



## Queer Shakespeare: transgressão, sexualidade e identidades de gênero na obra do Bardo

Luiz Eduardo Peret<sup>1</sup>

**Resumo:** Quando o mundo celebra o 450º aniversário de William Shakespeare, este artigo homenageia o Bardo de Avon com considerações acerca de algumas de suas personagens femininas mais marcantes e a forma como ele trabalhou a transgressão e a desconstrução das performances de gênero em sua obra, de forma condizente com as Teorias Queer. Na tragédia, as personagens femininas lutam contra seu lugar predeterminado e sofrem com loucura ou morte; já na comédia, elas abusam da desconstrução de gênero e conseguem algumas vitórias, de um modo ou de outro.

**Palavras-chave:** Shakespeare; transgressão; gênero; *cross-dressing*.

**Abstract:** As the world celebrates Shakespeare's 450<sup>th</sup> birthday, this article pays homage to the Bard of Avon with a few thoughts on some of his most important female characters and the way he dealt with transgression and the deconstruction of gender performativity in his works, in accordance with the Queer Theories. In his tragedies, female characters fight against their predetermined place in society and suffer either madness or death; in his comedies, they deconstruct gender and win some victories, one way or another.

**Keywords:** Shakespeare; transgression; gender; cross-dressing.

**Resumen:** Cuando el mundo celebra el 450 aniversario de William Shakespeare, este artículo es un homenaje del bardo de Avon con consideraciones de algunos de sus más memorables personajes femeninos y la forma en que trabajó la transgresión y la desconstrucción de las representaciones de género en su trabajo, en consonancia con las teorías Queer. En la tragedia, los personajes femeninos luchando contra su predeterminado colocar y sufren de demencia o la muerte; en la comedia, que abusan de la desconstrucción del género y obtener algunas victorias, de una forma u otra.

**Palabras-clave:** Shakespeare; transgresión; género; cross-dressing.

O mundo inteiro é um palco e todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena e cada um no seu tempo representa diversos papéis. (William Shakespeare)

### 1. Introdução

Em 2014, William Shakespeare (1564–1616) completaria 450 anos. Consagrado como o maior poeta da Língua Inglesa e maior autor teatral do mundo, sua obra ainda é a mais transcrita, traduzida e levada a palcos e telas na História. Ele nos deixou obras imortais e arquétipos do romance (*Romeu e Julieta*), da tragédia familiar (*Hamlet*, *Rei Lear*), da inveja e do preconceito (*Othelo*, *O Mercador de Veneza*), entre vários outros temas.

As obras de Shakespeare reúnem o novo, o antigo e o atemporal; ele reinventou a dramaturgia e criou textos que, mesmo limitados em termos histórico-geográficos e socioculturais, permanecem eternos, transcendendo tempo e espaço ao discutir questões que ainda permeiam a sociedade:

---

<sup>1</sup> Jornalista, Especialista em Jornalismo Cultural, Mestre em Comunicação (FCS-UERJ), Doutorando em Sociologia (IFCS-UFRJ). Analista de Planejamento e Gestão de Informações do IBGE. E-mail: leperet@gmail.com

lealdade, amor, honra, família, honestidade, ambição, traição, preconceito, loucura, fronteiras socioculturais, tradições e transgressões, entre outros temas.

Muitas são as possibilidades que se apresentam para estudar sua carreira e sua obra, tanto literária quanto dramaturgic. Cada um de seus textos seria fonte inesgotável de enunciados e pesquisas. A proposta deste artigo é avaliar, em um contexto histórico, a contribuição do Bardo de Avon para os debates de gênero e sexualidade, uma discussão que é bastante atual. Para tanto, usamos referências teóricas feministas e das Teorias Queer.

Começaremos com uma breve análise do ambiente renascentista e do quadro político e social vigente à época em que Shakespeare desenvolveu seu trabalho. A partir do conceito de ‘transgressão’ e sua relação com sexualidade, comportamento e gênero, passamos a analisar como o autor usou artifícios dramaturgic comuns à época, especialmente o *cross-dressing* e os traços de personalidade de algumas de suas personagens mais marcantes, para disseminar idéias bastante avançadas, que ainda se chocam com a resistência das tradições.

Como se poderia esperar de uma sociedade patriarcal e machista, a “transgressão” se refere, em grande parte, à posição social da mulher. Por isso, tomamos alguns exemplos de representação do feminino nas tragédias e comédias. Na tragédia, observamos que Shakespeare mostra as consequências da repressão e submissão da mulher, que podem levá-la à loucura, ou à “libertação” na morte; na comédia, ele aponta para soluções capazes de transpor o palco e “subverter” a ordem social. Em segundo plano, algumas peças deixam transparecer possíveis traços de homossexualidade, objetos de infundáveis debates tanto na Crítica Literária quanto em outras disciplinas.

## 2. Shakespeare, o Renascimento e o teatro

O Renascimento (séculos XIII a XVII) foi um período de grande e turbulenta transição filosófica, de profundas mudanças em todas as esferas da vida e do conhecimento da humanidade (Buckhardt, 1921, *passim*). Com o fim do Feudalismo, o Mercantilismo do processo colonizador europeu prepara o caminho do Capitalismo. Também é o momento em que a bússola da cultura, até então voltada para Deus, passa a apontar para o próprio Homem (agora o “centro do universo”), resultando no nascimento do *indivíduo* racional, pensador e questionador (Hall, 2004).

