil pela pressão das experiências. Nesse sentido, a pressa narrativa futura de *Macbeth*, por exemplo, é aqui ensaiada para servir uma velocidade dos acontecimentos, como se o sismo psicológico das personagens paralisasse o ceticismo dos seus espectadores e os abstraísse de uma identidade que os chama da fantasia à realidade. Ainda assim, uma certa insistência por uma precisão cronológica anima alguns momentos da peça, desde logo a tentativa de determinação da idade da protagonista, de quem a Ama sabe «a idade até à hora».

Se *António e Cleópatra* é a contraparte madura, ainda que igualmente trágica, do jovem par amoroso Romeu e Julieta, descrito mais de uma dezena de anos antes por um Shakespeare tentando inquirir sobre as vias radicais de um amor púbere, Romeu e Julieta nunca conseguirão ser António e Cleópatra. O seu estágio é anterior e a consumição do seu amor uma não-continuidade e, portanto, indemne às agressões do tempo. O par Romeu e Julieta é trágico em função dos seus acasos, não dos seus ocos, e a sua sequência trágica uma série de coisas mal programadas em função de uma política, no que não se distanciam de como a vida política afecta os amores de António e Cleópatra.

É uma peça que, de certa maneira, percorre um arco de intemporalidade. Mas o seu alvo é um futuro que abruptamente se desfez. Como aponta um grande crítico, Shakespeare descortinou as paixões dos dois amantes não nos prazeres que descobriram e já tinham vivido, mas em todos os prazeres por descobrir e experimentar. Absorvido pelos lances de vontade que mergulham as suas raízes nesta peça de aprendizagem, William Hazlitt (1778-1830)

argumenta ainda que a peça oferece um belo panorama de toda a jornada humana. Em pensamento, o texto abrange anos e cruza o ciclo dos afectos desde a infância (representada pelas memórias da Ama) até à velhice (através dos lamentos e da impaciência do Velho Capuleto). O desenlace da peça torce o nome da tragédia. Ela existe porque é demasiado apressada e a manutenção de um tal espírito incompatível com o passo obrigatoriamente decadente do futuro. As suas ambições são desmedidas e o «pulso alto e saudável das paixões» não sustenta o ritmo à pureza e à energia absoluta da juventude. Tal como a juventude não pode durar, o tempo é o grande inimigo, o verdadeiro nome e o que há nesse nome é o fecho da rosa que se abriu. Hazlitt define a juventude nesta obra como o momento em que o coração se derrete pela primeira vez com o toque da novidade. Ele elogia a poesia da peça comparando-a ao «sopro das flores a abrir» na Primavera. O desejo dos protagonistas não conhece limites. Está em curso, impaciente, imprudente, funcionando com uma força avassaladora, antecipando-se ao que da experiência da vida adulta surja para destruir o que houver no nome dessa rosa.

Daniel Jonas

O autor deste texto não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

A Mui Distinta
e Lamentável Tragédia
de Romeu e Julieta

PERSONAGENS

CAPULETOS

JULIETA, menina de treze anos de Verona, única filha
do abastado CAPULETO

CAPULETO, seu pai

SENHORA CAPULETO, sua mãe

PRIMO CAPULETO, familiar do seu pai

AMA, ama de JULIETA

PEDRO, marido da AMA

TEBALDO, primo de JULIETA

PAJEM DE TEBALDO

PETRÚQUIO, seguidor de TEBALDO

SANSÃO, ao serviço da família

GREGÓRIO, outro servidor

SERVIÇAIS, ao serviço dos Capuletos

MONTÉQUIOS

ROMEU, único filho e herdeiro da família Montéquio

MONTÉQUIO, seu pai

SENHORA MONTÉQUIO, sua mãe

BENVÓLIO, primo de ROMEU

BALTASAR, da confiança de ROMEU

ABRAÃO, ao serviço de MONTÉQUIO

SERVIÇAIS, ao serviço dos Montéquios

PARENTES DO PRÍNCIPE

PRÍNCIPE ESCALO, governador de Verona
MERCÚCIO, seu parente e amigo de ROMEU
PÁRIS, conde e pretendente de JULIETA
PAJEM DE PÁRIS
PAJEM DE MERCÚCIO

OUTROS

CORO
CIDADÃOS de Verona
FREI LOURENÇO, um franciscano
BOTICÁRIO, de Mântua

TRÊS GUARDAS

TRÊS MÚSICOS, Simão da Viola, Hugo Rabeca e Jaime Alma

Criados, mascarados, portadores de tochas, convidados e damas

O PRÓLOGO

Entra o CORO.

CORO

Duas famílias, pares em pundonor,
Na bel Verona, onde é posta a ação,
De antigo fel renovam o rancor,
Manchando em civil sangue a civil mão.
E destes dois rivais, dos fatais lombos,
Um par de amantes toma a sua vida,
À qual a estrela má de infaustos tombos
Na sua morte enterra aos pais a lida.
O curso deste amor marcado a morte
E a fúria paternal sem fim à vista,
Senão no fim dos filhos, é a sorte
De quem às duas horas dela assista;
Se ouvidos, pois, nos derdes, e paciência,
O que faltar nos sobre em diligência.

