

Formação do cânone ideologia ou qualidade estética?

Willie van Peer¹

Tradução: Matheus Freitas²

I

Durante os anos 1990, a discussão a respeito do cânone literário foi realizada em termos “políticos”. Em virtude de o cânone ser uma instituição social de prestígio, baseada em ações de seleção e de avaliação, esses termos foram vistos, de forma substancial, como adequados. Selecionar algo para ser incluído no cânone (e excluir outras possibilidades) é aparentemente uma ação política no sentido estrito da expressão. Afinal, uma avaliação depende sempre de certos objetivos e propósitos e, portanto, pode ser imediatamente associada a inclinações políticas? Desse modo, para muitos, o cânone passa a ser visto como o resultado de ações motivadas politicamente que ocorrem em estruturas sociais específicas que mantêm uma relação íntima com o poder, o prestígio e a influência. O “teste do tempo” torna-se, em última instância, um teste do sucesso das classes dominantes. Essa posição é formulada de forma clara por Herrnstein Smith, que define as classes dominantes na sociedade da seguinte maneira:

uma vez que os textos que são selecionados e preservados pelo “tempo” quase sempre são aqueles que tendem a ser considerados “adequados” (e, de fato, são frequentemente produzidos para serem adequados) a suas necessidades, interesses, recursos e propósitos característicos, esse mecanismo de teste traz em si suas próprias parciaisidades. (SMITH, 1988, p. 51)

Chama atenção a palavra “sempre” na citação. Para Herrnstein Smith e muitos defensores da chamada teoria crítica, motivos políticos não exercem um papel meramente incidental na seleção de obras canônicas, e sim determinante. Nessa perspectiva, o cânone é um instrumento de estabilização do equilíbrio político em favor dos detentores do poder e um instrumento de reprodução da desigualdade social:

¹ Pesquisador da Universidade Ludwig-Maximilians de Munique, com pesquisas sobre poética, métodos empíricos para estudo da literatura e hermenêutica intercultural. Título original: “Canon formation: ideology or aesthetic quality”.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em Tradução pela Universidade Federal de Ouro Preto. Contato: matheusfgomes@outlook.com

Como aqueles com poder cultural normalmente tendem a pertencer às classes social, econômica e politicamente consagradas (ou servirem-nas e identificarem seus interesses aos dessas classes), os textos que sobrevivem tenderão a ser aqueles que aparentemente refletem e reforçam ideologias dominantes. (SMITH, 1988, p. 51)

A afirmação postula claramente que política e formação do cânone são diretamente ligadas. Baseando-se em argumentos como o descrito acima, a discussão sobre o processo de canonização tem sido politizada nos últimos anos, à custa de considerações sobre a qualidade artística das obras. Ainda que gerações anteriores pudessem considerar que o cânone era composto por obras da mais alta qualidade literária, tal crença é, hoje em dia, condenada como ingênua do ponto de vista teórico e questionável do ponto de vista político. O que deveria ocorrer então, de acordo com essa abordagem, é a investigação dos mecanismos políticos e das implicações envolvidas nos processos de canonização. Na prática, os pesquisadores deveriam dedicar-se a “subverter” o cânone, seja pela estigmatização de autores canônicos por seus posicionamentos politicamente “incorretos” ou pela promoção de outros autores para o cânone (principalmente tendo em vista aqueles pertencentes a grupos “oprimidos”) de modo a reestabelecer o equilíbrio ou, melhor ainda, erradicar posicionamentos e práticas de classes dominantes.

Um aspecto interessante de definições como as de Herrnstein Smith é que elas podem ser submetidas a testes objetivos. Por exemplo, caso duas obras literárias verssem sobre o mesmo assunto (e também sejam similares em outros aspectos), aquela que refletir e reforçar, de forma mais evidente, as ideologias hegemônicas de grupos dominantes provavelmente terá mais oportunidades de compor o cânone do que aquela que expressar crítica a tais ideologias. Essa é a questão que pretendo investigar neste artigo. A partir da análise de dois textos que são similares em sua produção (tempo e espaço), tema e assunto, mas que se diferenciam imensamente em seu mecanismo ideológico e em seu conteúdo, investigarei em que medida a visão politizada pode se sustentar. O que a análise revelará, entretanto, é justamente o oposto: o texto que reflete mais fielmente as ideologias hegemônicas de classes dominantes de sua época não teve chance alguma de tornar-se canônico, enquanto que aquele que se contrapõe radicalmente a tais ideologias desfrutou de prestígio no cânone, o que dificilmente pode ser negado, apesar das tentativas para rebaixar sua posição. O caso examinado para testar essas hipóteses é *Romeu e Julieta*.