Os espetáculos de teatro e música continuavam fascinando a população, como acontecia dois mil anos antes, na Grécia. A importância da dramaturgia para a *catarse*, servindo como ferramenta de manutenção da estabilidade e ordem social, já tinha sido percebida por Aristóteles. Diferente de seu mestre Platão – para quem a arte imitativa (*mimese*) seria relacionada à pior parte da alma (as paixões), que não tem em vista nada de verdadeiro e só foge ao bom senso – Aristóteles não se preocupava com os ditos “efeitos emocionais” que as tragédias pudessem ter sobre o público. Para ele, a expressão teatral era inócua e sem efeitos de longo prazo: “A representação de fatos passados e longínquos, ou atuais, mas fictícios, só pode perturbar a alma à superfície e durante pouco tempo” (Aristóteles, 2007, p. 17).

Shakespeare usava o teatro como forma de entretenimento e também como área de experimentação social e filosófica, aplicando princípios racionalistas em seus trabalhos mais complexos e profundos. Ele levava em consideração a tensão sócio-econômica e cultural que permeava o seu tempo, investigando uma possível ‘essência’ do Homem de seu tempo, a partir dos princípios filosóficos do Racionalismo Humanista.

As obras do Bardo debatem códigos éticos e morais, discutem o Estado e a Justiça, chamam a atenção para a diferença de classes e a discriminação por raça/etnia, questionam a posição social da mulher e desconstroem princípios existenciais, antes vistos como imutáveis, seguindo o clima de tensão que permeava as três principais denominações cristãs da sua época – Catolicismo, Anglicanismo e Protestantismo.

O autor reformulou a estrutura dramatúrgica, abandonando a unidade aristotélica de tempo e espaço e favorecendo montagens em vários dias e em diferentes cenários. Também reunia verso e prosa em seus textos, misturando as falas rebuscadas e eruditas da aristocracia com sotaques regionais e jargões da marginalidade. Ele lançou um novo formato de soneto, com três estrofes de quatro versos (quartetos) e uma de dois versos (dístico), rompendo com a tradição de três séculos do modelo petrarquista, composto por dois quartetos e dois tercetos.

Com essas e outras novidades, ele encantava platéias de todas as origens e classes. E isso era importante, porque o seu ganha-pão dependia de seu sucesso contínuo – sucesso que não era pequeno, se levarmos em conta que o *Globe Theatre*, sua principal arena de exibição, foi o primeiro espaço construído e administrado segundo critérios técnicos determinados por profissionais da dramaturgia. Essa relativa autonomia não teria sido possível sem patrocínio.

Essa necessidade de garantir casa cheia levou o autor a diversificar temas, reescrever momentos épicos da história da Grã-Bretanha e reunir elementos do folclore europeu com lendas de outros países. Era comum ele incluir elementos jurídicos, intrigas palacianas e personagens que representavam, de maneira exagerada e caricata, pessoas reais da corte. Em seus textos, ele também aproveitava para inserir questionamentos políticos e sociais que apelavam ao gosto das platéias populares, nem sempre satisfeitas com as atitudes de seus soberanos. Ao mesmo tempo, ele deu seu toque pessoal a alguns personagens históricos, imortalizando uma imagem negativa dos desafetos da Dinastia Tudor, como, por exemplo, *Ricardo III*, cujas exageradas deformidades físicas – que não condiziam com um guerreiro e exímio cavaleiro – serviam como uma metáfora de seu caráter. Essa figura certamente agradava à realeza.

### **3. O homem é o centro do universo – à mulher, só resta a transgressão (?)**

Muitas personagens do Bardo personificavam ideais filosóficos racionalistas, desafiando destinos pré-estabelecidos para lutar por sua felicidade – outra diferença forte em relação ao teatro grego. Mesmo que nem sempre essas personagens tenham finais felizes, só a expressão da rebeldia e do questionamento representa uma inovação que marcou época na dramaturgia. Esse ponto de vista

se aplica tanto aos homens quanto às mulheres – o que também indica uma grande mudança na maneira de pensar a vida e a sociedade.

Enquanto, no Renascimento, o Homem tinha acesso a uma liberdade cada vez maior de idéias e ações, a mulher ainda era relegada a papéis secundários, como boa esposa e mãe – a alternativa seria a prostituição e a marginalidade (Beauvoir, 1987). Na Inglaterra, nem o claustro era uma opção depois que a Reforma extinguiu mosteiros e conventos. Até uma vida artística digna estava fora do limite; o próprio Shakespeare escreveu papéis femininos para serem representados por homens, porque “mulheres artistas” só existiam em “casas de má reputação”. A violência também era lugar-comum no cotidiano – desde os ladrões enforcados nas muralhas até as cabeças dos traidores expostas ao tempo e aos pássaros na Tower Bridge – o que tornava a imagem “feminina” ainda mais secundária, devido à sua “fragilidade”.

Nem o Racionalismo concedeu à mulher maior espaço na sociedade; ela permanecia uma serva do seu próprio gênero. A “identidade feminina” era imutável e inferior à “identidade masculina”. O patriarcado se apoiava na tradição judaico-cristão-islâmica que permeava a cultura européia desde a queda do Império Romano (e mesmo antes, uma vez que a Roma pré-cristã também era patriarcal e machista). Tudo o que se relacionava com o “feminino” era fraco, passivo, submisso, dependente e passional, enquanto o que se denominava “masculino” era forte, ativo, dominador, independente e racional. Mais ainda, a mulher era considerada uma criatura volúvel e infiel que, se deixada “sem controle”, poderia usar seus encantos para levar o homem (correto, estável e confiável) ao erro e ao pecado. A imagem de Eva como responsável pelo Pecado Original ainda pesava sobre as mulheres.