ATO I

Cena 1

*Entram SANSÃO e GREGÓRIO,
da casa dos Capuletos, com espadas e broquéis.*

SANSÃO

Digo-te, Gregório, não me mexam as brasas.

GREGÓRIO

Somos alguns carvoeiros?

SANSÃO

Se mexem comigo, mostro-lhes o espeto.

GREGÓRIO

Pla tua vida, não te esgane a forca, amigo.

SANSÃO

É que, se me tocam, ui, segurem-me.

GREGÓRIO

Como tu és muito seguro, evitas já que te toquem.

SANSÃO

A não ser que me toque um rafeiro dos Montéquios.

GREGÓRIO

Tocar é abanar, ser forte é ser firme; portanto, se te tocam,
toca a fugir.

SANSÃO

Que me toque um Montecão, a ver se fujo. Montéquio ou
Montéquia, não há cá cortesia de desencostar para lhes
ceder a passagem.

GREGÓRIO

Só mostra que és fraco, pois só os fracos encostam.

SANSÃO

Tens razão, por isso é que as mulheres, sendo o sexo mais
fraco, encostam. Então, comigo, os Montéquios
desencostam e as Montéquias encostam.

GREGÓRIO

O bife é entre os nossos amos e nós, os seus lacaios.

SANSÃO

É tudo igual. Eu vou dar um bom tirano. Quando tratar
dos Montéquios, hei de ser meiguinho com as
Montéquias — vão perder a cabeça comigo.

GREGÓRIO

Vais desflorar as florinhas?

SANSÃO

Sim, Montéquias é pra montar. O sentido é o que quiseres.

GREGÓRIO

Elas é que vão ter de o sentir.

SANSÃO

Vão sentir enquanto me tiver de pé.
Toda a gente sabe que sou boa chicha.

GREGÓRIO

Fosses chicharro, eras murcho e seco, mais de conserva.
Mas, alto, saca da espada, Montéquio à vista.

Entram ABRAÃO e mais CRIADOS.

SANSÃO

A minha está já cá fora. Saca a tua, eu cubro-te.

GREGÓRIO

Como? Voltando costas?

SANSÃO

Não tenhas medo.

GREGÓRIO

Virgem Maria, muito medo.

SANSÃO

Vamos respeitar a lei. Eles que comecem.

GREGÓRIO

Eu faço-lhes uma careta e eles que façam como bem
entendam.

SANSÃO

Que façam como bem se atrevam; vou chupar o polegar,
e vamos ver se aguentam o dedo.

ABRAÃO

Meu senhor, isso é para nós?

SANSÃO

Senhor, o dedo é meu.

ABRAÃO

Meu senhor, isso é para nós?

SANSÃO [*para GREGÓRIO, à parte*]

A lei está por nós, se disser que sim?

GREGÓRIO [*para SANSÃO, à parte*]

Não.

SANSÃO

Não, senhor, não é para vós. O polegar é meu e só meu.

GREGÓRIO

Senhor, quereis confusão?

ABRAÃO

Confusão, nós? Não, senhor.

SANSÃO

Por mim, é como quiserdes, senhor. O meu amo não merece menos.

ABRAÃO

Mas não merece mais.

SANSÃO

Está bem, então.

Entra BENVÓLIO.

GREGÓRIO [*à parte, para* SANSÃO]

Diz «mais». Vem lá um parente do meu amo.

SANSÃO [*para* ABRAÃO]

Mais, senhor.

ABRAÃO

Mentira.

SANSÃO

Fora com ela, se sois homens. Gregório, lembra-te, é cortar a direito.

Lutam.

BENVÓLIO [*desembainha a espada*]

Afastai-vos, seus tolos!

Embainhai as espadas. Não sabeis o que fazeis.

Entra TEBALDO.

TEBALDO

Como, empunhar espadas a covardes?

Benvólio, volta a cara e vê a morte.

BENVÓLIO

Só quis repor a paz. Baixa lá a espada,

Ou usa-a pra afastar comigo estes.

TEBALDO

Quê, mão na espada e paz na boca? Horrível!

Odeio-vos, Montéquios, sois do inferno.
Toma lá, covarde!

Lutam.

*Entram três ou quatro CIDADÃOS com paus
e partazanas.*

CIDADÃOS

Paus, alabardas, partazanas! Dai-lhes!
Vergai os Capuletos e os Montéquios!

Entram o velho CAPULETO, em roupão, e sua mulher.

CAPULETO

Mas que algazarra é esta? Dai-me a espada!

SENHORA CAPULETO

Uma muleta! Pra que queres a espada?

Entra o velho MONTÉQUIO com a sua mulher.

CAPULETO

A espada, disse eu! Olha quem lá vem,
Velho Montéquio, vens pra mim de espada?

MONTÉQUIO

Capuleto, vilão! [*Para a mulher:*] — Larga-me, deixa-me.

SENHORA MONTÉQUIO

Não dês um passo contra o inimigo.

Entra o PRÍNCIPE ESCALO com o seu séquito.