II

Romeu e Julieta ocupam uma posição central entre os casais célebres criados pela literatura ocidental, ao lado de Páris e Helena, Odisseu e Penélope, Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa, Paolo e Francisca, Carlota e Werther e talvez também Bogart e Bacall. No entanto, dessa lista, Romeu e Julieta provavelmente representa o casal mais conhecido. E, de todas as peças de Shakespeare, após *Hamlet*, *Romeu e Julieta* talvez seja a mais popular. Desde o período elisabetano, a peça tem sido constantemente encenada e “sempre desfrutou de

grande popularidade, tanto no teatro quanto no papel” (LEVENSON, p. 1987, p. 1). William Hazlitt, em suas “Observações Introdutórias” para a edição de 1819 da Oxberry afirma que “de todas as peças de Shakespeare, essa talvez seja uma das mais, senão a mais representada, e aquela que mais deleita seu espectador” (Apud. LEVENSON, 1987, p.17), o que é, de certo modo, estranho, já que a crítica shakespeariana tradicional comumente a caracteriza como “uma obra imatura e imperfeitamente construída” (RYAN, 1988) que “decepciona as expectativas críticas normalmente estimuladas e satisfeitas por suas grandes tragédias (HAMILTON, 1967, p.203). A seguir, defenderei que tal julgamento baseia-se em uma leitura descuidada, fomentada por sentimentos reprimidos ou descrença cínica em uma visão utópica da relação entre homens e mulheres. Tal leitura também é falha para explicar a popularidade da peça. O argumento platônico – tão empregado em situações como essa – de que a história apela para emoções menos nobres, sentimentos superficiais ou gosto vulgar não pode ser considerado com seriedade nesse caso. Fica, portanto a questão de como explicar a popularidade da peça.

Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* entre os anos de 1593 e 1594, em um período intenso e tempestuoso de desenvolvimento literário, no qual ele “explorou uma vasta diversidade de estilos poéticos e dramáticos; possivelmente escrevendo com grande rapidez” (GIBBONS, 1989, p.29). O título faz referência às personagens principais. No entanto, não é somente a peça de Shakespeare que aborda a história desses amantes. É quase certo que ele tenha se baseado no poema narrativo de Arthur Brooke, intitulado *The Tragical Historye of Romeus and Juliet*, de 1562, uma das muitas imitações e adaptações elisabetanas da *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* (1530), de Luigi da Porto. Logo, se Romeu e Julieta são amantes prototípicos na cultura ocidental, deve-se explicar por que é a versão de Shakespeare e não a de Brooke (ou, na verdade, outras versões anteriores à de Shakespeare) que se tornou canônica. Uma comparação detalhada de ambos os textos, o de Shakespeare e o de Brooke, nos permitirá testar a afirmativa de Herrnstein Smith, que define o cânone literário como tendo uma natureza essencialmente política. Ao realizarmos essa comparação será instrutivo concentrarmos-nos nas diferenças entre os dois textos, uma vez que elas revelam características que provavelmente explicam as recepções muito diferentes dos textos.