Nesse contexto, a Inglaterra vivia um momento histórico inusitado. Quando Elisabeth I assumiu o trono em 1558, ela enfrentou inúmeras dificuldades em seu caminho, tanto externas quanto internas: reis estrangeiros que queriam sua mão em casamento como trampolim para o trono do Reino Unido; nobres conservadores não aceitavam receber ordens de uma mulher; e católicos tentavam reverter a Reforma Anglicana. Sua personalidade forte deve ter influenciado muito a obra de Shakespeare, cujas obras agradavam bastante à soberana.

Nessa época, as mulheres “de bem” (donas de casa, nobres e servas) começaram a poder freqüentar espaços públicos (desde que acompanhadas) sem temer reações agressivas. Antes, até ir ao mercado era algo difícil, quanto mais ir ao teatro. Mas, além das “mulheres de bem”, também havia outras, que não se submetiam ao patriarcado e repudiavam os modelos a elas atribuídos. Diferentemente das prostitutas, que eram claramente marginalizadas, a população tolerava as *megeiras* (irônica alusão à Fúria *Megeira*, entidade mitológica que personifica o rancor, a inveja e o ciúme e pune os infiéis a compromissos como o casamento). Dizia-se que as megeiras, solteironas que perdiam o direito à herança quando suas irmãs se casavam, eram exceções que confirmavam a regra de como a “mulher de bem” devia se comportar.

Outro fator que determinou parte das tramas do Bardo foi o início das discussões sobre o papel da mulher no casamento, seus direitos e deveres. Apesar do homem ainda deter o poder sobre a

família, o casamento arranjado começou a perder status diante da valorização do amor romântico e da correspondência afetiva. A peça *Romeu e Julieta* (1595) alerta para a força do amor e as conseqüências de se forçar decisões paternas sobre os jovens.

Também é dessa época que emerge, no Reino Unido, o conceito de ‘transgressão’ como ainda hoje é visto pelo senso comum, sinal de que o era, mais ainda, na época do Bardo. No *Oxford English Dictionary*, “transgressão” (*transgression*) é “travessia do limite; violação; pecado”. Não por acaso, os exemplos que ilustram o verbete são citações de Shakespeare: em *Vida e morte do Rei João* (Ato I, c. I), Lady Falconbridge alega que seu adultério não foi uma “transgressão”, porque ela sucumbiu à pressão que o Rei Ricardo exerceu sobre ela, mas não por desejo dela mesma; em *Muito barulho por nada* (Ato II, c. I), Benedict afirma que não se casará com Hero porque ela traz consigo “o peso de tudo o que Adão perdeu por sua transgressão”. Os exemplos indicam forte conotação sexual e uma relação direta entre conhecimento ilícito e conhecimento *sexual* ilícito (“perda da inocência”) e afirmam que a transgressão é um ato individual, geralmente realizado pela mulher – um ato “feminino”.

Apesar da “transgressão” em geral ser vista como um ato individual – e nas peças de Shakespeare ela é retratada dessa forma, realizada por uma só personagem – sua apresentação em dramatizações abertas ao grande público fazia surgir a oportunidade de que houvesse uma ressonância coletiva, social, desses atos individuais, que poderia ecoar na platéia e na sociedade. O Bardo retratava a transgressão tanto para divertir quanto para fazer pensar.

#### **4. O feminino em luta contra a opressão: a tragédia**

O Bardo aproveitou o abalo sofrido pelo patriarcado no período elisabetano para exibir a feminilidade transgressora. Ele criou personagens femininas imersas em conflitos pessoais, pressão familiar/social, e/ou empregando artifícios para fazer valer o seu ponto de vista. Alguns meios são sutis, como conselhos sussurrados atrás de cortinas e em banquetes; em outros momentos, as personagens apelam para atitudes drásticas. Nas tragédias, as mulheres frequentemente sofrem pressões emocionais de diversas fontes, com resultados diferentes – e quase todos têm um profundo efeito dramático, fazendo a platéia pensar.

*Romeu e Julieta* (1595) é considerada uma das maiores tragédias românticas da Humanidade. Os nomes dos amantes se tornaram arquétipos do romance jovem e proibido. A peça é uma das mais apresentadas da história do teatro, já recebeu inúmeras versões e adaptações e inspirou várias outras obras de ficção na literatura, no teatro, no cinema e na TV.

A trama principal, dois amantes condenados pelo destino a só se encontrarem na morte, remonta à Antiguidade. Shakespeare se baseou em uma tragédia italiana traduzida para o inglês em duas obras diferentes, publicadas em 1562 e 1582. Ele expandiu personagens secundários, mesclou tragédia e comédia para intensificar a complexidade da obra e atribuiu diferentes estilos poéticos para cada personagem, marcando elementos de personalidade e emoção que ficaram registrados na memória popular para sempre.

A personagem Julieta chama a atenção por ser apaixonada, decidida e perspicaz aos 13 anos. Apesar de sua mãe insistir em que ela já deveria estar se preparando para casar e ser mãe, seu pai a acha muito jovem e prefere que o Conde Páris, que deseja a mão dela, espere dois anos. Julieta confronta pai e mãe em diferentes momentos, desafiando as escolhas dos outros em favor de sua própria felicidade. Para se libertar do jugo familiar e social, ela forja a própria morte. Por um infortúnio, a mensagem a Romeu contando a verdade não chega a tempo e ele se mata no túmulo da esposa. Ao acordar e ver seu amado Romeu caído, ela prefere morrer e se unir a ele no outro mundo, a viver solitária ou ter que se casar com outro.