PRÍNCIPE

Rebeldes, inimigos da concórdia,
 Que profanais assim vizinhos gumes —
 Mas quê, não me ouvem? Ei! Vós, homens, bestas,
 Que não sabeis matar a sede à ira
 Senão a fontes púrpuras venosas;
 Sob pena de tortura, ao chão coas armas,
 Limpai as mãos do sangue sem tempero
 E ouvi a voz de um príncipe exaltado.
 Por vossas bocas, por três vezes já,
 A voz do Capuleto e do Montéquio
 Nos trouxe às nossas ruas a discórdia
 E fez com que distintos veroneses
 Trocassem vestes sóbrias por indignas
 Pra pôr nas mãos as velhas partazanas
 E um ódio que corrói a prata à paz.
 Se as ruas novamente as perturbardes,
 Coa vida pagareis a paz toldada.
 Que os outros se retirem, desta vez.
 Vós, Capuleto, ireis acompanhar-me,
 E vós, Montéquio, vinde esta tarde,
 Saber o que me apraz sentenciar,
 Ao nosso tribunal de Vilafranca,
 E agora ide, ou morrereis por lei.

Saem [todos, menos MONTÉQUIO,
SENHORA MONTÉQUIO e BENVÓLIO].

MONTÉQUIO

Quem perfurou de novo a velha rixa?
 Sobrinho, estáveis cá quando se deu?

BENVÓLIO

Quando eu cheguei, já todos se batiam,
E a rixa era renhida entre as partes.
Puxei da espada para os separar.
Tebaldo, nisto, chega, enfurecido,
Arfando imprecações aos meus ouvidos,
Mostrando a espada, a dar com ela ao vento,
Que, sem lesões, silvava escarnecendo.
Enquanto nós trocávamos avanços,
De parte a parte, vinham os reforços,
Até chegar o Príncipe a apartar-nos.

SENHORA MONTÉQUIO

Oh, onde está Romeu? Já hoje o vistes?
Só espero que não tenha parte nisto.

BENVÓLIO

Senhora, uma hora antes de o Sol
Vir à janela de ouro do levante,
Um peso me levava a caminhar.
Fui ter a um arvoredado de sicómoros
Que cresce para oeste destas partes,
E madrugando o vi, ali andando.
Fui ter com ele, e ele, ao dar por mim,
Meteu-se bosque adentro e sumiu.
E eu, fazendo meus os seus humores,
Que mais se mostram onde menos se acham,
E sendo que eu pra mim sou gente a mais,
Segui o meu humor, deixando-o ao seu,
Feliz por me afastar de quem fugia.

MONTÉQUIO

Ali, muitas manhãs, o têm visto,

Somando ao fresco orvalho as suas lágrimas,
Em nuvens pondo nuvens de suspiros;
Mas quando, bem-disposto, o Sol acorda
E afasta no levante mais distante
Os véus de sombra ao leito de Aurora,
Da luz me foge o meu pesado filho,
E ao seu privado quarto vem penar,
Fechando ao belo dia as janelas,
E achando nele a noite artificial.
Será estupendo e escuro este humor,
A menos que um conselho bom o cure.

BENVÓLIO

Sabeis a sua causa, nobre tio?

MONTÉQUIO

Não sei nem sei por ele o que lhe cause.

BENVÓLIO

Usastes já de toda a insistência?

MONTÉQUIO

Não só por mim o fiz, mais uns amigos;
Mas só a si se dá por conselheiro
Dos seus afetos — não direi se franco —
Mas só a si segreda a intimidade,
Distante e insondável, como a rosa
Roída em botão por vermes vis,
Antes de abrir ao ar as doces pétalas,
E dedicar o seu esplendor ao Sol.
Soubéssemos a fonte desta angústia,
Felizes, lhe traríamos a cura.

«Romeu, larga esse nome,
E em vez do nome, o qual não te pertence,
Toma-me a mim.»

Numa Verona fervilhante, as famílias Montéquio e Capuleto alimentam uma rivalidade antiga que levará a um desfecho trágico. Romeu e Julieta conhecem-se numa festa em casa dos Capuleto e, desconhecendo que o objeto do seu amor é também o alvo do seu ódio, apaixonam-se e casam-se em segredo. Daí a poucos dias, entre conluios e enganos, o maior dos infortúnios ditará o fim da hostilidade ancestral entre as duas famílias.

Escrita entre 1591 e 1595 e levada à cena inúmeras vezes desde então, *A Mui Distinta e Lamentável Tragédia de Romeu e Julieta* é uma das histórias de amor mais célebres de todos os tempos, e os seus protagonistas, em toda a sua urgência e tenacidade, o arquétipo da paixão adolescente.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S

Tradução e introdução de Daniel Jonas



Purity and Passion
(óleo sobre tela)
Franz Dvorak
(1862-1927)

© Christie's Images
/ Bridgeman Images
/ Fotobanco.pt

www.penguinlivros.pt

[penguinlivros](https://www.penguinlivros.pt)



Penguin
Random House
Grupo Editorial

ISBN: 978-989-589-893-0



9 789895 898930