Em primeiro lugar, os gêneros são diferentes. A versão de Shakespeare é uma peça em verso branco (com alguns trechos rimados), enquanto o poema de Brooke é composto por dísticos rimados. A escolha pelo teatro provavelmente foi motivada pelo potencial para se criarem efeitos psicológicos mais intensos. Uma consequência a ser destacada a partir dessa afirmação é de que *Romeu e Julieta* poderia ser consideravelmente menos popular hoje em dia caso Shakespeare houvesse escrito um poema narrativo sobre eles. (É importante lembrar que Shakespeare, de fato, escreveu poemas desse tipo: *O Estupro de Lucrecia* é um exemplo, e seu status no cânone é bem mais controverso que o de *Romeu e Julieta*). Em outras palavras, parece haver uma relação entre o gênero de uma obra e sua potencialidade de compor o cânone. Em *Romeu e Julieta*, a intimidade dos amantes é apresentada não na privacidade simbólica de uma leitura individual, mas no palco – na presença de um público. O teatro regularmente envolve a transgressão das fronteiras entre o privado e público ou entre o sagrado e o profano (cf. MINER, 1990, p. 35): enquanto em *Antígona*, por exemplo, um conflito externo

é interiorizado, em *Romeu e Julieta*, uma utopia interna é exteriorizada. Esse tipo de encontro entre diferentes domínios experienciais, representados no palco, confrontam os espectadores em seu próprio mundo afetivo, forçando-os a refletirem sobre isso.

Em segundo lugar, a peça de Shakespeare é consideravelmente mais complexa que o poema de Brooke, contendo mais personagens (e mais núcleos de personagens) e um enredo mais complexo. Há também uma tensão evidente entre cenas públicas e privadas, entre personagens “altas” e “baixas” (LEVIN, 1967) e entre seriedade e humor, o que é outra inovação do gênero desenvolvido por Shakespeare (SNYDER, 1979). Além disso, o arco temporal da narrativa foi significativamente condensado no texto shakespeariano. Enquanto o tempo da história na versão de Brooke é de nove meses, na peça de Shakespeare, esse período foi reduzido a alguns dias. A combinação de um assunto complexo e um intervalo curto de tempo pode aguçar o envolvimento emocional do público.

Outra distinção importante entre esses textos diz respeito à perspectiva utilizada na narrativa. No poema de Brooke, o ponto de vista adotado é o de um narrador externo, que não esconde seus motivos para contar a história, afinal esses motivos são explicitamente expostos no prefácio “Para o Leitor”:

Para este bom fim, servem todos os maus fins, de maus inícios. E para este fim (bom leitor) esta tragédia é escrita, para mostrar-te um casal de amantes desafortunados; que se forçam a um desejo desonesto; que rejeitam a autoridade e os conselhos de pais e amigos; que compartilham intenções importantes em mexericos ébrios e com freis supersticiosos (os instrumentos naturalmente adequados aos devassos); que aventuram-se no perigo, para alcançar a desejada luxúria; que usam da confissão auricular (chave da prostituição e da traição) para o cumprimento de seu propósito; que abusam do honrado nome do casamento civil para encobrir a vergonha de contratos roubados; que, por fim, devido a todos os meios de vida desonesta, são conduzidos a mais infeliz das mortes. (GIBBONS, 1989, p.239)³

O casal aqui não é apenas “desafortunado”, mas também “desonesto” (duas vezes) e “infeliz”. O motivo pelo qual Brooke publicou essa obra, como é anunciado por meio da voz do narrador, não gera dúvidas: ele pretende moralizar, alertar o leitor sobre o tipo de amor incondicional retratado na história. Essa perspectiva domina todas as instâncias narrativas concretas do texto, transformando-o em propaganda tediosa, antierótica e antiutópica estilística e espiritualmente.

Apesar de não haver normalmente um ponto de vista narrativo em uma peça, encontram-se em *Romeu e Julieta*, no entanto, indícios de uma voz fora da ação da peça, que comenta os eventos, fornecendo, desse modo, um ponto de vista. O que se destaca instantaneamente na peça de Shakespeare é a completa ausência das lições de moral que impulsionam o texto de Brooke. E, certamente, o casal enamorado não é designado como “desonesto”. O prólogo, enunciado pelo coro no início da peça, é bastante claro nesse sentido:

³ Esta citação é tradução nossa, assim como as demais não referenciadas na bibliografia. (Nota do tradutor)

[Entra o Coro.]