A cena da noite de núpcias – quando Romeu entra no aposento de sua amada, após cerimônia realizada em segredo pelo frade sem a bênção dos pais dela – provocou *frisson*: mesmo entendendo que o casamento tinha sido celebrado de *fato*, a platéia tinha dificuldade em aceitar sua consumação de *direito*. A morte representa a saída, a fuga possível para os amantes, especialmente para a menina-mulher que passou de donzela a esposa e viúva.

Note-se que alguns sonetos declamados por Romeu e Mercúcio podem ter uma dose de homossexualidade que ultrapassa a fronteira da amizade. Mercúcio (Ato II, c. 24) elogia o pênis de Romeu (o que pode ser interpretado como metáfora de sua juventude e virilidade), afirmando que seria um erro ele desperdiçar seu membro (sua juventude) em um compromisso com Rosalina (que Romeu diz amar, mas que não corresponde, antes dele conhecer Julieta).

Romeu critica a falta de correspondência de Rosalina e fala da sua própria dificuldade de procriar, comparando a dificuldade de se manter o amor de uma mulher à verdadeira amizade entre homens jovens – possível afirmação da homossexualidade masculina como superior ao casamento, ainda centrado na reprodução à época (um conceito que remonta à Grécia Clássica). A consagrada expressão “*isso que nós chamamos rosa, por qualquer outro nome, cheiraria tão doce*” (Ato II, c. 2) pode se referir a uma comparação sutil entre a beleza e a sensualidade masculinas e femininas.

Já em *Hamlet* (1601), o Bardo depositou uma das maiores cargas dramáticas da História. Ela talvez seja sua peça mais representada e adaptada. A idéia central – do príncipe que se disfarça ou se faz de louco para vingar a morte do pai traído pela própria esposa e pelo irmão – encontra raízes em mitos da Escandinávia, do Império Romano e outras regiões.

Em meio a aparições fantasmagóricas, uma peça dentro da peça (recurso comum nas comédias de Shakespeare para denotar a farsa e que aqui é usado para desvendar a verdade trágica do assassinato), intrigas e traições de diferentes lados, está Ofélia, filha do conselheiro Polônio, que ama genuinamente o príncipe e é por ele correspondida. Infelizmente, sua vida se encontra bem no meio de uma teia de interesses. Seu pai e seu irmão a pressionam para evitar Hamlet a fim de ver se ele é sério em suas intenções; ao mesmo tempo, o príncipe usa a estratégia de se passar por louco – e isso a deixa devastada, ainda mais quando ele a rejeita; ela pensa que foi sua própria atitude de afastá-lo que o deixou ‘louco de amor e desespero’.

Além disso, ela é manipulada pelo tio usurpador Claudio, para tentar descobrir o que se passa com seu amado; em sua loucura simulada, Hamlet a compara a Gertrudes, a rainha-mãe que traiu seu pai e que ele despreza como a uma prostituta; e, no fim, fica sabendo que seu pai morreu pelas mãos de seu amor, aparentemente enlouquecido.

Presas à moral rígida da sociedade, sufocada pelo machismo e pelo patriarcado, sem referência feminina forte para guiá-la, após perder o pai e sem ter seu irmão no momento em que mais precisa de apoio, ela mergulha nas profundezas da sua mente insana – e do mar, afogando-se. Loucura e morte são suas únicas saídas. A tragédia não pára aí: seu irmão é manipulado por Claudio, culminando com a famosa cena do duelo, que termina em múltiplas mortes. Mais uma vez, Shakespeare usa a morte como meio de salvação, descanso e libertação para a mulher que, tentando ser obediente às normas, mas percebendo que elas a sufocam, não consegue achar outro caminho. Ofélia abraça a morte de bom grado, tal como fez Julieta; no mundo dos homens não há espaço para ela.

Talvez essa preferência pela morte como forma de salvação tenha sido o que inspirou Kurosawa a adaptar tragédias shakespearianas para o cenário japonês medieval. Um exemplo disso está em *Macbeth* (1603), uma das mais famosas tragédias do Bardo, apesar de ser considerada ‘amaldiçoada’: falar seu nome no meio teatral é tabu; é comum citá-la como “a peça escocesa”. Ela provavelmente foi escrita em homenagem ao Rei Jaime I, de origem escocesa e que acreditava ser descendente de Banquo, o general que resiste à tentação das Três Bruxas e não se deixa corromper pela ambição que destruirá o protagonista.

Na peça, Macbeth e Banquo cavalgam após uma batalha e encontram três mulheres sinistras, que profetizam que Macbeth será rei e que de Banquo surgirá uma linhagem de reis, embora ele mesmo não chegue a ser coroado. Após receber uma carta do marido sobre o caso, Lady Macbeth se revela uma das maiores vilãs da literatura mundial: planeja a morte do rei, incrimina servos e faz de tudo para proteger e defender o título de seu marido, sempre agindo nas sombras. Suas únicas demonstrações de possível remorso acontecem quando ela dorme: sonâmbula, ela vaga pelo castelo, tentando lavar as mãos de manchas de sangue imaginárias.

Lady Macbeth manifesta uma psicose que a divide em duas pessoas: a mulher fria e calculista que quer o poder para o marido (e, por extensão, para ela própria) acima de tudo e a qualquer custo e a mulher que não suporta a própria culpa. No Ato V, tem-se a impressão de que ela cometeu suicídio (a cena não é mostrada). Esse ato, na busca da redenção impossível, irá condená-la à danação eterna (o suicídio é pecado imperdoável no Cristianismo). Sua morte é mais um elemento na rede de fatos que levam Macbeth à destruição final.

Mais uma vez, a mulher se vê em meio a um conflito de interesses com conseqüências letais. Julieta estava no centro de um feudo familiar que ela não entendia nem aceitava, que a levou a medidas extremas; Ofélia foi joguete nas mãos de vários homens, até enlouquecer; e Lady Macbeth, ambiciosa e dominadora, precisa usar de sutileza para controlar a situação, pois se o marido perceber que é manipulado por ela, o resultado pode ser ainda pior. Ela tece mentiras dentro

de mentiras e só seu inconsciente revela remorso: mesmo amoral e cruel, também é outra vítima dos processos institucionais e da cultura que sufocam as mulheres.

O Bardo mostra nas tragédias que, independentemente da índole e das intenções, fatores externos as levam as mulheres a cometer atos terríveis para si mesmas e outros, inclusive – e especialmente – entes queridos. Ele dá uma aula sobre a necessidade de a mulher usufruir da liberdade, se não da igualdade total. Infelizmente para as mulheres, mais de três séculos se passariam antes que as sociedades ocidentais começassem a aprender a lição.

### 5. Irreverência, *Cross-dressing* e *Queer*: A Comédia

Enquanto nas tragédias ele mostra o triste fim das mulheres sob o jugo machista, nas comédias, Shakespeare fez extenso uso recursos narrativos que subvertem os padrões sociais e das identidades de gênero. Ele criou mulheres que verbalizam seu inconformismo, desafiam os homens e ‘desconhecem’ seu lugar social pré-determinado. Além de discursos inflamados e diálogos perspicazes, as personagens usam astúcia, sedução, fingimento e *cross-dressing* para alcançarem suas metas, geralmente em tom de farsa. Elas foram usadas por Beauvoir e outras vozes do Feminismo como exemplos de soluções contra a hegemonia machista patriarcal.

As teorias feministas das décadas de 1980-90 partem da idéia de que não há uma hierarquia pré-fixada entre masculino e feminino, mas que seus valores são construídos socialmente ao longo da História. Da mesma época e mais contundentes, as Teorias Queer afirmam que a sexualidade (em particular na área das ‘transgressões’ à ordem estabelecida) não pode ser pensada sem o referencial de gênero, mas também não deve ser reduzida a tal referência (Butler, 1993), visto que o próprio gênero não passa de uma construção social.

Na comédia, Shakespeare brinca com as aparências e usa a performance teatral de um modo que, para Judith Butler, Stefan Brecht e outros autores queer, serve para confirmar que ‘masculino’ e ‘feminino’ não passam de rótulos compulsórios, performances construídas a partir de normas superficiais e tradicionais, que não são questionadas (Brecht, 1986).

Um recurso importante de desconstrução dos papéis de gênero é a inserção, nas falas e ações dos personagens, de elementos que parecem defender a ordem formal, mas que, na realidade, têm um tom de farsa e ironia, confundindo a interpretação do público e criando controvérsia. Um exemplo é *A megera domada* (*The taming of the shrew*, 1592). A comédia fala das dificuldades Batista para casar sua filha mais velha, Catarina, antes que sua irmã mais nova e dócil, Bianca, possa assumir um noivado. Enquanto Bianca tem três concorrentes à sua mão, nenhum homem quer Catarina, uma mulher de língua ferina e afeita a agredir fisicamente aqueles que a provocam. É quando entra na história Petruchio, um homem ambicioso, que resolve se casar com a indomável Catarina pelo seu dote.

Eles se casam contra a vontade dela e ele usa de vários meios para ‘domá-la’: isolamento, pressão emocional e psicológica, falta de sono, dieta forçada, presentes caros que são destruídos sobre



pretextos tolos, entremeados de discursos afáveis e carinhos (nem sempre correspondidos). No fim da peça, Catarina, apaixonada e vencida, não oferece resistência ao marido e surpreende a todos, sendo mais obediente do que sua irmã.

A obra sofreu inúmeras críticas quanto ao tratamento dado às mulheres: Catarina é usada como um animal de estimação ou um objeto e sofre abusos que, à luz da contemporaneidade, poderiam ser vistos como tortura emocional e psicológica. Se sua história fosse contada hoje, dificilmente seria uma comédia. A peça parece fortalecer a ditadura patriarcal e a misoginia. Até na época em que foi escrita, ela atraiu a fúria de críticos e dramaturgos liberais, para quem a era do domínio masculino tinha que chegar a um fim.

Porém, sutilezas na obra deixam transparecer uma possível estratégia do Bardo. As versões mais antigas mostram que, na verdade, é uma história dentro de outra história: no prelúdio, um bêbado, Sly, está caído numa taverna e um lorde manda vesti-lo como se fosse um nobre para confundi-lo quando ele acordar. A *Megeira* é encenada para o ‘nobre’ Sly. No fim de algumas versões, volta-se à peça original: Sly acorda novamente pobre, dizendo ter tido um sonho extraordinário, no qual aprendeu como de deve tratar uma mulher em casa.