CORO. Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Havemos de lutar pra corrigir-nos. (SHAKESPEARE, 2011, p. 81)

Os protagonistas não são imorais de forma alguma. Na verdade, a “imoralidade” refere-se à rixa entre as duas famílias: “pondo guerra civil em mão sangrenta”. Por meio do coro, o público é informado que a ruína do “amor proibido” pode ser “terrível”, mas que também pode encerrar a rixa de sangue entre as famílias: “Só com a morte dos filhos terminado”. O conflito entre as gerações é descrito aqui em termos de um reconhecimento da contribuição positiva dos jovens e de uma crítica inexorável ao egoísmo teimoso e ao materialismo dos mais velhos. Se tal crítica pode ser definida como moralista ou didática, então ela o será somente em relação aos adultos e sua falta de tolerância, o que contrasta nitidamente com a descrição incondicionalmente positiva dos jovens amantes e seus objetivos, como é declamado pelo coro. Que isso não se trata apenas de um “equivoco” do escritor fica evidente quando vemos o prólogo do segundo ato, o qual, por meio de metáforas incomuns, retrata a difícil situação em que se encontra o casal, uma situação na qual Romeu é forçado a se queixar de seu destino para seu arqui-inimigo: “E ela rouba a doce isca do amor de anzóis temíveis” (II, i, 8, p. 122). No entanto, também aqui, o coro se posiciona em favor deles:

Mas a paixão, à força, os faz vencer,
Temperando o perigo co’o prazer. (II, i, 8, p. 122)

Tudo isso torna a obra de Shakespeare tematicamente oposta à de Brooke, sendo possível interpretá-la como um guia para um amor não-conformista.

Tal inconformismo também se manifesta em outros aspectos. Um momento crucial na peça ocorre quando os protagonistas renunciam seus nomes, suas famílias. Esta é a famosa cena em que Romeu, a pedido de Julieta, renuncia seu próprio nome:

O que há num nome? O que chamamos rosa
Teria o mesmo cheiro com outro nome;

E assim Romeu, chamado de outra coisa,
Continuaria sempre a ser perfeito,
Com outro nome.
Mude-o, Romeu,
E em troca dele, que não é você,
Fique comigo. Romeu
Eu cobro essa jura!
Se me chamar de amor, me rebatizo:
E, de hoje em diante, eu não sou mais Romeu. (SHAKESPEARE, 2011, II, li, 43-51;
p. 129)

Presume-se que não seja coincidência que “[o] que há num nome?” seja uma das citações mais tão conhecidas de *Romeu e Julieta*, possivelmente rivalizando em popularidade até mesmo com o “ser ou não ser”. É a própria essência do amor incondicional que se resume aqui: todas as qualidades contingentes dos amantes são deixadas de lado. O que resta, e o que importa, é a pessoa por si própria e seu envolvimento. Pode-se comparar esse aspecto com uma passagem correspondente na história de Brooke, em que Julieta se torna ciente da família de Romeu pela primeira vez:

A palavra de Montéquio sua alegria derrubou,
E, de repente, ao invés de sua feliz esperança, o desespero começou a crescer
Que felicidade, disse ela, é amar o inimigo de meus pais?
Ora, sei do meu desejo? Ora, desejo minha desgraça? (355-358, p. 248)

Nessa passagem, após ouvir o nome da família de seu amado, o próprio amor é desqualificado (“sua alegria derrubou”) e, em vez de felicidade, outra emoção é evidenciada: “desespero”. De forma similar, na obra de Brooke os protagonistas se comportam de maneira extremamente previsível. Eles fazem juras de lealdade, como geralmente ocorre em histórias sentimentais:

O amor que te devo, prisioneiro que definha
E como temo perder o benefício que espero ganhar
E como desejo viver, não para meu próprio bem-estar
Mas para que você eu possa amar, honrada, servir e agradar
Até que venha a agonia mortal de expulsar os espíritos de seus cadáveres
E então ele fez uma jura, e assim essa história teve fim (511-516, p. 250)

A princípio, Romeu também deseja participar desse ritual amoroso convencional, mas Julieta o interrompe duas vezes.

ROMEU. Eu juro, pela Lua abençoada,
Que banha em prata as copas do pomar...

JULIETA. Não jure pela Lua, que é inconstante,

E muda, todo mês, em sua órbita,

Pro seu amor não ser também instável.