O prelúdio foi tirado das versões mais recentes no teatro e cinema e o final é quase considerado apócrifo, tal a raridade com que é citado e usado. Mas essa moldura dramática poderia explicar a intenção de Shakespeare: tornar o público cúmplice da farsa aplicada em Sly, para desacreditar as idéias que fundamentam o tratamento dado à mulher.

A famosa versão para o cinema de Zeffirelli (1967), com Elizabeth Taylor e Richard Burton, eliminou o prólogo; contudo, no final, Catarina declara sua subserviência ao marido, enquanto pisca para o espectador, denunciando a mentira. Outras versões usam recursos diferentes para sugerir que Shakespeare não estava favorecendo o machismo e o patriarcalismo, mas sim denunciando a farsa dos papéis de gênero.

Já em *Sonho de uma noite de verão* (*A Midsummer Night's Dream*, 1596), a fantasia abre espaço para ambiguidades sexuais e contestação de valores. A peça se passa em Atenas, antes do casamento do Duque Teseu com a Rainha Hipólita. O clima festivo é interrompido por Egeu, que quer obrigar sua filha Hérnia a se casar com Demétrio, sob uma lei antiga que condena à morte a moça que não aceitar o noivo escolhido pelo pai. Teseu não deseja fazer valer uma lei tão cruel e oferece à jovem a opção da castidade eterna, como sacerdotisa da deusa Ártemis.

Hérnia prefere fugir com seu amado Lisandro para a mata, onde estarão além da lei de Atenas. Helena, que ama Demétrio, tenta ganhar seu favor denunciando a fuga, mas seu plano não dá certo – ele persegue os dois na floresta, seguido por ela sem corresponder-lhe o afeto.

Enquanto os quatro estão na floresta, Titânia, Rainha das Fadas, tem uma discussão com o Rei Oberon, por causa de um jovem pajem que ela não deseja ceder ao seu companheiro. A disputa dá início a uma série de desencontros e enganos, quando Rei manda o trapaceiro Puck usar uma poção

para apaixonar quem dorme pela primeira pessoa que avistar ao acordar. Por um erro do duende, Lisandro e Demétrio se apaixonam por Helena e quase ocorre um duelo mortal. Titânia se apaixona por um artista mambembe cuja cabeça foi transformada em cabeça de asno. Em meio à farsa, Oberon ganha o servo e resolve tudo, fazendo com que Hérnia e Lisandro, Demétrio e Helena se casem, com a bênção de Teseu e Hipólita e da Corte das Fadas. Na festa, o grupo mambembe faz uma apresentação teatral – talvez uma versão cômica de *Romeu e Julieta*, que Shakespeare tinha acabado de escrever. Ele novamente usa o recurso da peça dentro da peça para fortalecer a idéia de farsa e ironia contra a tradição.

*Sonho* traz uma série de questionamentos: a validade de leis antiquadas e severas, as confusões e peripécias do amor, facilmente enganado e fragilizado, a contestação feminina da autoridade paterna e marital (tanto Egeu quanto Oberon são desafiados), a dissolução da identidade (a cabeça de asno, a troca dos focos amorosos, a atuação bufa dos mambembes) e até algumas pistas de homossexualidade feminina (Green, 1998, p. 381).

Outro recurso útil para desconstruir identidades é a diferenciação entre ‘gênero’ e ‘representação de gênero’. No senso comum, a ênfase colocada na heterossexualidade faz uso de normas sociais de separação de gêneros, definindo o que se constitui em ‘comportamento masculino’ e ‘comportamento feminino’ como parte ‘natural’ do gênero. O sistema binário macho/fêmea, masculino/feminino e heterossexual/homossexual (com uma conotação positiva/superior no primeiro termo e negativa/inferior no segundo) parte de uma equação linear entre corpo, gênero e sexualidade, na qual identificação e desejo são antagonistas.

Por exemplo, espera-se que indivíduos que se identificam como ‘masculinos’ (‘homens’) segundo um perfil biológico e uma aparência específica (em grande parte socialmente construída) sintam identificação, amizade e companheirismo entre si, mas não desejo. Na obra do Bardo, gênero e sexualidade são interconectados, em geral sob o princípio da heterossexualidade, porém isolados por circunstâncias momentâneas de cada peça, como se pode perceber pelas incursões sutis na homossexualidade.

Quando usa o recurso do *cross-dressing* – comum na dramaturgia da época, uma vez que só homens podiam atuar, inclusive nos papéis femininos – Shakespeare cruza e desconstrói referências. Se uma personagem feminina se disfarça de homem, é um ator caracterizado como mulher que está em cena. Não basta ele deixar de usar ‘trejeitos femininos’ e mudanças de voz e começar a se comportar ‘como homem’, retomando seu padrão de comportamento da sua vida real; ele deve convencer a platéia de que é uma mulher que se veste e imita os maneirismos masculinos, às vezes de forma caricatural. Ocorre um ‘duplo *cross-dressing*’, que pode representar uma tentativa de demonstrar a igualdade entre os gêneros – só o que os diferencia perante a sociedade são roupas e comportamentos, parece afirmar o autor. A idéia de uma ‘essência masculina’ e uma ‘essência feminina’ se perde nesse contexto.

Um exemplo marcante do *cross-dressing* está na comédia dramática *O mercador de Veneza* (1598).

A peça gira em torno do sinistro contrato feito pelo mercador Antonio e o agiota judeu Shylock: se o comerciante não conseguir pagar uma dívida em um curto prazo, o agiota terá direito a lhe tomar meio quilo de carne do corpo. A dívida esdrúxula é exigida por Shylock porque ele foi humilhado por Antonio no passado e tem desprezo pelos cristãos, que perseguem seu povo e o isolam em uma ilha no canal de Veneza, o ‘gueto’.

Antonio, cujos navios estão no mar, assume a dívida para que seu amigo Bassânio possa cortejar a herdeira Portia. O rapaz enfrenta um enigma: escolher um baú entre três, sob pena de fazer voto de celibato se falhar. Ajudado por uma pista dada pela própria Portia, Bassânio resolve o desafio e eles se casam. Seu servo Gratiano se casa com Nerissa, criada de Portia.

Os navios de Antonio são dados como perdidos e Bassânio volta a Veneza para tentar salvá-lo. Shylock é irredutível; sua filha Jéssica fugiu com um cristão e ele, mais do que nunca, quer o direito de matar Antonio e se vingar simbolicamente de todos os cristãos.

Sem que Bassânio saiba, o advogado que trata o caso é Portia, disfarçada, acompanhada de Nerissa, também travestida. Ela reforça e confirma a validade do documento e ganha a confiança do judeu, mas quando este vai executar a dívida, ela afirma que o contrato só menciona ‘carne’, não ‘sangue’. O agiota é derrotado, forçado a se converter ao Cristianismo, a dividir a fortuna com Antonio e deixar o que resta como herança para Jéssica.

Portia, ainda disfarçada, pede um presente a Bassânio – um anel que ela mesma lhe deu no casamento sob a condição de que jamais o perdesse ou desse a alguém. Nerissa faz o mesmo. Mais tarde, os anéis servem como provas de que foram elas que salvaram Antonio.

A solução dos problemas se deve à astúcia de Portia e Nerissa, que ajudam Bassânio e Gratiano, salvam Antonio e usam o estratagema dos anéis para mostrar aos maridos que elas armaram tudo. Elas não relutam em usar disfarces masculinos para poderem entrar no “mundo dos homens”, tratando de assuntos proibidos às mulheres, como quando Portia assume a função de advogado. A farsa e o *cross-dressing* são suas ferramentas do sucesso.

Ao conhecer Bassânio, Portia se diz uma jovem frágil e dependente, como ele gostaria de ouvir; mas, na verdade, ela é a dona de sua casa e, ao que parece, seu casamento não vai mudar isso. O truque dos anéis prova ao rapaz a perspicácia de sua esposa e mostra que ela é capaz de tudo para garantir a própria felicidade e a dos que ela ama.

Chama atenção a força da amizade entre Antonio e Bassânio. Segundo Auden (1996, pp. 103-119), Antonio (mais velho e solteiro) pode amar o jovem Bassânio platonicamente, a ponto de arriscar a vida. Antonio também pode ter perdido o sentido da vida, porque Bassânio não lhe corresponde o amor e quer se casar. Shylock usa isso para matar Antonio e este aceita a proposta; agiota e mercador agem fora da estrutura social regular. Tal como Dante, para quem sodomia e usura eram equivalentes, o Bardo fala de duas formas de ‘transgressão’.

## 6. Considerações finais

Shakespeare divertiu, assustou, apaixonou, encantou e fascinou as audiências de sua época. Homens e mulheres, ricos e pobres comentavam suas obras. Não é por acaso que ele também contou com o favor de dois governantes em sucessão; sua perspicácia, agudeza e profundidade narrativa atravessaram obstáculos e fizeram história.

Em particular as mulheres, que começavam a gozar de relativa e tímida liberdade social, deviam se sentir fascinadas e honradas pela possibilidade de se verem representadas nas múltiplas facetas do universo feminino. Além disso, não eram poucas as que, aparentemente, seguiam o exemplo de algumas personagens – fosse enfrentando maridos e pais, fosse sutilmente dirigindo as vidas de suas famílias por trás das cortinas, ou mesmo se travestindo em roupas masculinas para poderem frequentar ambientes “impróprios para mulheres”.

Entre as discussões que o Bardo promoveu em sua vasta obra, destacam-se as questões da transgressão de gênero e do fortalecimento social da mulher, que permeiam comédias e tragédias as mais variadas. O subtexto de Shakespeare ainda permite encontrar novas interpretações conforme o contexto cultural de quem lê ou assiste seus trabalhos. Ele continua a encantar platéias em todo o mundo e de todas as culturas e extratos sociais.

O Bardo é um profeta nas palavras de Cássio em *Julio César* (Ato III, C. 1): “*Quantas épocas por vir / Será esta nossa elevada cena de novo encenada/ em estados ainda não nascidos e sotaques ainda desconhecidos*”. Hoje, a dramaturgia é outra. Por exemplo, a mulher pode atuar – o que, ironicamente, gerou mudanças na obra original, destinada a atores.