ROMEU. Por que devo jurar?

JULIETA. Não jure nunca.

Ou, se o fizer, jure só por si mesmo,

Único deus de minha idolatria,

Que eu acredito.

ROMEU. Se meu grande amor...

JULIETA. Não jure, já que mesmo me alegrando (SHAKESPEARE, 2011, II, II, 107-116; p. 132)

O ritual de fazer juras torna-se redundante: sua necessidade desaparece quando se depara com o horizonte de um amor que não conhece restrições em relação à pessoa amada.

O final de ambas as obras é especialmente instrutivo nesse aspecto. A narrativa de Brooke se encerra com uma punição severa: a ama de Julieta, apesar de idosa, é banida, e o farmacêutico, por vender o veneno a Romeu, é morto:

O farmacêutico, no alto, é enforcado pela garganta,

E, pelo cuidado que teve, o carrasco ganhou seu casaco (2993-2994, p. 279)

A recompensa que o carrasco ganhou, o casaco do farmacêutico, “pelo cuidado que teve” é uma inversão sinistra do sofrimento humano. Se essa informação for comparada ao que é dito sobre o farmacêutico no texto de Shakespeare, novamente há um contraste impactante:

ROMEU. Eis o seu ouro, um veneno pra alma

Que mata muito mais por este mundo

Que este pó, que ninguém pode vender.

Você comprou veneno, não vendeu;

Adeus, compre comida e ganhe peso. (V, II, 80-84, p. 221)

O ouro – provavelmente a maior causa da rixa entre as duas famílias – é o real veneno. Essa passagem não é cínica, mas sim renovadora: “compre comida e ganhe peso”.

Isso significa que, nos dois textos considerados, o amor é retratado de uma forma dramaticamente diferente. No de Shakespeare, a autenticidade (de sentimentos, de vontade e de responsabilidade para com o outro) supera a conformidade a convenções sociais efêmeras. No de Brooke, em contrapartida, tais convenções são precisamente a mensagem principal: o amor é assustador e perigoso porque pode minar, perturbar a ordem social. O texto em si funciona um aviso contra esse amor. Por conseguinte, no poema de Brooke, o casal é retratado como sendo a expressão de instintos profundos. Portanto, Julieta, pelos olhos dele, “engole a doce isca envenenada do amor” (219, p. 245). O trecho de Shakespeare

do Prólogo do ato dois, citado anteriormente, ecoa de maneira muito próxima o de Brooke: “E ela rouba a doce isca do amor de temíveis anzóis” (II, i, 8, p. 122).

No entanto, o contraste dificilmente pode ser mais significativo. Apesar da fala se referir a protagonistas diferentes, o que é irrelevante para o presente propósito, as diferenças são: “engole” vs. “rouba”; “isca envenenada do amor” vs. “doce isca do amor”.

Em outras palavras, enquanto a “isca” é descrita como “envenenada” na obra de Brooke, no texto de Shakespeare, ela é “doce”. Além disso, a metáfora da isca é ainda mais elaborada por Shakespeare: não é engolida, mas sim roubada dos anzóis (o que não ocorre no texto de Brooke), dramatizados como cruéis instrumentos que ameaçam destruir o casal constantemente. Esses “anzóis temíveis” são presumidamente nada além de símbolos para o ódio entre as duas famílias.

Por fim, na peça de Shakespeare, o amor é incondicional, mútuo e verdadeiramente igualitário, sem interesses financeiros. No poema de Brooke, o casal duvida de seus objetivos, o que os leva a fazer juras de amor e a lembrar um ao outro de tais juras. Em contrapartida, a peça de Shakespeare apresenta um cenário utópico quanto às relações entre mulher e homem, sem agredir as restrições de uma rígida ordem social. Brooke é um moralista que exige uma adaptação absoluta do indivíduo às condições sociais predominantes, por mais arbitrarias que elas possam ser, sem crítica, sem reflexão. Ouso dizer que é justamente essa visão utópica do amor que assegurou tanto a sobrevivência do texto de Shakespeare quanto o esquecimento do texto de Brooke. Somente quando textos literários apresentam valores e ideias que transcendem a situação histórica na qual se inserem é que há alguma garantia de que eles sobrevivam à erosão do tempo. A forma inusitada como isso ocorre em Shakespeare (certamente em vivo contraste com os valores imposto na Inglaterra Elisabetana) surge do fato de que uma boa parte da ação da peça é iniciada psicologicamente por Julieta. Isso pode ser observado na sua resistência em aceitar as juras de amor e em seu pedido para que Romeu renegue o próprio nome, mas isso também é testemunhado em outro momento dramático na peça.