A obra shakespeariana é alvo de inúmeras versões, tanto para o palco quanto para as telas, inspirando adaptações, novas ambientações, paródias e pastiches. Uma lista sucinta das produções que se propõem a manter fidelidade à obra original ultrapassaria o espaço deste artigo. Vale citar filmes que interpretaram o Bardo pela atualidade de seus conceitos:

A tragédia do filho que vinga a morte do pai foi trazida ao mundo empresarial por Almereyda, em *Hamlet* (2000). Kurosawa traduziu a ambição desmedida e fatal (*Macbeth*) para o Japão feudal (*Trono manchado de sangue*, 1957). A inveja de Iago por *Othelo*, com toques de racismo, invadiu a *high school* norte-americana em “*O*” (2001), de Tim Nelson. O tema dos amantes de famílias inimigas (*Romeu e Julieta*) é lugar comum em filmes sobre rivalidade empresarial (“*Romeu + Julieta*” de Baz Luhrmann, 1996) e é abordado na trilogia “*Underworld*” (2003, 2006 e 2009), sobre a lendária rivalidade entre vampiros e lobisomens.

Atual, também, continua o debate sobre a ‘transgressão’ de ordem sexual e de gênero na sociedade. Observamos alguns avanços sociais e trabalhistas, contrapostos a inúmeros retrocessos de origem cultural, religiosa, política e midiática.

Voltamos nossos olhos para o gênio que nos deixou há quase 400 anos e vemos que, na essência,

nós pouco mudamos. Por isso mesmo, talvez, a obra de Shakespeare permaneça atual: a sociedade pouco evoluiu além da sua época. Os avanços tecnológicos contribuem para ampliar nossa capacidade de comunicação e acesso à informação; porém, nossa maneira de lidar com isso ainda se pauta por conceitos e valores arcaicos e limitadores.

Será preciso que novos olhares sejam lançados sobre as velhas produções para nos ajudar a abrir nossas mentes e corações para a desigualdade, a discriminação e o preconceito que ainda permeiam nossa cultura e sociedade? Quantas vezes será preciso rever “*Romeu e Julieta*” para entender que o amor devia transcender a rivalidade e os pequenos e mesquinhos ódios do dia-a-dia? Quantas vezes será preciso Ofélia enlouquecer e se matar, para que entendamos que a pressão social e mesmo familiar sobre a mulher – e, por extensão, sobre a pessoa homossexual, bissexual, travesti, transexual – ainda é imensa, cruel e, muitas vezes, tem resultados fatais? Quantas Portias terão que se “vestir e agir como homens” e lançar mão de artifícios bem estruturados, para que se perceba que várias minorias começam a corrida da vida em franca desvantagem e, mais do que se provarem iguais a todo mundo, precisam se mostrar sempre melhores? Quantos Antonios oferecerão sua carne e seu sangue em sacrifício, oferecendo carinho e dinheiro em relacionamentos não correspondidos com malandros exploradores (que se dizem heterossexuais), pressionados a viverem suas paixões no segredo e na marginalidade, muitas vezes se descuidando de sua própria segurança e perdendo a vida, simplesmente porque seu amor-próprio foi fragilizado por anos de discriminação?

Shakespeare nos oferece ampla gama de possibilidades para reflexão e desenvolvimento pessoal. Basta estarmos atentos à riqueza dos detalhes, aos diálogos e às atitudes de suas bem construídas personagens. Em especial, considerando a época e as restrições sociais em meio às quais esses textos foram escritos e o longo caminho que foi percorrido até hoje, fica o alerta: já seria o tempo de, mesmo nos deliciando com a sua qualidade, não vermos novidade na obra do Bardo. Só o fato de as situações por ele apresentadas ainda nos causarem efeitos de identificação e envolvimento emocional nos dizem o quanto ainda precisamos caminhar.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AUDEN, W. *The Dyer's Hand*. Vancouver: Vintage Books, 1996.
- BEVINGTON, David. *Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. vol. 1: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BRECHT, Stefan. *Queer theatre*. NY & London: Methuen, 1986.
- BURCKHARDT, Jakob. *The civilization of the Renaissance in Italy*. NY: Macmillan, 1921.

- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. NY: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. Imitation and Gender Insubordination, In: ABELOVE, Henry *et al*, *The Lesbian and Gay Studies Reader*. NY: Routledge, 1993, pp. 307-320.
- CAMATI, A. S. Cross-dressing as performative subversion of identity in Shakespeare's *The Merchant of Venice*. In: *Anais do I Congresso Internacional da ABRAPUI*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. pp. 1-11.
- CRAIG, Leon. *Of Philosophers and Kings: Political Philosophy in Shakespeare's "Macbeth" and "King Lear"*, Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1960.
- DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1991.
- DUSINBERRE, Juliet. *Shakespeare and the nature of women*. London: Macmillan, 1996.
- GREEN, Douglas. Preposterous Pleasures: Queer Theories and *A Midsummer Night's Dream*. In: KEHLER, Dorothea (Ed.). *A Midsummer Night's Dream Critical Essays*. New York: Garland Publishing Inc., 1998, pp. 369-400.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.
- HONAN, Park. *Shakespeare, uma vida*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OPEN KNOWLEDGE FOUNDATION. 2004. *Open Literature, the marriage of text and technology*. Disponível em: < <http://openliterature.net/> > Acesso em 15 out. 2013.
- SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespearean Androgyny: a Feminist Reading. In: *Anais do XXVI SENAPULLI*. Campinas: FAPESP, 1994. p. 23-27.
- SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O mercador de Veneza*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiróz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Coleção 'Espetáculos do Galpão'. Vol. 2. Trad. Onestaldo de Pennaforte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- SIMPSON, J. A. & WEINER, E. (org.). *Oxford English Dictionary*, 2nd. ed., vol. XVIII (Oxford: Clarendon Press, 1989).
- TYLLIARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto & Windus, 1943.
- WAYNE, Valerie (ed.). *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. NY: Cornell University Press, 1991.