Antes de esse último exemplo do tema emancipatório da peça de Shakespeare ser discutido, é relevante, entretanto, comentar brevemente um dos outros motivos pelos quais o texto de Shakespeare compõe o cânone e o de Brooke, não. É algo bastante simples: a qualidade literária daquele é muito superior à deste. Apesar das dificuldades que podem ser experimentadas na tentativa de definir algo tão impreciso como “qualidade literária”, tal qualidade é um fator integrante, de forma inegável, do processo de leitura, o que significa que, ainda que, a princípio, seja difícil definir qualidade literária, não é difícil demonstrá-la na prática. Sobre isso, aliás, a leitura dos textos realizada inúmeras vezes e de forma consecutiva é uma experiência altamente didática. Logo essa seria uma das razões pelas quais deve-se ler às vezes, textos mal escritos em aulas de literatura. Após (eu) passar pela experiência bastante tediosa de ler o texto de Brooke várias vezes, percebe-se que aqueles que negam a relação entre qualidade literária e as propriedades do texto, mesmo assim, preferem ler textos de alta qualidade na maioria das vezes. Talvez esses opositores do cânone devessem ser obrigados (se realmente acreditam no que dizem) a ler somente textos de terceiro e quarto-escalão.

Talvez seja possível contornar o problema da qualidade literária ao considerarem-se argumentos sustentados em afirmativos “holísticos”, baseando-se por fim em medidas concretas específicas, que a condição de *ceteris paribus* é maior na obra A que na obra B. Não é inconcebível que obras literárias canônicas sejam mais bem avaliadas em muitas outras medidas de qualidade, que isoladamente não são necessárias nem suficientes para tornar um texto um bom exemplo de literatura, mas que, quando juntas, de forma cumulativa, criam o efeito rotulado como “qualidade”; em especial, quando centenas de tais parâmetros isolados se agrupam, esse efeito pode ser bastante poderoso. Alguns desses parâmetros já foram mencionados. A eles pode-se acrescentar a originalidade e a ousadia do uso da língua por Shakespeare, o que já foi apresentado neste trabalho quando se discutiram as metáforas do veneno, da isca e dos anzóis. Muitos outros exemplos podem ser citados para corroborar ainda mais a superioridade geral do texto de Shakespeare. Há, por exemplo, a representação da percepção e dos sentimentos de Romeu quando, pela primeira vez, ele vê Julieta:

Ela é que ensina as tochas a brilhar,
E no rosto da noite tem um ar
De joia rara em rosto de carvão. (SHAKESPEARE, 2011, I, v, 43-45, p. 116)

Esse exemplo traz uma série de metáforas notáveis para retratar a amada. Primeiramente, Julieta é descrita como uma professora vista frente à uma classe de tochas, ensinando-as a brilhar (sendo ela própria melhor que qualquer outra em tal habilidade). A seguir, Julieta é vista como uma estrela, no rosto de outrem – da noite –, adornando a noite como uma joia rara adorna um rosto de carvão. Essas imagens são de uma força e de uma nitidez que raramente podem ser encontradas no texto de Brooke – se é que existem –, como, por exemplo, a passagem correspondente abaixo:

No momento em que ele viu a dama, muito bela e de perfeita forma
Que Teseu ou Pã teriam decidido pelo seu estupro,
Que nunca havia antes visto, de todas a que mais o agradou. (197-199, p 244)

Além do tom violento, terrível da cena (“estupro”), a descrição é dolorosamente banal (“muito bela e de perfeita forma”) e particularmente pobre (e previsível) ao apresentar as emoções da experiência envolvida (“a que mais o agradou”).

Mas a forte expressão dos afetos no texto de Shakespeare não se limita ao uso de metáforas. Outros recursos de composição, mais gerais, também são utilizados. Ao se estudarem de forma mais detalhada os prólogos dos atos um e dois, que já abordamos, pode-se perceber que eles foram compostos na forma de um soneto (shakespeariano). É instrutivo comparar também o efeito notável encontrado no texto de Shakespeare e produzido pela mudança de verso branco para versos rimados quando o casal, pela primeira vez, dirige-se um ao outro (talvez também seja significativo que tal mudança – ou algo similar – não ocorra na obra de Brooke):

ROMEU. Se a minha mão profana esse sacrário,
 Pagarei docemente o meu pecado:
 Meus lábios, peregrinos temerários,
 O expiarão com um 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, com as mãos unidas;
 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.
 (Beijam-se.)
 Seus lábios meus pecados já purgaram.
 JULIETA. Ficou nos meus o que lhes foi tirado
 ROMEU. Dos meus lábios? Os seus é que os tentaram;
 Quero-os de volta. (Beija-a.)
 JULIETA. É tudo decorado!
 AMA. Senhora, sua mãe quer lhe falar (SHAKESPEARE, 2011, I, v, 92-110, p. 118-119)

Dois gêneros se fundem em uma totalidade simbiótica: o diálogo dramático é elaborado de forma que os dois protagonistas, juntos, componham um soneto: primeiro um quarteto por Romeu, então um por Julieta; em seguida revezam-se num um terceiro quarteto juntos, cada um produzindo dois versos alternados; e, por fim, mais um verso de cada, o que forma um dístico, seguido imediatamente pelo primeiro beijo. O grande modelo clássico de representação poética do amor cortês – o soneto – é inserido de forma sutil no diálogo teatral, que é alterado de forma significativa no verso 109, em que mais uma vez observa-se como Julieta toma iniciativa, novamente repreendendo Romeu por seu apego às convenções e por sua superficialidade, insinuando que ele havia decorado a forma como se beija.

III

Agora é hora de retrocedermos em nosso trajeto e voltarmos a nossa questão inicial, que concerne à posição canônica de *Romeu e Julieta* na cultura ocidental. A comparação com a bastante similar e quase contemporânea obra de Arthur Brooke revela insights significativos. A história eu si já era popular no século XVI, e o crédito por sua invenção certamente não pode ser dado a Shakespeare. No entanto, tanto na forma quanto no tema, surgem diferenças notáveis em relação à maneira como as duas obras moldam a história dos protagonistas. Quanto ao tema, a igualdade fundamental entre o casal, o papel proporcionalmente

mais proeminente dado a Julieta na condução da ação, assim como a ênfase colocada na autenticidade das emoções dos protagonistas, tornam a peça de Shakespeare consideravelmente mais atrativa que o moralismo didático de Brooke. Quanto à forma, a qualidade do texto de Shakespeare é muito superior à de Brooke: sua originalidade e sensibilidade desbancam os versos mal-rimados de Brooke.

Mas e a crítica? Os críticos não pouparam esforços em remover a pungência da peça ao, lê-la, por exemplo como uma advertência contra a transgressão das convenções do amor e da sexualidade. Kiernan Ryan, em minha opinião, demonstra de forma convincente que a crítica literária do século XX tentou negar, minimizar e reprimir ferrenhamente o tema central da peça. Os protagonistas morrem no final... e interpretar suas mortes como forma de punição por seu amor é, no mínimo, surpreendente, pois, ao fazê-lo, a obra de Shakespeare é reduzida ao nível da de Brooke. E, ainda assim, é o texto de Shakespeare (e não o de Brooke) que continua a ser representado e lido, o que indica quão importante é a recepção dos leitores no processo de canonização – e quão pouco a crítica pode contribuir para isso. Logo, os fatores institucionais na formação do cânone podem ser vistos menos importantes do que originalmente considerado. Mesmo uma operação relativamente de larga escala, realizada por parte dos críticos com o intuito de suprimir a força crítica, igualitária e emancipatória da peça, não conseguiu impedir o público (feminino e masculino) de ser tocado pelo modelo que Julieta e seu marido apresentam, isto é, um relacionamento sexual incondicional, em que mulheres e homens encontram-se tendo como base um cuidado, uma confiança e um sentimento de honestidade verdadeiros. Enquanto a natureza humana e as estruturas sociais impedirem a realização dessa visão utópica, *Romeu e Julieta* desfrutarão de uma alta posição no cânone de casais célebres, mesmo quando contrários aos ensinamentos e opiniões da crítica. No entanto, a crítica literária é normalmente formada por pessoas que fazem “tudo decorado”.

A análise anterior estabelece algo de forma bastante clara: contradiz a afirmação feita por Herrnstein Smith e outros, de que o cânone é formado apenas por obras de interesse dos que se mantêm no poder. Se, de fato, os grupos dominantes na sociedade selecionassem textos para serem incluídos no cânone de forma a sustentar, legitimar e promover a ideologia desses mesmos grupos, a obra de Brooke – e não a de Shakespeare – deveria ser, então, parte do cânone. Já notamos que é o oposto, que foi a obra que minou radicalmente os valores mantidos pela tradicional sociedade patriarcal no período elisabetano se tornou canônica, enquanto que a obra que defendia e celebrava muitos desses valores (materialismo, vingança, lealdade incondicional ao próprio clã, a desconsideração por todas as alteridades etc.) foi praticamente esquecida por todos, exceto pelo historiador literário e o especialista em Shakespeare. Pode-se, é claro, discordar das ideias de Shakespeare ou contrapor-se discordar de tal visão utópica dos relacionamentos amorosos. Se esse é o caso, então, seria bom dizê-lo claramente. Em relação a esse assunto, Lerner afirma que “[s]e você é cético quanto à possibilidade das relações de poder entre homens e mulheres poderem ou não ser descontinuadas, assumo que você seja cético quanto à possibilidade de qualquer amor ser verdadeiro” (LERNER, 1992, p. 353). O que a análise aqui desenvolvida de fato demonstra é que a afirmação de que o cânone é formado por obras escolhidas a partir de motivos políticos está simplesmente errônea. Como

o caso de *Romeu e Julieta* demonstra, de maneira evidente, é o cânone pode conter obras que estejam em absoluta oposição aos valores centrais da sociedade tradicional na qual emergem. Não vejo como a abordagem foucaultiana possa lidar honestamente com tal contradição de suas afirmações sem que, ao mesmo tempo, tenha de abrir mão de seus dogmas mais básicos, ou seja, que textos sempre são imbuídos pelo poder dos grupos socialmente dominantes. Mesmo os textos literários mais fundamentais da cultura ocidental, aqueles que constituem o cânone, podem se contrapor diretamente à ideologia daquela cultura. Qualquer afirmação contrária é simplesmente falsa.

Referências bibliográficas

- GIBBONS, Brian. *Romeo and Juliet* (Introduction). London: Methuen, 1980.
- HAMILTON, A. C. *The Early Shakespeare*. San Marine: Huntington Library, 1967.
- LERNER, Laurence. "Subverting the Canon". In: *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, 1992, p. 353.
- LEVENSON, Jill L. *Romeo and Juliet*. Manchester: Manchester U, p. 1987.
- LEVIN, H. "Form and Formality in *Romeo and Juliet*". In: *Shakespeare and the Revolution of Times*. New York, 1967.
- MINER, E. R. *Comparative Poetics an Intercultural Essay of Theories of Literature*. Princeton NJ: Princeton UP, 1990.
- RYAN, Kieman. "Romeo and Juliet: The language of tragedy". In: PEER, W. van (ed.). *The Taming of the Text, Explorations in Language, Literature, and Culture*. London/New York: Routledge, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SMITH, Barbara Herrnstein. *Contingences of Value Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: MA Harvard U.P, 1981.
- SNYDER, S. *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton : NJ Princeton U.P, 1979.

Recebido em: 17/01/2017

Aceito em: 17/05/2017

Referência eletrônica: PEER, Willie van. **Formação do cânone: ideologia ou qualidade estética?**. Trad. Matheus Freitas. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 239–250, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd/mm/aaaa.